

LORIS de ROSA

Daniele Gogliettino



A mio padre
Ione

Alla persona che mi ha saputo trasmettere l'amore per l'arte.
Daniele

© 2013 dell'editore.
Tutti i diritti riservati.
È vietata ogni riproduzione.

ISBN 13: 978-88-7431-661-8

Le immagini sono di Daniele Gogliettino.

In Copertina: *Il circo* [1974], olio su compensato, cm 91x49.
Napoli, collezione privata Ione de Rosa.

Giannini Editore
Via Cisterna dell'Olio 6/b
80134 Napoli

LORIS de ROSA

1909-1977

Daniele Gogliettino

Prefazione di Mariantonietta Picone Petrusa

Contributo di Yvonne Carbonaro



*Addio pupi,
marionette e palazzetti napoletani,
al vostro compagno di giuochi,
di presa in giro del mondo politico
e di estatica contemplazione
di monumenti e tele
sormontati da santi,
eroi e re e degli antichi palazzi...
E voi, personaggi della sua commedia,
che avete vissuto con lui la sua vita,
sarete i più fedeli testimoni
della sua bontà di uomo
e della sua grande tempra di artista
e silenziosamente come per sacro rispetto
lo rievocherete con le sue opere,
meglio di chi ne scrisse e parlò...*

Luigi Manzi



*Sono trentacinque anni e più che non odo la tua voce... che non ti vedo con i miei occhi. Sono più di trentacinque anni!
Ma ti ritrovo sempre, quasi ogni giorno, in quel lampo che è sospeso tra la tenebra e la luce là dove si fissa il vero che sembra sfuggire alle cose. Sono proprio le tue "cose", i tuoi quadri densi di colori, di sorrisi amari, di bisbigli, di pensieri e di grida che svelano quel "vero" che sfugge normalmente alle cose...
Conoscere è sempre rivelazione; è quella luce che non ti aspetti nel fluire ritmico, uguale e monotono dei giorni. Che tutti coloro che vedranno o rivedranno il tuo essere attraverso le tue opere possano conoscere o riconoscere quella "luce" da cui io, fortunatamente, sono circondata ogni giorno.
È giusto che i tuoi quadri vadano a tutti; è giusto che l'amarezza che negli ultimi tuoi anni hai provato per quell'ARTE che ormai veniva spesso e solo concretizzata in "espressione di escrementi d'autore" di "uomo down", di sacchi, trucioli e voglia di stupire e scandalizzare, venga lenita dal riconoscimento che avrai ancora una volta da tutti coloro che sentono, vedono, capiscono e, principalmente, si soffermano non sulle "cose" ma sulla "luce delle cose".*

tua figlia Elba



Un certo giorno di un certo anno telefonai alla segreteria della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Napoli "Federico II", chiedendo un appuntamento con la professoressa Mariantonietta Picone Petrusa, che non conoscevo personalmente, ma solo di fama. Raccolsi tutte le documentazioni e le testimonianze collezionate da mio padre, da mia madre, da mia sorella e da me conservate gelosamente per più di venti anni.

Le sottoposi all'attenzione della professoressa, la quale mostrò molto interesse e, salutandomi, mi promise che avrebbe affidato ad un suo studente una tesi sperimentale su Loris de Rosa.

Finalmente, potevo realizzare il mio sogno.

Passò molto tempo da quel giorno.

Intanto, con l'aiuto della mia amica Yvonne Carbonaro, studiosa d'arte, continuavo a riordinare tutto il materiale di consultazione.

Una mattina ricevetti la telefonata di Daniele Gogliettino, che mi chiedeva un incontro.

Era lui lo studente che avrebbe fatto la tesi su mio padre! Fu per me una grande emozione.

Con vera gratitudine desidero esprimere i miei infiniti ringraziamenti alla professoressa Mariantonietta Picone Petrusa per la disponibilità con la quale ha seguito tutte le fasi del lavoro, a Daniele che per molto tempo si è impegnato con tenacia e, direi, con trasporto emotivo per la realizzazione di questa monografia.

Ringrazio, ancora e per sempre, Yvonne Carbonaro per il suo sostegno affettuoso e per il suo contributo storico e critico.

Un ringraziamento particolare a Giulia (responsabile grafica della Casa Editrice Giannini) che ha collaborato con tolleranza e pazienza.

Infine, ringrazio l'editore Giannini per aver accettato di stampare questo lavoro in un momento difficile.

Peccato che mio padre non possa vedere tutto questo...

Ione de Rosa



Indice

Prefazione di Mariantonietta Picone Petrusa	13
Introduzione	15
La formazione e gli anni '30 e '40	19
1.1 Gli studi, le influenze e il concorso di Castellammare	19
1.2 L'arte di regime e il gesto figurativo	21
1.3 La cartellonistica e i concorsi nazionali per francobolli	26
1.4 L'arte privata e la tecnica pittorica	30
1.5 Le marine e le ambientazioni cittadine	32
1.6 Le nature morte e i ritratti	34
Gli anni Cinquanta: l'attività pubblicitaria nel periodo del "silenzio"	39
2.1 Il silenzio come personale riflessione critica e la stampa pubblicitaria negli anni Cinquanta	39
2.2 L'attività artistica presso la Vis Radio, i temi e il lavoro preparatorio su legno	41
Una nuova pittura, anni '60 e '70	49
3.1 La ripresa dell'attività artistica tra tradizione e innovazione	49
3.2 Le marine, le nature morte e le ambientazioni cittadine	50
3.3 La ricerca di un nuovo linguaggio espressivo e la ripresa dell'attività espositiva	59
3.4 La tecnica del collage	64
3.5 I pupi e la critica sociale	66

Catalogo delle opere	71
Appendice	175
Biografia	176
Le mostre	177
Bibliografia	180
L'integrità, la malinconia e lo sberleffo di Loris de Rosa <i>di</i> Yvonne Carbonaro	185
Collezioni private <i>di</i> Yvonne Carbonaro	193
Antologia critica	212
Testimonianze <i>di</i> Yvonne Carbonaro	218
Indice delle Opere di Loris de Rosa	220

Prefazione

di Mariantonietta Picone Petrusa

Ci sono figure dell'arte napoletana che hanno avuto una posizione di un certo rilievo nella prima metà del Novecento e che più di altre sono state inghiottite dalla storia. Una di queste è senza dubbio Loris de Rosa. Pur avendo vinto premi e concorsi, pur avendo preso parte a Biennali di Venezia, Quadriennali di Roma e Sindacali campane, pur avendo avuto una produzione ricca, diversificata fra pittura e grafica – con alcuni riconoscimenti significativi in quest'ultimo settore –, ha rischiato e rischia di finire in una sorta di limbo dell'oblio. È perciò particolarmente meritevole lo sforzo di Daniele Gogliettino e dell'editore Giannini, oltre naturalmente quello considerevole della famiglia, di sottrarre la memoria di Loris de Rosa a tale ingiusto e ingiustificato destino con questa monografia che ci consente di apprezzare i reali meriti del nostro pittore, restituendogli – senza enfasi retoriche e fanfare inopportune – il posto che gli spetta nella storia.

Indubbiamente può aver pesato su questo destino prima il suo “silenzio” degli anni Cinquanta, poi la *damnatio memoriae* che per lungo tempo ha colpito molti protagonisti ed eventi del ventennio fascista. Certamente non ha aiutato il suo orgoglioso e pervicace rifiuto di rinnegare il suo passato di militante fascista; così come è stato indubbiamente determinante il profondo mutamento del gusto e in generale degli orientamenti artistici a partire dal secondo dopoguerra.

Oggi, in un momento in cui si sta verificando una nuova svolta con la società postindustriale, la globalizzazione e la legittimazione di tutti i linguaggi espressivi, la distanza temporale ci consente di guardare al nostro passato e a personaggi come Loris de Rosa con maggiore serenità, senza ignorare l'aspetto ideologico, ma mettendolo fra parentesi, evitando di lasciarsi eccessivamente condizionare da un giudizio sull'ideologia, che troppo spesso rischia di diventare un pregiudizio. La maturazione di una diversa coscienza storica verso gli eventi degli anni fra le due guerre e poi di quelli successivi alla seconda Guerra mondiale ci aiuta a comprendere e addirittura a considerare con rispetto anche il suo rifiuto di abiurare alla fede fascista, soprattutto se confrontiamo tale rifiuto con l'atteggiamento di tanti – troppi – intellettuali che all'indomani della caduta del fascismo si sono affrettati a cancellare il loro passato, non tanto per effetto di un sacrosanto e più che lecito ravvedimento, ma per mero opportunismo. Ecco, Loris de Rosa da questo opportunismo è stato immune, pur sapendo che con il suo atto di suprema coerenza rischiava, come di fatto ha rischiato, l'emarginazione.

Un altro motivo di interesse che ci dispone a riconsiderare una figura come quella di Loris de Rosa è il suo impegno nel settore della grafica. Tale settore, considerato a lungo minore e senza importanza, è stato da oltre un quarto di secolo in qua enormemen-

te rivalutato, grazie al moltiplicarsi degli studi sia generali che monografici. Proprio in tale campo durante il ventennio de Rosa si è particolarmente distinto, classificandosi spesso ai primi posti nei concorsi per la produzione di manifesti e di francobolli. Ma anche successivamente, negli anni Cinquanta, ossia nel periodo del “silenzio” in cui rifugiava dalle esposizioni e dalla pratica della pittura, la sua attenzione si rivolgeva al mondo della grafica, dove trovava il modo di aggiornarsi sia nelle tecniche che nei linguaggi espressivi: sono gli anni della sua collaborazione alla Vis Radio e della sua produzione grafica per le copertine dei dischi.

Di tutto questo e di molto altro ancora ci dà conto con puntualità filologica Daniele Gogliettino, che ha saputo mettere a frutto in modo accurato i documenti preziosi e le informazioni messe a disposizione dalle figlie del pittore, inquadrando le notizie ricavate nella giusta cornice storica di riferimento.

A completamento della monografia, il contributo di Yvonne Carbonaro arricchisce il catalogo già presente passando in rassegna le collezioni private che si è riusciti a rintracciare e alcune testimonianze scritte sulla vita di Loris de Rosa.

Introduzione

I primi anni del Novecento si caratterizzano per la compresenza nella cultura partenopea di due tendenze essenzialmente diverse: da una parte prosegue la forte tradizione di matrice ottocentesca, che vede i suoi modelli nei fratelli Palizzi e in Domenico Morelli e che andrà avanti fino agli anni Trenta; dall'altra si assiste al tentativo di uscire da una prospettiva tipicamente meridionale per cercare nuove strade di sperimentazione, più vicine alle esperienze di rinnovamento attuate dall'arte europea ed internazionale. Napoli, che da quasi mezzo secolo ha perso il primato di capitale del regno borbonico, continua a mantenere un certo potere di attrazione sui giovani artisti del sud, soprattutto grazie all'Accademia di Belle Arti. Sia la situazione napoletana che quella italiana si trovano inserite nel clima esaltante della "belle époque", che in tutta Europa dà spazio alle arti applicate e alla cartellonistica pubblicitaria. Vige, soprattutto nel campo dei manifesti, «una concezione visiva sintetica e stringata, di grande modernità, fondata sull'uso di pochi colori dai timbri decisi e dalla stesura piatta»¹. Con ritardo e forse senza una chiara consapevolezza di tutte queste tendenze che agiscono al disotto del tessuto culturale partenopeo, le grandi novità provenienti dall'Impressionismo, dal Postimpressionismo e in modo marginale dal Simbolismo vengono introdotte e portate a contatto con la consolidata tradizione della città. Aderendo alla lezione francese, i giovani artisti hanno modo di contestare la pittura di storia e il linguaggio accademico, considerati da loro antiquati, e la possibilità di sperimentare nuovi percorsi. Nessun pittore, però, si attenne all'insegnamento impressionista alla lettera; si tendeva a stemperare gli elementi più radicali se non addirittura a cercare un compromesso con la tradizione. Questa corrente ebbe comunque il ruolo fondamentale di agente liberatore del colore.

Conclusasi la Grande Guerra, la situazione si aggravò ulteriormente in quanto diventò «più evidente il "divorzio" culturale, oltre che economico, fra nord e sud»²; nacque l'esigenza di dare una nuova e più forte voce alla cultura meridionale. Un gruppo di artisti cominciò a riunirsi al Caffè Gambrinus con l'intento di riprendere le attività espositive. Diedero vita a un'associazione autofinanziata che reclamava un proprio spazio presso il Palazzo delle Belle Arti, per allestire delle esposizioni programmatiche, purtroppo mai realizzate. Si pose nuovamente il problema di un'arte che riuscisse a conciliare modernità e tradizione, respiro europeo e tipologie locali. Tra i vari personaggi spiccavano La Bella, Guardascione, Galante, Curcio, Viti, Fabricatore, Pansini, Farneti e Balestrieri. La realtà esasperata della guerra aveva portato al rifiuto delle istanze morali e alla sovversione di molti valori considerati validi nel precedente decennio: «ancora una volta l'artista deve impegnare capacità a definire simultaneamente l'idea nelle sue facce, soggettiva e oggettiva, il tentativo di una nuova scoperta poetica nella misura lucida e razionale»³. La lezione impressionista appare, adesso, limitata a comunicare questo desiderio di semplicità e di autenticità delle cose. Per tutti i pittori si presentò il problema di quale linea espressiva seguire. I modelli erano da una parte Monet e dall'altra Cézanne, l'uno puntava alla sensibilità del colore, l'altro sosteneva la materialità dei volumi. «La risposta naturalmente non fu uguale per tutti e una via d'uscita per alcuni fu rappresentata dalla ricerca di stimoli nella tradizione, non tanto in quella ottocentesca più vicina, ma piuttosto in quella settecentesca»⁴; altri addirittura guardarono al Caravaggio o al Barocco. Col tempo prevalse la linea che puntava

¹ Picone Petrusa M., *L'arte nel Mezzogiorno d'Italia dall'Unità alla seconda guerra mondiale*, Edizioni Del Sole, Napoli, 1991, p. 204.

² *Ibidem*, p. 211.

³ Carrà M., *Gli anni del ritorno all'ordine*, Fratelli Fabbri Editori, Milano, 1975, p. 4.

⁴ Picone Petrusa M., *Gli anni difficili. Le arti a Napoli dal 1920 al 1945*, in *Gli anni difficili. Arte a Napoli dal 1920 al 1945*, catalogo mostra, Electa Napoli, Napoli, 2000, p. 30.

alla solidità plastica e alla volumetria delle forme, influenzata dalla rivista “Valori Plastici”, che impostava le sue ricerche su una rilettura di Cézanne.

Nella seconda metà degli anni Venti, prendiamo atto di un cambio di scena: «da una parte si rivelano le prime avvisaglie di un “ritorno all’ordine”, dall’altra si verifica una ripresa delle ricerche futuriste, ma su base nuova»⁵. Assistiamo alla nascita di vari gruppi che hanno come scopo quello di rilanciare la tradizione figurativa meridionale, per farla uscire dalla mediocrità e dall’emarginazione in cui era immersa. Nel 1927 fu fondato il Gruppo Flegreo, di orientamento eterogeneo, al quale si opposero Crisconio, Balestrieri, Viti e altri, che a loro volta formarono un gruppo autodefinitosi degli “Ostinati”. Questi, che avevano alle spalle i nuovi organi fascisti, «attraverso l’azione di proselitismo tra i giovanissimi, miravano ad esautorare sia la decrepita “Promotrice” sia il casuale raggruppamento flegreo»⁶. Erano soliti riunirsi presso i locali del Caffè Tripoli in piazza Plebiscito e ne facevano parte tutti i pittori e gli scultori che si affermarono durante il ventennio littorio. Dall’insieme di tali tentativi nacque il Sindacato Fascista Artisti della Campania che organizzò la Prima Mostra del Sindacato Fascista nel 1929. Nell’esposizione si diede spazio agli orientamenti di Novecento Italiano, il quale, in ritardo nei confronti di quello milanese, auspicava in modo simile a un rinnovamento culturale. Gli artisti meridionali guardarono con interesse sia a questa tendenza sia all’ideologia e al linguaggio plastico proposti dai dirigenti fascisti, anche perché il richiamo all’ordine sembrava possedere «gli strumenti più efficienti per superare l’angustia delle scuole e degli indirizzi municipali»⁷. Le mostre del sindacato furono una via d’accesso per chi puntava a un pubblico nazionale e aspirava a esporre alle Quadriennali romane o alle Biennali di Venezia.

Il regime intraprese grandi sforzi per definire, entro gli schemi classici, una linea teorica fondamentale. La Sarfatti, alla fine degli anni Venti, sintetizzava sul quotidiano “Il Popolo d’Italia” che le caratteristiche principali di un’arte fascista dovevano essere «semplicità, concisione, chiarezza di pensiero»⁸. In questo modo, l’arte poteva arrivare alle grandi masse e funzionare come strumento di diffusione ideologica. Il campionario mitologico fascista comprendeva la necessità di un ritorno al passato e una nozione legata all’idea di “perfezione” e di “beatitudine”. La situazione culturale ebbe un nuovo impulso anche grazie a provvedimenti legislativi che conferirono maggiore attenzione alle realtà locali. Se il Sindacato Artisti era stata una creazione avvenuta poco dopo la guerra, il Sindacato Interprovinciale Fascista di Belle Arti campano aveva come scopo quello di superare, attraverso la programmazione di mostre, le varie polemiche a livello territoriale e di oltrepassare le tensioni e le fratture presenti tra gli artisti, mirando a una cooperazione più ampia. La penetrazione del regime divenne sempre più insistente e si organizzò secondo una rete di istituzioni gerarchicamente ordinate. Negli anni Trenta, si andò instaurando una situazione di egemonia culturale: chi non aderiva al partito non poteva esporre. «L’artista meridionale, una volta inserito nella vita cultural-burocratica imposta dal regime e una volta accettata come buona la soluzione moderna che il fascismo proponeva ai problemi della ricerca figurativa, ebbe l’ubriacante sensazione di aver abbattuto i confini del provincialismo e aver finalmente conquistato la cittadinanza nazionale»⁹. Da una prospettiva nazionale, la situazione del sud Italia, in particolare quella del capoluogo campano, era condizionata dall’etichetta di “scuola napoletana”, diventata ormai un cliché frequente utilizzato da molti critici. Questi accusavano l’arte partenopea di essere eccessivamente vivace, luminosa e colorata e di ricercare effetti facili e casuali; le riconoscevano, comunque, il merito di essere spontanea e dotata di una fresca sensibilità.

C’è da dire, tuttavia, che a Napoli non si verificò mai un totale asservimento alle pretese del regime, in quanto non si volle rinunciare all’eredità naturalistica ottocentesca nonché alle recenti acquisizioni avvenute attraverso il Futurismo. Esse rappresentavano un patrimonio troppo grande, un bene comune troppo importante per poter essere cancellato. Inoltre, l’adesione alle politiche culturali fasciste doveva presupporre condizionamenti meno gravosi di quanto immaginiamo oggi e, forse, fu per questo che molti accettarono le prerogative delle istituzioni «per opportunismo, probabilmente perché era l’unico modo per sopravvivere»¹⁰. Numerosi artisti mantennero, perciò, una “posizione neutrale” che prevedeva la scelta di soggetti non ideologicamente impegnati. Alcuni pittori, denominati dai critici col termine di “vecchia guardia”, restarono legati a una figurazione e a soggetti appartenenti alla tradizione; altri, dopo un primo periodo in sintonia con gli stimoli proposti del sistema fascista, attuarono un recupero del passato. Se il regime reclamava l’adesione ai propri miti e la celebrazione dei valori

⁵ Picone Petrusa M., *La pittura napoletana nel ’900*, Franco Di Mauro Editore, Sorrento (NA), 2005, p. 33.

⁶ Ricci P., *Arte e artisti a Napoli dal 1800 al 1943*, Edizioni Banco di Napoli, Guida Editore, Napoli, 1981, p. 160.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Sarfatti M., «Il Popolo d’Italia», Milano, 19 luglio 1929.

⁹ Ricci P., *Arte e artisti a Napoli... cit.*, p. 161.

¹⁰ Picone Petrusa M., *L’arte nel Mezzogiorno... cit.*, p. 216.

autarchici, di contro, la scelta di soggetti evasivi si fece sempre più diffusa. Ciò era dovuto al bisogno di ritagliarsi spazi propri, per dare vita a una ricerca personale in piena libertà, svincolata da condizionamenti esterni.

Ci fu una reazione comune che crebbe in prossimità della seconda Guerra mondiale, in relazione all'intensificarsi delle maglie di controllo; aumentò anche la diffusione di quelli che vengono generalmente chiamati "temi-rifugio". Caratterizzati dall'ambiguità di alcune figurazioni, essi potevano risultare ideologicamente neutrali e garantire margini di autonomia pittorica: come i paesaggi e le nature morte. Altri soggetti tendevano a uniformarsi alle pretese iconografiche del regime ma erano in grado di dare, allo stesso tempo, espressione a un linguaggio che superava determinate implicazioni. Molti artisti operarono su di «un doppio binario: quello di una pittura ufficiale e quello di una ricerca "privata" o quasi»¹¹. Data la presenza di entrambe le tendenze in quasi tutti i pittori dell'epoca, è difficile tracciare una separazione netta tra le due produzioni. In questo modo, la scuola napoletana conservava una propria identità e la capacità di resistere alle pressioni ideologiche esterne. Lo stesso de Rosa, che partecipò in maniera attiva e militante alle varie iniziative proposte dal Sindacato Fascista di Belle Arti e che, negli anni successivi alla guerra mondiale, si rifiutò di rinnegare pubblicamente la sua precedente adesione al fascismo, si trovò a esercitare una doppia produzione. Infatti, se prendiamo in considerazione le opere realizzate per i premi, le mostre e le commissioni grafiche, notiamo delle sostanziali differenze con i dipinti eseguiti sotto lo stimolo di una ricerca privata, legata appunto ai cosiddetti temi-rifugio.

¹¹ Picone Petrusa M., *La pittura napoletana... cit.*, p. 46.

ISBN 88-7431-661-8



9 788874 316618

€ 35,00