



RITRATTO
DELL'ARTISTA
DA GIOVANE

Luciano

DeVita

Opere 1950-1965

INTRODUZIONE E CURA DI MICHELA SCOLARO

B o n o n i a U n i v e r s i t y P r e s s



In affettuoso ricordo di Renato Roveri, amico e collezionista di Luciano De Vita

MARCO CAMMELLI
PRESIDENTE DELLA FONDAZIONE DEL MONTE

Tra gli appuntamenti espositivi dedicati dalla Fondazione del Monte ai maestri attivi a Bologna nei decenni centrali del Novecento, riveste una particolare importanza questo che vede come protagonista Luciano De Vita, un artista che non si esita a definire unico.

Per la personalità, potentemente chiaroscurata come le sue opere, per la singolarità dei suoi doni, che ha saputo magistralmente calare nell'incisione, nella pittura, nella scultura, nella multiforme attività elaborata per il teatro oltre che nella didattica, nel ruolo tanto delicato quanto fondamentale di formare altri artisti, tramettendo loro le proprie conquiste.

Una attività che De Vita ha svolto con passione e generosità per oltre un trentennio, in parallelo alla sua ricerca espressiva, tra l'Albertina di Torino, L'Accademia di Brera, a Milano, e infine a Bologna, nel luogo stesso in cui aveva iniziato la sua avventura, chiamato a reggere la cattedra di Tecniche dell'incisione che era stata di Giorgio Morandi, il suo maestro. E proprio da quest'ultimo erano venuti i primi apprezzamenti per il talento e l'abilità di quel giovane ombroso, che volle quale assistente nell'ultimo biennio di insegnamento. A questi non tardarono a seguire i numerosi riconoscimenti che, anche a livello internazionale, hanno costantemente

accompagnato il lavoro di De Vita, subito accolto tra i maggiori interpreti della raffinata ed esclusiva arte dell'acquaforte. Un artista il cui ricordo è ben vivo, a vent'anni dalla sua repentina scomparsa, in quanti hanno avuto il privilegio di conoscerlo. Per rispondere a questa sentita attesa e per estendere al pubblico più ampio e ai più giovani la possibilità di un incontro così significativo, la Fondazione è particolarmente orgogliosa di presentare quest'ampia rassegna delle opere di Luciano De Vita, appartenenti ai primi quindici anni della sua attività. Una occasione che consente di riprendere un dialogo con la certezza di poterlo, a breve, proseguire.



Ritratto dell'artista da giovane

MICHELA SCOLARO

Appartiene al genere forse più affascinante della letteratura il “ritratto dell'artista da giovane”, quel *Bildungsroman* col quale, da Goethe in poi, si sarebbero confrontati i maggiori scrittori dell'età contemporanea, da James Joyce a Thomas Mann, a Robert Musil, a Marcel Proust, tutti impegnati a capire cosa succede quando si cresce, quando la “poesia del cuore” dell'infanzia cede alla “prosa della realtà” dell'età adulta, quando si chiude la favola, che può anche non essere stata bella ma sempre ha illuso, per cominciare il romanzo della vita. Si tratta di un percorso di scoperta e di costruzione sempre straordinario, tanto più se a compierlo sono individui dotati di sensibilità particolari, Stephen Dedalus, Tonio Kröger,

il narratore della *Recherche* proustiana: artisti. Ma cosa succede se il tempo della formazione, il processo dello sviluppo, dell'evoluzione interiore e della successiva “armonizzazione” o messa in sintonia con la realtà esteriore sono brutalmente arrestati e violentemente sovvertiti? Se il contesto sul quale si è cominciato a lasciar scorrere lo sguardo si oscura di colpo e si trasforma come nel peggiore degli incubi? Ovverosia, *nel* peggiore degli incubi. Che aspetto assume chi cresce attraversando il fuoco?

A riprendere il mito, si può rispondere: “l’eroe”, ma nella vita vera il trauma in forma di persona ha altre definizioni e qualifiche:

“È una buona espressione: sconvolti.

Io so perché lo sono [...]

Credi che ci possano essere guerre così, guerre terribili, terribili, e poi che si possa dire:

bene, adesso è finita, torniamo alla normalità.

Niente è normale ormai”¹.

Chi sono io?

È l’interrogativo alla base dell’autoritratto, la pratica volta all’indagine di sé, alla scoperta di quel soggetto che, rispetto a tutti gli altri, sui quali si può fissare a lungo lo sguardo, “occupa un punto oscuro, un luogo opaco; permane in una condizione di invisibilità, sconosciuto a se medesimo”. Grazie a questa cecità e alla consapevolezza discontinua che caratterizza il rapporto con se stessi, si giunge a illudersi di poter rinviare all’infinito il momento in cui porsi la domanda alla quale occorrerà, infine, cercare di rispondere: “Chi sono?”.

Luciano De Vita era giunto a Bologna nell’immediato dopoguerra, alle spalle aveva la ferita insanabile della guerra ricercata da adolescente che ne aveva ripagato l’incoscienza rendendola imperdonabile, con l’aggiunta al suo carico d’orrori della perdita del fratello gemello. “Chi siamo noi?”, dunque, era l’interrogativo originario di De Vita, posto davanti allo specchio già dalla nascita, obbligato a sperimentare a un tempo la presenza e l’assenza. L’identità molteplice del contemporaneo e la scissione dell’essere. La via dell’arte l’aveva intrapresa tra le Marche, dove era nato – ad Ancona, nel 1929 –, e Roma, il riferimento immediato in quegli anni disorientati per un giovane che volesse evadere dalla provincia senza azzardare, ancora, grandi voli. Poi, a fronte del caos della ricostruzione e dell’incertezza della Capitale, la scelta dell’Accademia di Bologna, con la garanzia di Giorgio Morandi sulla cattedra di Tecniche dell’incisione. Difficile pensare a un incontro più improbabile: il maestro del rigore già anziano, autorevole quanto austero e quello studente dallo sguardo precocemente cupo, la voce dolce e il tratto irruente. Ma doveva funzionare. Al punto che Morandi lo vuole come assistente nell’ultimo biennio di insegnamento, preferendolo a colleghi di temperamento e di maniera più affini. Andrea Emiliani, poco più giovane amico dell’artista, al quale doveva riservare un affetto e un’attenzione costanti per oltre quarant’anni, testimoniati dai tanti

scritti di finissima analisi e dalle mostre dedicate ai suoi lavori, ricorda che a quanti gli chiedessero ragione di una scelta così imprevedibile Morandi si stupisse e rispondesse dichiarando che De Vita era così bravo che avrebbe potuto perfino “fare del bulino”, la pratica più antica e difficile, raffinata quanto esclusiva, tra le specialità dell’incisione. Al di là di ogni differenza, a colmare ogni distanza, a unirli era il sentimento intimamente condiviso e inespresso, dell’arte come unica risorsa e modalità dell’essere. Che, poi, per uno si traducesse in misura, ricerca di equilibrio, assenza e sospensione mentre, per l’altro, valesse per lo più, precisamente, il contrario, la vertigine dell’oscuro, la violenza turbinosa del gesto, il caotico sovrapporsi delle figure, non è che una ulteriore riprova della più segreta ed efficace capacità di rivelare dell’arte. Che arriva a esprimere l’inconfessato, perfino a se stessi, il non detto e l’indicibile, rispettando il riserbo più ostinato, il silenzio assoluto, sia subito o volontario. In quegli anni, centrali nel secolo e fondamentali per la definizione della sua fisionomia d’artista, al magistero di Morandi si sono già accostati i numi tutelari che lo avrebbero poi accompagnato lungo l’intero corso della sua carriera, prevalendo, l’uno sull’altro, a seconda della circostanza e della necessità: dalla Spagna più inquieta, tormentata e barocca erano giunte a De Vita le suggestioni del Greco di Toledo e l’esempio per eccellenza, quello di Francisco Goya, tragico e satirico, capace di dar forma al paradiso scintillante della corte, ai velluti, alle nudità più sensuali, come all’inferno della miseria cupa e bistrattata, della malattia senza speranza, dell’ignoranza, della violenza cieca e della prevaricazione.

Maestro di una modernità sconcertante, impietoso per la lucidità con cui affrontava i temi più duri e crudeli, trasformando anche se stesso in un soggetto repulsivo, quanto pietoso nel far emergere comunque un qualche senso di solidarietà, se non altro perché appartenenti a una medesima, sventurata, umanità. Partecipe dell’ideale e dell’incubo.

Da ribalte e da giorni meno distanti erano pervenute anche a De Vita le “pericolose” indicazioni di Picasso.

Del grande spagnolo, “voce recitante” a cui Francesco Arcangeli² attribuiva la responsabilità della deriva ideologica e stilistica che aveva dato origine alla “radice malata” della giovane arte italiana, De Vita avrebbe subito a lungo il fascino.

Per ora, basta ricordare la fecondità istrionica del maestro di *Guernica*, la libertà incoercibile nella sperimentazione, che lo portava a mescolare tecniche, generi e materiali, da inventare a volontà e al bisogno, e ancora, modernissima e provocatoria, la vocazione a contaminare, unendo popolare e colto, beffa e tragedia, accuratezza e approssimazione, cronaca e mito.

Dalla più alta e prestigiosa tradizione europea, provenivano poi gli altri modelli ineludibili, a cominciare dall’antico visionario di Hieronymus Bosch per giungere all’assoluto di Rembrandt, presente a De Vita come un’ossessione, diretta e mediata, rafforzata dalla ben nota predilezione morandiana, che lo aveva preceduto nel confronto con quello che doveva diventare il soggetto per eccellenza della sua opera: la natura morta con la conchiglia, l’ostrica.

¹ Doris Lessing, *Il sogno più dolce*, ed. it. Milano, Feltrinelli, 2001, p. 140.

² Francesco Arcangeli, *Picasso, “voce recitante”*, in *Dal Romanticismo all’Informale*, Torino, Einaudi, 1977, vol. 1, pp. 191-220; *Della giovane pittura italiana e di una sua radice malata*, in “Proporzioni”, I, Firenze, Sansoni, 1943, p. 91 et segg.

3 Alberto Boatto, *Narciso infranto. L'autoritratto moderno da Goya a Warhol*, Bari, Laterza, 1998, p. 7. Si veda altresì il catalogo della mostra, *Moi! Autoportrait du XXe siècle*, a cura di Pascal Bonafoux, Parigi/Milano, Skira, 2004.

4 Gérard de Nerval, *Le desdichado*, in *Les Chimères* (1854).

5 Andrea Emiliani, *Le acqueforti di Luciano De Vita*, Bologna, Edizioni Alfa, 1964. Il testo introduttivo è stato riproposto nel volume che accompagnava la mostra bolognese del 1992, organizzata nelle sale di Palazzo Pepoli, *Luciano De Vita*, Bologna, Nuova Alfa editoriale.

Molto è stato scritto su questo dispositivo, strumento tra i “più labirintici”, capace di creare “quel circolo vizioso, tautologico e paradossale, in grado di farci vedere mentre noi ci stiamo vedendo”³, sottolineandone, inoltre, la caratteristica perturbante di contenere illusione e frode, a causa dell’“inversione che produce nell’asse facciale”, del “mutamento dell’ordine simmetrico. Sulla superficie specchiante la simmetria viene ricomposta è vero, ma rovesciata da destra a sinistra rispetto alla successione reale. Così non ci è mai concesso di vederci come gli altri ci vedono”. Ma come ci vedono gli altri? È proprio sicuro che dietro all’autoritratto la domanda “Chi sono io?” sia solo riflessiva e non, piuttosto, rivolta a colui, a coloro, che prima o poi poserà/poseranno lo sguardo su quell’immagine? E se fosse proprio l’altro lo specchio impossibile da interrogare?

“Chi vedi?”, sarebbe, allora, la domanda giusta e l’autoritratto il luogo dell’estraneità finale, dell’oggettivazione e dell’affermazione successiva: “questo sono io”.

L’inarrivabile maestro di Leida, autore di quasi trecento lastre create portando l’arte calcografica al massimo delle sue potenzialità espressive, costituiva un esempio da seguire perfino nella pratica complessa di instaurare un dialogo continuativo, lucidissimo e severo con se stessi. Artisti avvolti dalla liquidità notturna del nero, uomini mai abbastanza protetti da resistere al richiamo dello specchio.

“Je suis le ténébreux, le veuf, l’inconsolé”⁴

Luciano De Vita da giovane si presenta nelle opere con i tratti riconoscibili che conservano le fotografie. Ha un bel volto serio, dai lineamenti solidi e virili, nulla a che vedere con le fisionomie affilate dei colleghi di età decadente. A completare la propria immagine, ha approfondito l’ombra delle orbite. L’oscurità che esplora gli è rimasta impressa sul viso, fino a diventare parte evidente del suo stesso essere, una caratteristica oggettiva della sua persona. Secondo tradizione si ritrae volentieri con gli strumenti del mestiere, la tavolozza in mano e il pennello, come attestano numerose lastre dei primi anni Cinquanta. Ma che la dimensione sia un’altra rispetto a quella frequentata solo pochi decenni prima, per esempio, da un giovane Morandi, in maniche di camicia e gilet, frontale, impacciato come uno studente a un saggio di fine corso, è subito ben chiaro. Occorrerà orientarsi, piuttosto, verso l’ambito problematico di un Böcklin, accompagnato dalla morte col violino, di un Munch, avvolto dalle fiamme dell’inferno o di un Ensor, già scheletro ancora in giacca lunga o circondato dalle maschere.

Dal braccio alzato di De Vita si è levato un turbine di figure e immagini che, di lì a poco, avranno invaso l’intero spazio fino a soffocarlo. In basso, magnifica come un brano di Dürer, indifferente come portasse la corazza impenetrabile di un rinoceronte, compare la pantegana, il soggetto “vero” dell’opera. L’orrida abitante di fogne e rifiuti, veicolo prediletto dei morbi, è l’alter ego, il correlativo oggettivo, il simbolo e la prefigurazione del destino che, senza possibilità di scampo, toccherà all’artista. Ma chi sarebbe, poi, quest’essere che in antico si credeva dotato di proprietà tali da potersi dire “divino”, già retrocesso a “scimmia della natura”, nella disputa accademica sul primato dei generi? Oggi, è qualcuno che frequenta bassifondi e oscurità temibili – ove incontra le figure grottesche delle quali, buon erede di Goya e di Daumier, si fa il compiacente ritrattista –, in cerca di suggestioni vergognose quanto potenti, è una creatura pericolosa, infetta, da fuggire o da schiacciare.

Quando va bene è un burattino senza gambe, che sta dove lo si mette, lo sguardo perso nel vuoto, la tavoletta e lo stilo stretti nelle mani inutili. Ma è anche una figura tondeggiante tutta compresa e riassorbita nel baratro spalancato del suo grido. Che doveva risuonare a lungo, come attesta l’ovale del 1964, e, tuttavia, restare inascoltato.

Come reagire, d’altra parte, se i soggetti che assediano l’immaginazione sono *Fucilazioni* e *Crocifissioni*? Emiliani nell’indagine fondamentale del 1964⁵ evidenziava, a proposito di queste raffigurazioni, la consistente persistenza nell’opera di De Vita di un’epicità narrativa derivata da un preciso dato di carattere, una inclinazione che, oltre a indicarlo quale erede diretto della grande tradizione figurativa occidentale, ne spiegava la costante tensione a rifondere dentro un più ampio e significativo contesto singoli brani, simboli che, nel cedere qualcosa del loro valore esemplare, conquistano più vasta e toccante risonanza. Quale miglior strategia, inoltre, per confondere se stessi e gli altri, dell’affabulare?

Di efficacia sperimentata già da *Le mille e una notte*: raccontare, raccontare e raccontare per evitare il peggio, fino al ritorno del giorno. Si affollano le memorie, oltre ai personaggi, in questi grandi affreschi che possono essere costretti su pochi centimetri di carta: da Goya, il muro con i fucilati, attraverso Manet e poi il Picasso del *Massacro di Corea*, con i militari a rinnovare la posa plastica degli Orazi e Curiazi di David; dal Nord di Grünewald, di Rembrandt, di Brueghel, con i suoi pazzi dai tratti deformati, o di quello più vicino di Ensor, il dolore acuminato delle Crocifissioni.

De Vita, che amava definirsi “l’ultimo romantico”, si rivela, piuttosto, in queste opere, un severo moralista, che non esita a denunciare nell’umanità riassunta degli episodi periferici, indifferente, grottesca, ottusa, altrettanti complici, colpevoli come i tiranni sanguinari e i deicidi. Assediato dai mostri, nell’*Autoritratto dalla biografia*, l’artista ai piedi delle croci dichiara la sua volontà di testimoniare.

Ma è a lui che sparano, nella selva assurda di palloncini e parasole, tra i ricordi incongrui della *Strage degli innocenti* di Guido Reni, chissà quanto a lungo osservata nella Pinacoteca di Bologna, la spada di David e ancora il pugno chiuso e il cavallo di *Guernica*, gesti e figure in cui rivivono perfino le tante raffigurazioni del *sacrificio di Isacco* con il pugnale stretto nella mano alzata sul capo della vittima innocente. È lui, ancora, l'interprete del dramma ideologico e sacro sul quale si staglia appeso in alto, stilizzato e rigido come uno spaventapasseri, le braccia aperte come in croce. In basso sparano e ci sono impiccati sullo sfondo. Pupazzi abbandonati in terra, marionette, persino monocicli che hanno condotto fino a lì, fino a quel muro mortale coperto di graffiti, i tragici saltimbanchi che compongono la scena, riassuntiva di una ben misera umanità. È questo che vi era da salvare? Se è così, allora, né uomo né superuomo e tanto meno dio, può bastare, davvero, soltanto un manichino.

Impossibile non pensare a cosa provasse Morandi davanti a queste opere, se davvero l'abilità nell'uso del tratto puro, la perizia nel sovrapporre acquaforte e acquatinta, nel raddoppiare e variare le morsure evitando di bruciare dettagli, contorni e carta, bastasse a fornirgli l'apiglio per evitare di procedere oltre.

Di rischiare, a sua volta, guardando troppo a lungo nell'abisso, che l'abisso cominciasse a guardarlo.

Certo, De Vita non aveva alle spalle una formazione regolare, letture coerenti e un orizzonte di riferimento culturale solido a sostenerlo nell'elaborazione formale della sua poetica. Gli erano sufficienti l'istinto, la curiosità e un'insospettabile capacità di cogliere a colpo d'occhio e, per così dire, di sensibilità, quanto di più congeniale, di figurato o scritto, a sostenere e a esprimere i contenuti della sua complessa interiorità. O i racconti degli amici, tramiti suggestivi di pagine e pagine mai aperte, che si imprimevano così, grazie alla voce che accompagnava il passo nella città notturna, infinitamente più a lungo nella mente e nel cuore che non attraverso letture appassionanti, magari, ma casuali e solitarie.

Queste erano poi, in prevalenza, quelle indimenticabili dell'adolescenza, che già avevano nutrito un'immaginazione avventurosa e sregolata: poeti e scrittori "maledetti", eroi tragici di tutte le età e racconti gotici, da Poe a Barbey D'Aurevilly, alle quali si erano aggiunti il barocco D'Aubigné e, più tardi, grazie alla mediazione sapiente di Giuseppe Guglielmi, il cinismo freddo di Céline. Su questa base, composita ma sostanzialmente unitaria, avrebbero trovato appoggio, a via a via, motivi e spunti di derivazione surrealista, irridenti, vitalistici e contestatari, unitamente ad altri temi, di maggior impegno concettuale, provenienti da un esistenzialismo privato delle ricadute di natura politica.

Ma si trattava di elementi in qualche modo accessori, pretesti utili a rendere comunicabili contenuti altrimenti sfuggenti, a riannodare e a nascondere il filo di un discorso che partiva dall'oscurità dell'essere e, dopo una breve emersione, vi faceva ritorno. "Sono tutti autoritratti", confessava Luciano De Vita sfogliando le immagini delle opere riunite per la retrospettiva del 1992. E, d'altra parte, una lastra da incidere non è che una superficie specchiante, appena ricoperta da un velo di cera fusa.

La terra desolata

Tra le opere di De Vita appartenenti agli anni più intensi dell'informale, compare una serie di incisioni apparentemente dedicate ai soggetti tipici del naturalismo: un paio di paesaggi, alberi, foglie, fiori, radici. Difficile immaginare raffigurazioni più estranee di queste all'universo morandiano, al quale si potrebbero pensare avvicinati. E così pure a quello degli artisti riuniti da Arcangeli sotto la denominazione di *ultimi naturalisti*, sostenuti con una passione al pari generosa e ansiosa, tesa a scorgere nel loro lavoro il sorgere di un'autentica espressione contemporanea. Mentre il Caligola di Albert Camus rimproverava al giovane Scipione che la sua poesia di albe, crepuscoli, erba fresca e radure mancava di sangue, a Luciano De Vita, distolto dal sangue dei suoi massacri, si potrebbe obiettare, scorrendo queste tavole a

tema naturale, l'assenza, precisamente, della natura. Sono altrettante immagini del mondo/foresta di simboli da interpretare di Baudelaire, ma senza la foresta e con i simboli prosciugati: si tratta di acqueforti e acquetinte di una qualità tecnica straordinaria, appartenenti al giro breve di poco più di un biennio, dal 1957 al '59/'60 e poco oltre, che esibiscono un segno capace di ogni virtuosismo: teso e sottile, irregolare come un graffio, largo, insistito e aggrovigliato, quando non violentemente perentorio, trattenuto oppure pronto a dilagare in nero vellutato invadendo il fondo. Si cercherebbe invano, tuttavia, perdendosi in questi fogli l'entità della quale parlava con indimenticabile trasporto Francesco Arcangeli: quella "cosa immensa che non vi dà tregua, perché la sentite vivere tremando fuori, entro di voi: strato profondo di passione e di sensi, felicità tormento [...]"⁶, che alimenta e sostiene il senso del "due": "la religione della natura, Dio incomprensibile, mistero da patire ogni giorno, da riamare eternamente, nelle apparenze e nella sostanza [...] un limite amato, oscuro e presente [...]".

Ma del calore fecondo evocato dalla poetica arcangeliana è totalmente priva la terra incognita di De Vita. Sul suo paesaggio fossile cade il riflesso gelido di un sole siderale che non sorge e non tramonta. Torna nella sua quercia squarciata da fulmini infallibili o nella grande radice dalla quale in tempo remotissimo aveva preso origine, il ricordo virato in bianco e nero della carcassa appesa di Rembrandt, da poco rinnovato dal pennello, pure violento e disperato, di Chaïm Soutine. Nessuna pienezza di linfa scorre nel lampo ripetuto sbocciato nel fiore nero o nelle venature delle grandi foglie, essiccate e infragilite, prossime a disfarsi in polvere. Ritorna alla mente il paesaggio archeologico alle spalle dell'incantevole *Vergine delle Rocce* di Leonardo, davanti all'ombra umida di caverna della *Scaturigine*, sarà forse la morbidezza più avvolgente dell'inchiostro bruno di seppia, o la dimensione, improvvisamente più raccolta dopo tante immagini dirompenti e centrifughe. Non concede alcun conforto la natura innaturale di De Vita, il cui informale è fatto, in questi

6 Francesco Arcangeli, *Gli ultimi naturalisti*, in *op. cit.*, p. 317, come la citazione successiva.

pochi mesi, di figure create dal moto in spazi sempre indefiniti, emerse a forza di colore accumulato strato su strato a colpi di pennello, veloci come brevi coltellate. Non si avverte l'eco di alcuna promessa di materia, ancora informe ma germinale, né il tenue mormorio del disfacimento e della successiva faticosa rinascita, neppure si configura per un prossimo futuro perché non c'è nulla in embrione in quei magnifici fogli, né, certo, affinché potrà evolvere da quell'unico *nucleo* isolato e sterile. Quella su cui De Vita lasciava scorrere lo sguardo era proprio la *Terra desolata* descritta nei versi di T.S. Eliot:

**“Quali sono le radici che s'afferrano, quali i rami che crescono
Da queste macerie di pietra? Figlio dell'uomo,
Tu non puoi dire, né immaginare, perché conosci soltanto
Un cumulo di immagini infrante, dove batte il sole,
E l'albero morto non dà riparo, nessun conforto lo stridere del grillo,
L'arida pietra nessun suono d'acque [...]”⁷.**

7 Thomas S. Eliot, *La terra desolata* (*The waste land*, 1922), come la citazione seguente.

8 Thomas S. Eliot, *Gli uomini vuoti* (*The hollow men*, 1925): “Siamo gli uomini vuoti/siamo gli uomini impagliati/che appoggiano l'un l'altro/la testa piena di paglia. [...] Coloro che han traghettato/ con gli occhi dritti, all'altro regno della morte/ci ricordano – se pure lo fanno – non come anime/perdute e violente, ma solo/come gli uomini vuoti/ gli uomini impagliati”.

Certo non era su quella terra che avrebbe potuto aver luogo l'incontro effettivo con Francesco Arcangeli, la personalità critica più sensibile della sua generazione e più attenta, l'uomo, il poeta, che non avrebbe esitato un attimo a condividere con l'artista l'esperienza dell'abisso, sommando inquietudini, fugaci entusiasmi e sofferenze.

Dalle presentazioni scritte in occasione delle mostre e dalle testimonianze degli amici, sono ben documentati la stima e l'apprezzamento per l'arte di De Vita da parte dello studioso, di vent'anni maggiore, ma vi si percepisce l'assenza di quell'adesione particolare che era la sua cifra specifica e che aveva origine dal senso profondo di condividere una visione esistenziale, prima di una poetica o di una determinata declinazione di stile.

Forse, erano troppo feriti entrambi, sia pur diversamente, per poter avviare e sostenere una comunicazione a un livello così impegnativo e coinvolgente.

Sarebbe stata necessaria, forse, ulteriore energia, o un tempo meno complicato, o solo la percezione di una terra pacifica comune sulla quale incontrarsi, varcando ognuno la soglia della propria sofferenza per potersi specchiare l'uno nell'altro, come, in fondo, al di là di tutto, occorreva a entrambi.

La verità dell'illusione

**“Venite all'ombra di questa roccia rossa,
e io vi mostrerò qualcosa di diverso dall'ombra vostra
che al mattino vi segue a lunghi passi, o dall'ombra Vostra
che a sera incontro a voi si leva;
in una manciata di polvere vi mostrerò la paura”.**

In genere è un evento di particolare importanza, per lo più traumatico o, comunque, doloroso e difficile da superare, a segnare il momento di passaggio tra la giovinezza e l'età adulta. Il discrimine tra “il prima” e “il dopo” della vita. L'impressione è che ben poco, se non nulla, di ciò che si era, di quanto si attendeva o si pensava di aver cominciato a conoscere, sopravviva a questo apparentemente inevitabile procedere. Certo è che porta con sé uno sguardo nuovo, approfondito dalla disillusione, raffreddato dalla diffidenza. La salute temprata dal veleno del giovane Törless e quella minata dal rimpianto di Tonio Kröger. Ma quando e come un artista compie un tale passo? Non è in quella stagione d'avvio perdurante in segreto, con le sue infinite deroghe e i suoi mostri, a dispetto di tutte le convenzioni cronologiche, il genio ritrovabile a volontà dall'artista?

Occorreva una dimensione a statuto speciale, con tempo e luogo da inventare, da dilatare, da sospendere o da abolire assecondando la fantasia e l'umore per consentire a Luciano De Vita di aggirare il problema. Meglio, i problemi.

Ci voleva lo spazio magico del teatro. Se risale alla fine degli anni Sessanta l'ingresso professionale dell'artista nell'universo della scena, al quale assicurerà fantastiche ambientazioni, cornici e quinte, magnifici costumi e, infine, indimenticabili regie, numerosi elementi comparsi nelle sue opere, incisioni e dipinti, già dall'inizio del decennio, sembrano prefigurare l'ineluttabilità del destino. Si sporgono da sfondi indistinti, di natura esclusivamente intellettuale, le brevi ribalte sulle quali si

esibiscono le inquietanti creature che hanno preso il posto delle figure precedenti. Sono il risultato di *Mutazioni* spaventose o bizzarre, beffe genetiche e irridenti, simulacri postatomici, comunque, di un'umanità disumana finalmente uscita per sempre di scena. I loro nomi sono ispirati dal mito – *Deucalione e Pirra*, prossimi a generare intere stirpi di mostri, se a loro immagine e somiglianza –, dal folklore slavo – saranno benevole o malvage le *baba jagà* di De Vita? – o dalla letteratura visionaria, popolata di demoni e di streghe, in un susseguirsi e moltiplicarsi di angosce, di malefici, di grandi sabba. Le loro deformità rimandano ancora a Picasso, mediterraneo questa volta, e a Henry Moore, disegnatore e scultore, ma con un sovrappiù di amarezza, con un cupo sarcasmo che è la cifra di questo De Vita all'orlo del buio addomesticato, provvisorio e salvifico del teatro. La dimensione ideale ad accogliere l'espressione consentendole perfino di farsi monumentale, di calarsi nel tutt'otondo della scultura, di conquistare altri materiali e, perfino, artificio assoluto, la persona in carne ed ossa.

Da gestire come un manichino, da atteggiare come un fantoccio e da rivelare, come ha insegnato lo specchio, per quel che è: una “figura senza forma”, “un'ombra senza colore”⁸. Uomini vuoti, la testa piena di paglia, sono pronti a sfilare sul palco, provenienti direttamente dalle lastre, dalle tele dei primi anni Sessanta.

De Vita, oramai, ha imparato a controllarli, non più esiti di incubi assediati dai quali liberarsi ma complici da convocare e scatenare in *Gran Bagarre* che finiranno all'accendersi delle luci.



Dipinti



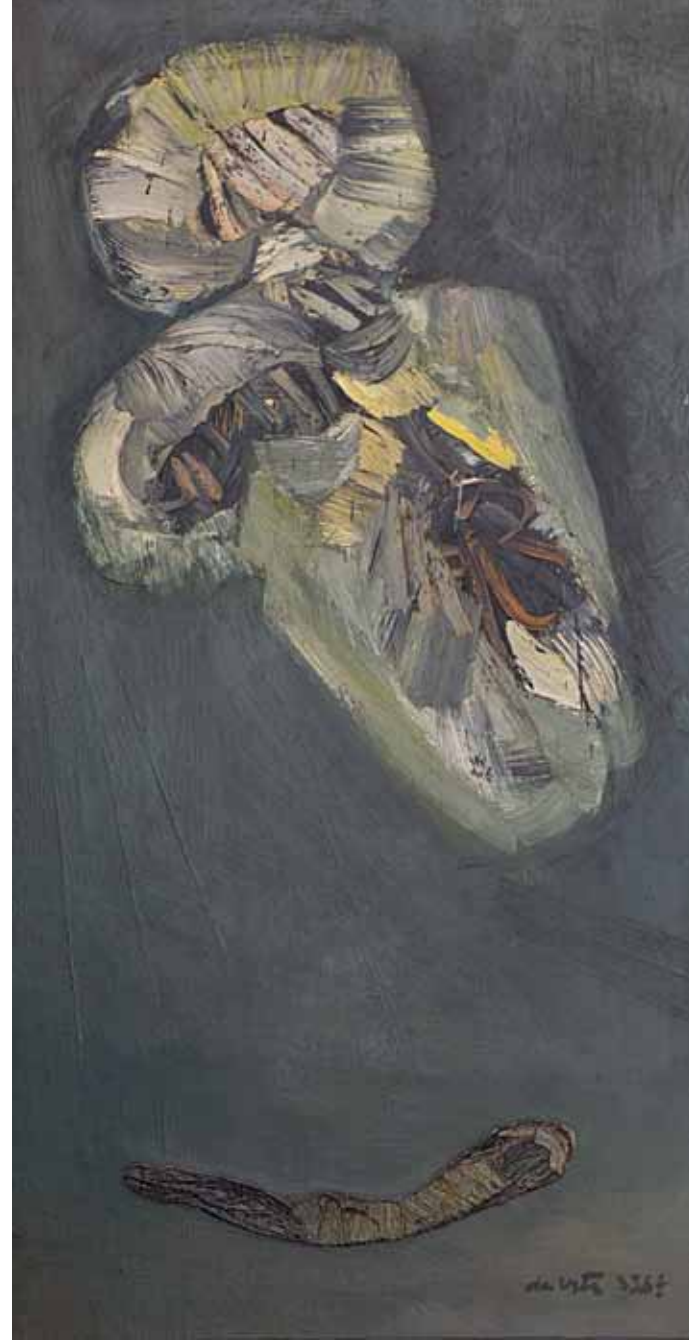
La Maddalena, 1952 - Olio su tela, cm 65x94,5

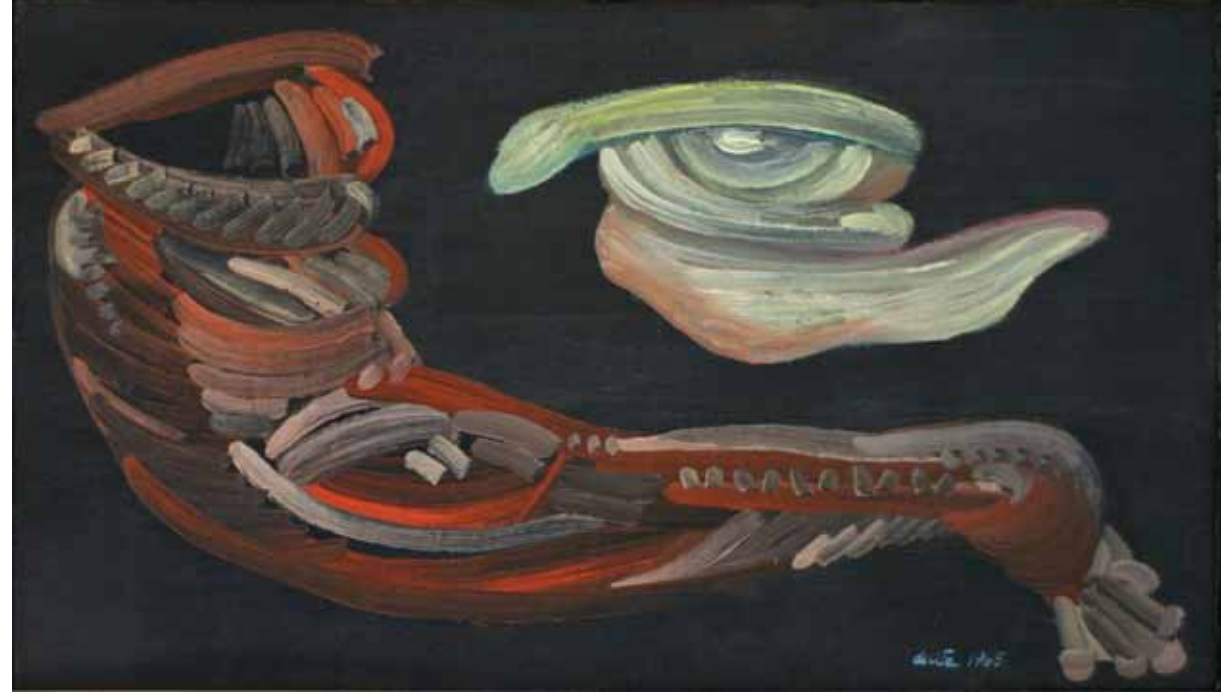


Informale, 1959 - Olio su tela applicata su tavola, cm 38x54









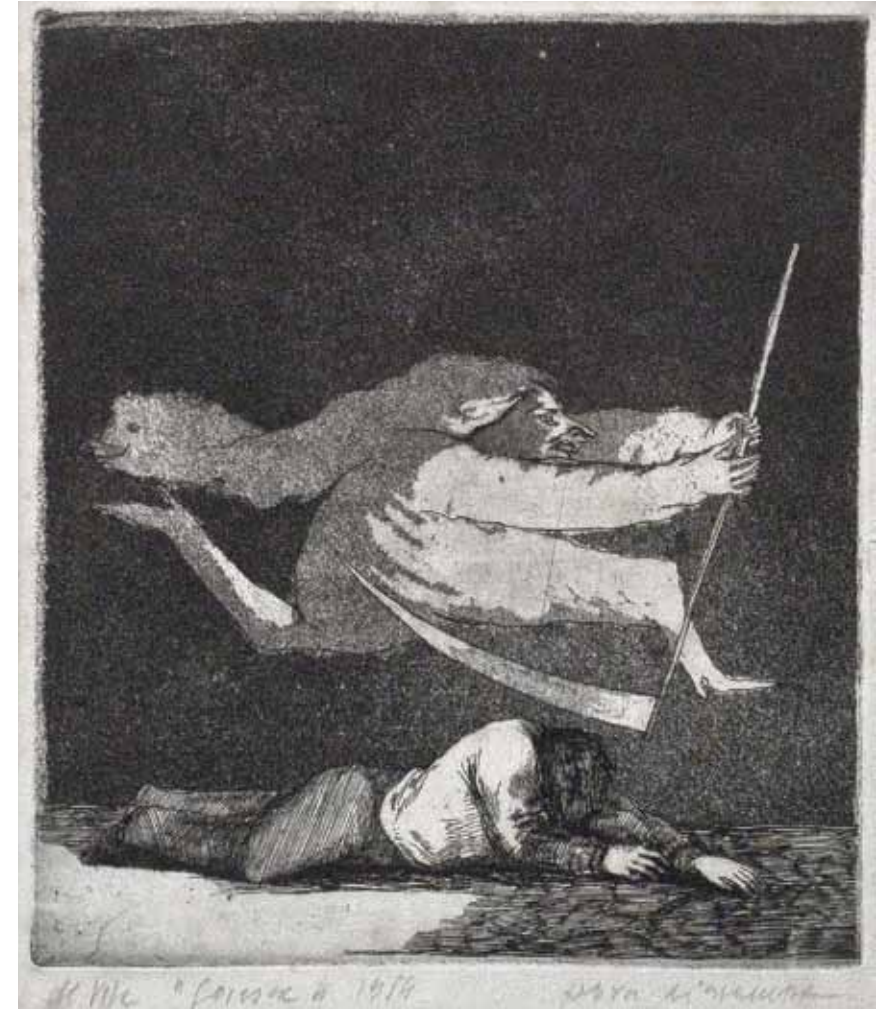


Incisioni



Fucilazione prima, 1950 esemplare unico - *Acquaforte*, mm 172x202

Cristo deriso, 1952 - *Acquaforte*, mm 180x280



Volaverunt, 1951/52 - *Acquaforte*, mm 295x204
 Sabba, sabba, sabba, 1954 - *Acquaforte e acquatinta*, mm 191x143

Goyesca, 1954 - *Acquaforte e acquatinta*, mm 196x170



Due per due, 1952 - *Acquaforte e acquatinta*, mm 179x194
 Romanticismo, 1953 - *Acquaforte e acquatinta*, mm 242x310



Il crapulone, 1954 - *Acquaforte e acquatinta*, mm 213x165
 Due figure, 1953 - *Acquaforte e acquatinta*, mm 210x190



Acquaforte, 1953 - *Acquaforte e acquatinta*, mm 104x117

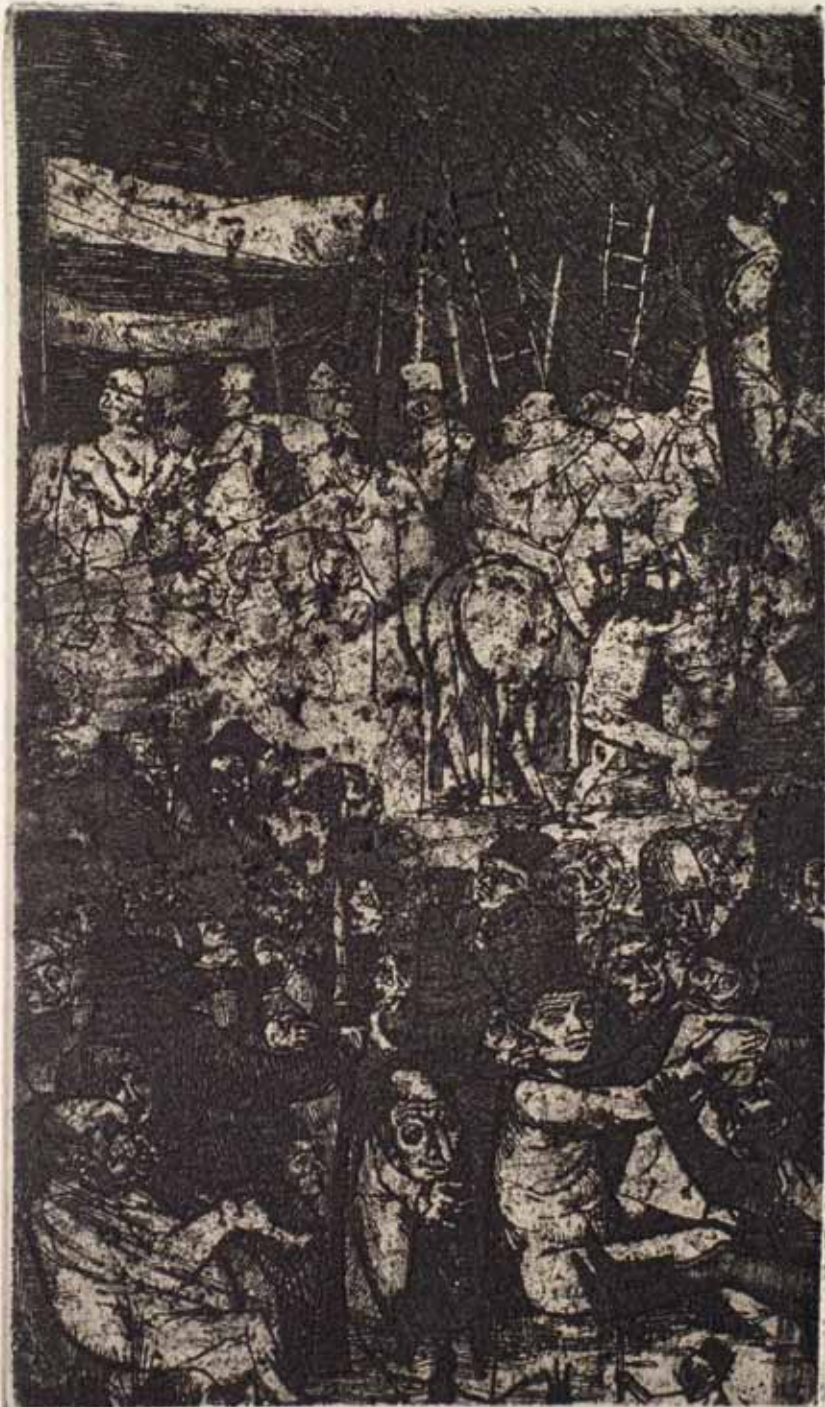
A I E O U, 1953 - *Acquaforte*, mm 232x219

Il tondo con la testa, 1954 - *Acquaforte e acquatinta*, mm 180x180



La pantegana, 1955 - *Acquaforte e bulino*, mm 243x285
 Autoritratto, 1954 - *Acquaforte e acquatinta*, mm 210x124

Self-portrait 1954 Bontempelli



de vita autoritratto della Biografia

8/30

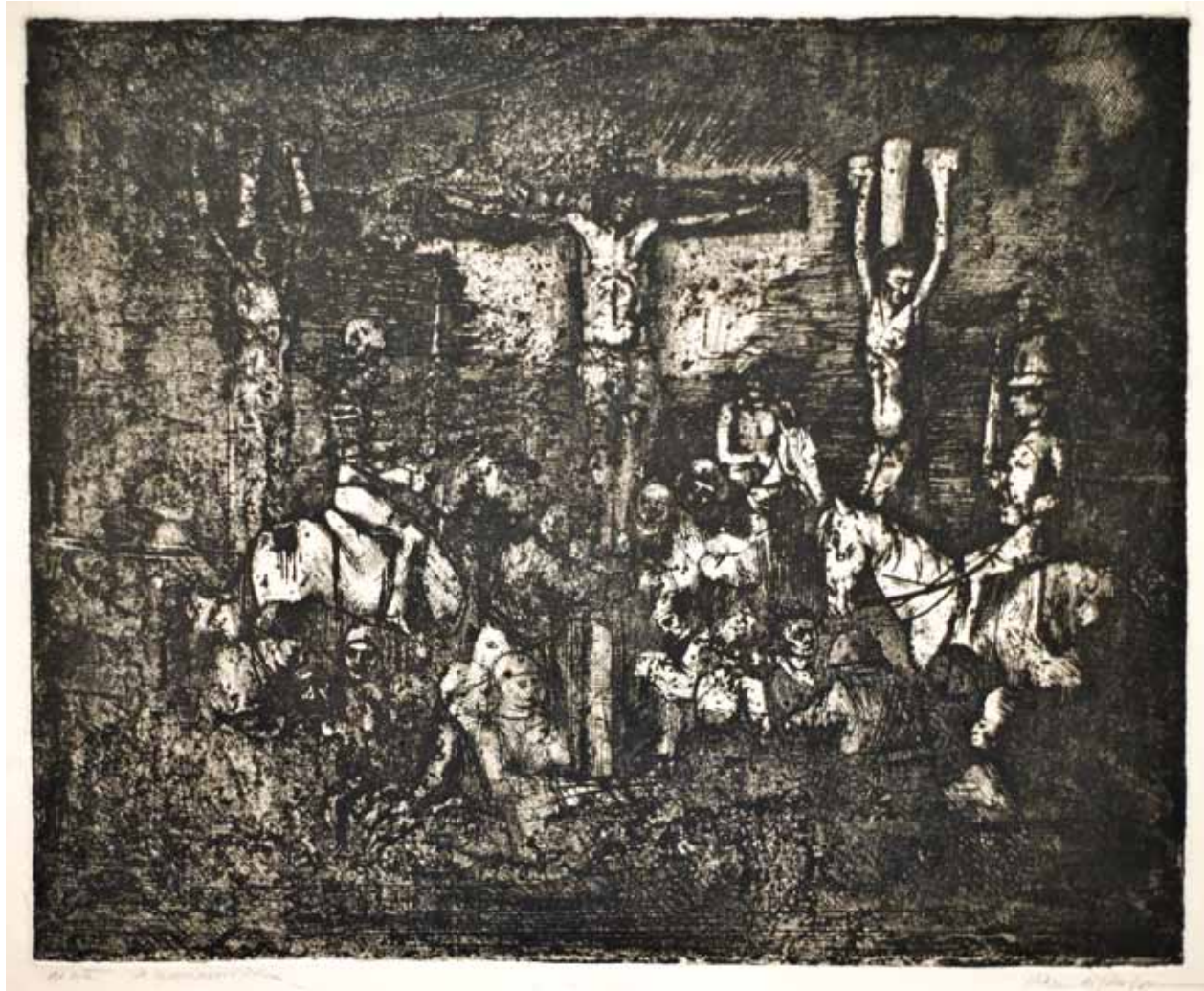
Autoritratto dalla biografia
(Crocifissione con autoritratto),
1953/54 - *Acquaforte e acquatinta*, mm 251x144



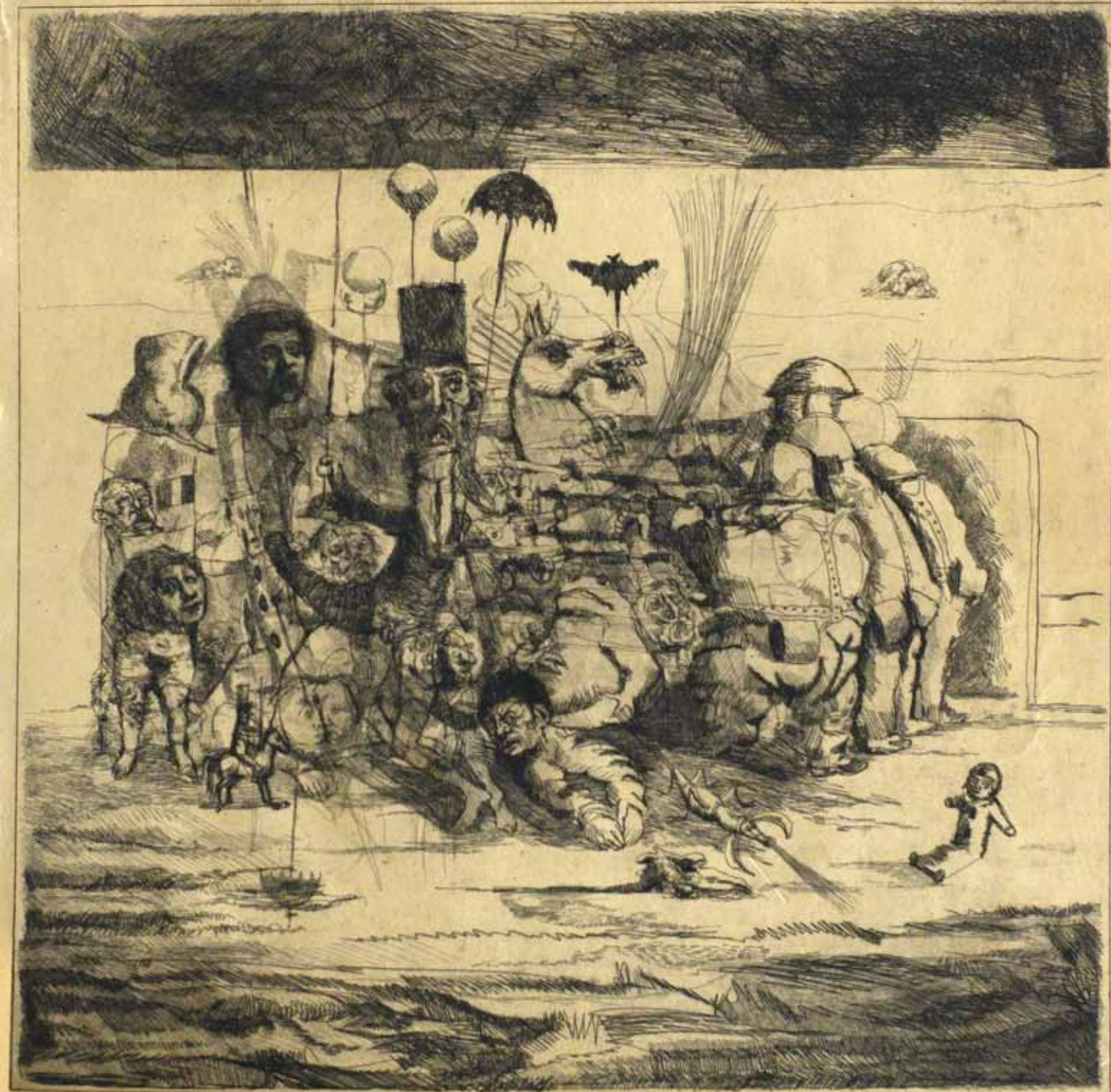
de vita fucilazione della Biografia

19/35

Fucilazione dalla biografia, 1953 - *Acquaforte e acquatinta*, mm 208x342



La crocifissione, 1954 - *Acquaforte*, mm 315x395
La fucilazione, 1955 - *Acquaforte*, mm 395x395



Biografia, 1955 - *Acquaforte e acquatinta*, mm 458x358



Tretesticisonocerchiamolaquarta, 1953/54 - *Acquaforte*, mm 155x195
Autoritratto e due teste, 1956 - *Acquaforte e acquatinta*, mm 305x229



L'ostrica (con la testa), 1954 - *Acquatinte*, mm 161x222
 L'ostrica I° stato, 1954 - *Acquatinte*, mm 93x182



Acquatinte della grande ostrica, 1955 - *Acquatinte*, mm 213x290



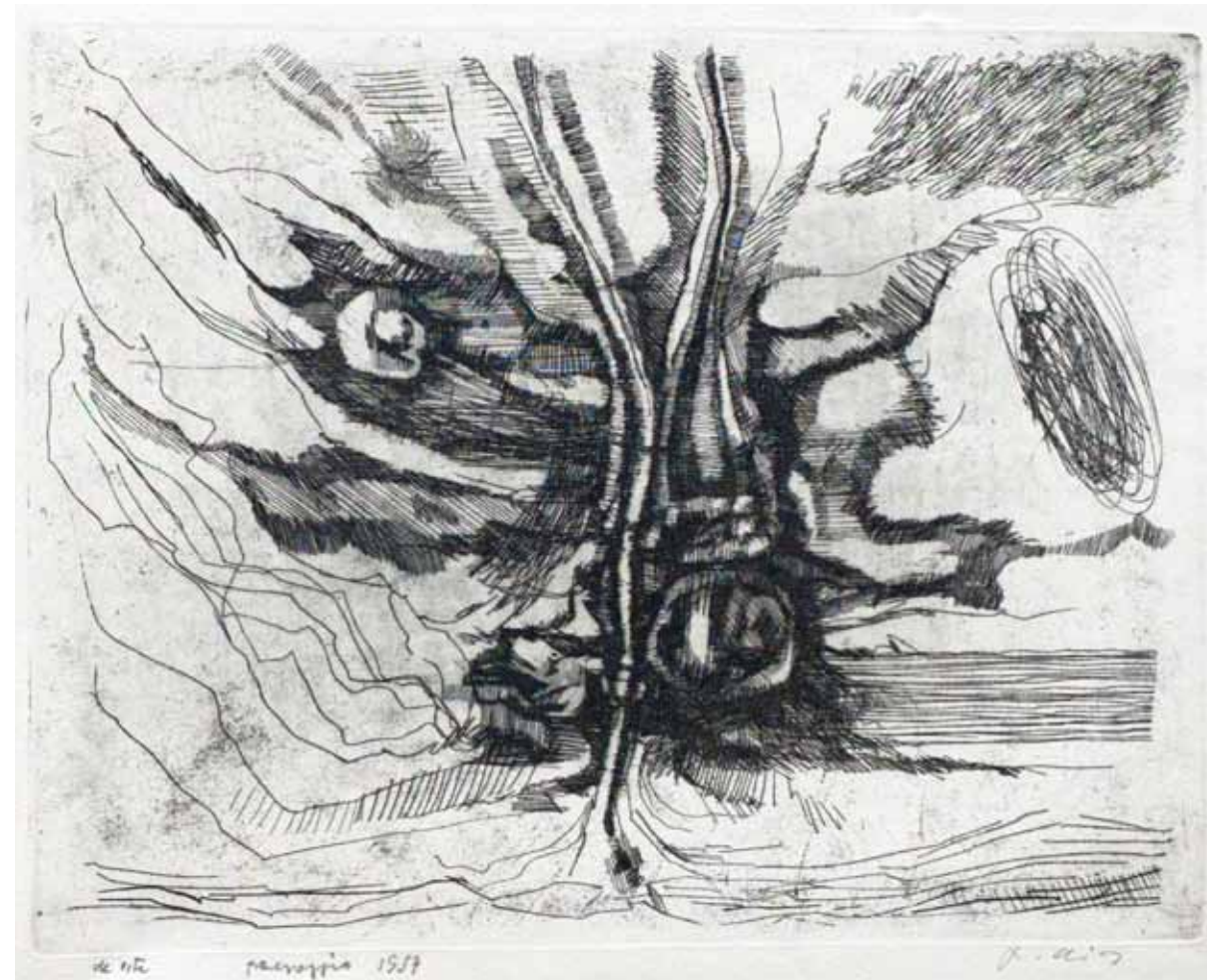
L'ostria, 1954 - *Penna a sfera su carta*, mm 155x255
Ostrica, 1966 - *Acquaforte*, mm 180x340



Acquaforte, 1957 - *Acquaforte*, mm 220x142



de viti a paesaggio n. 1 a 52 trovata in un'album

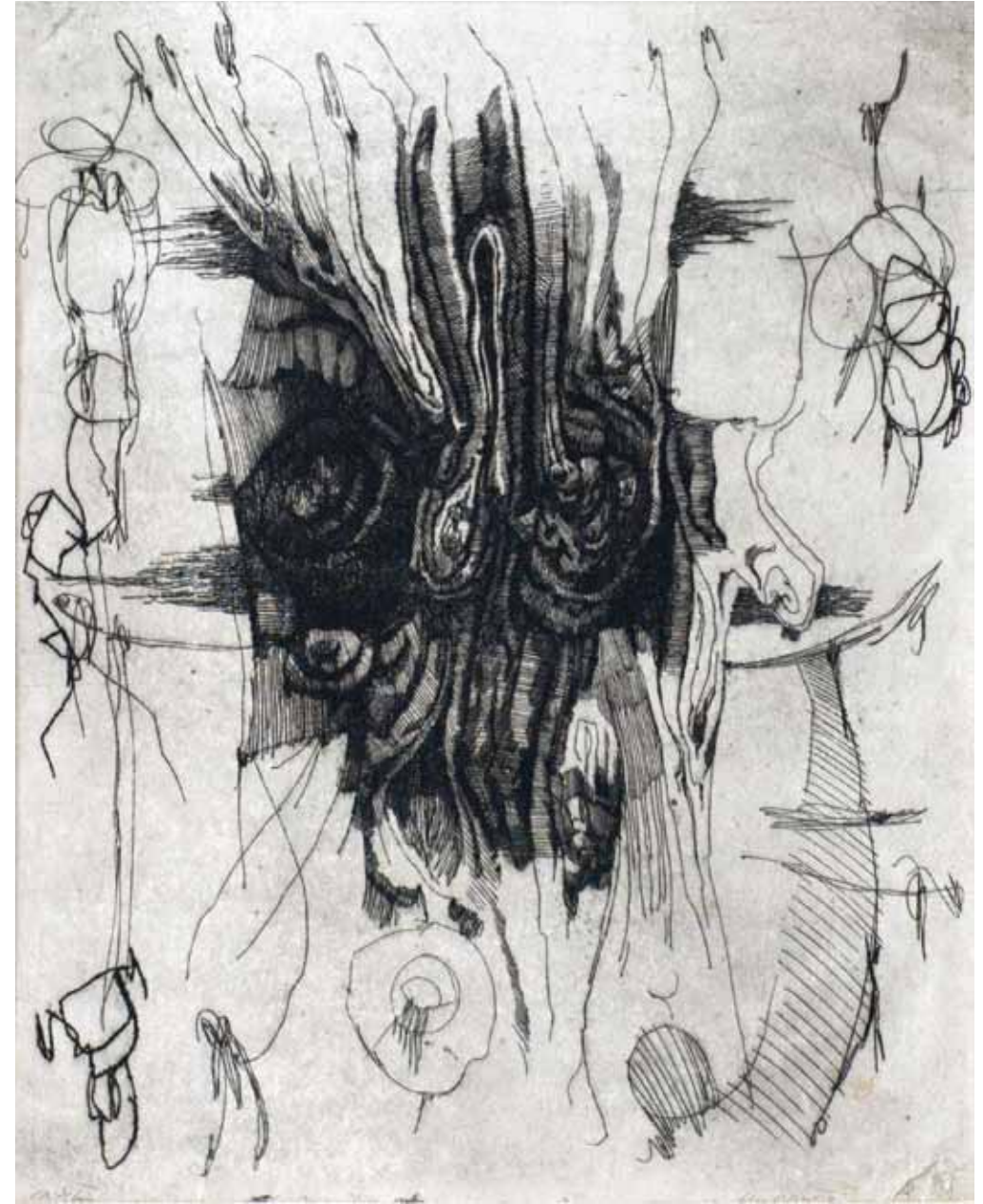


de viti a paesaggio 1957 J. de Viti

Paesaggio n. 1, 1957 - *Acquaforte*, mm 194x126
 Paesaggio, 1957 - *Acquaforte*, mm 247x300



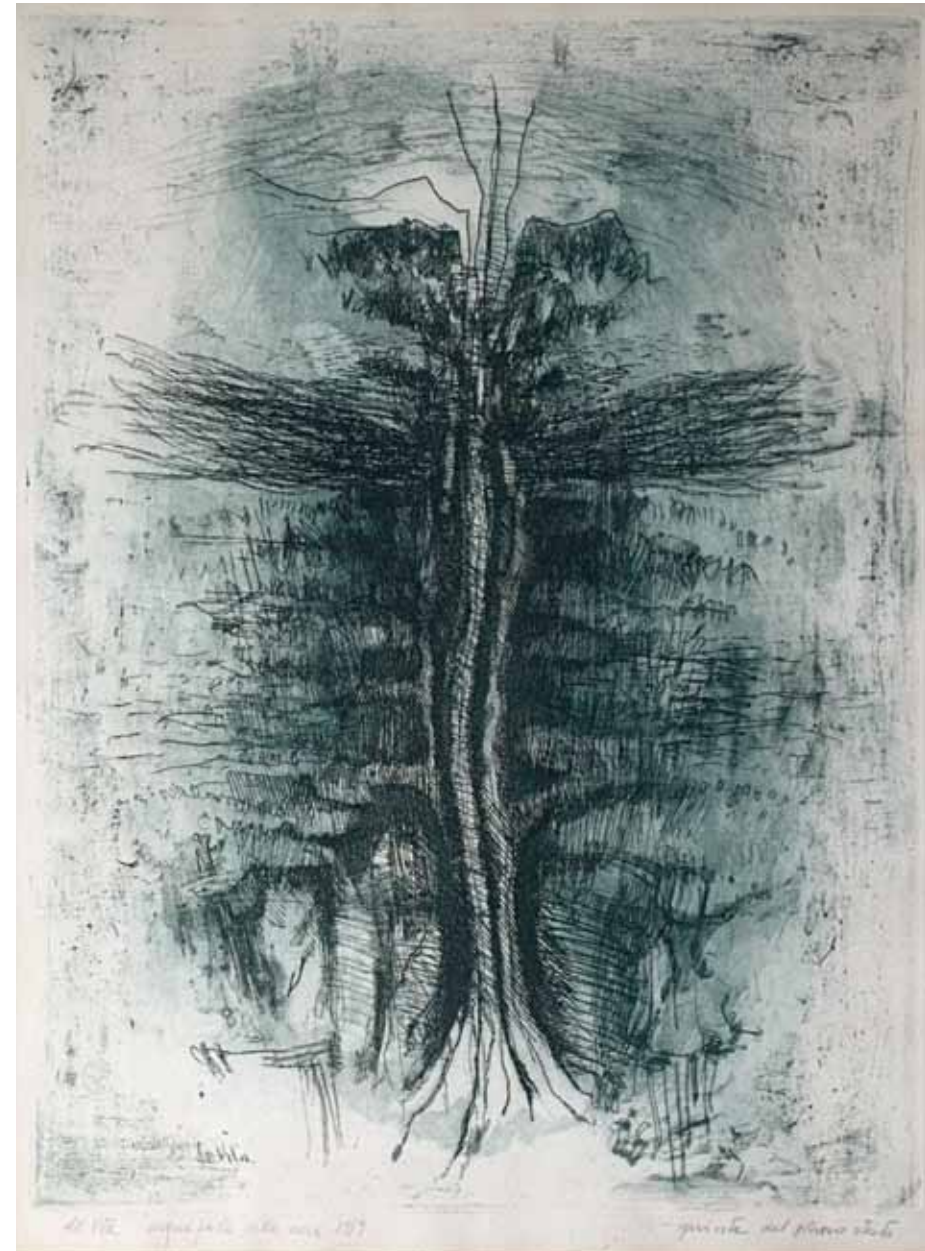
La quercia, 1957 - *Acquaforte*, mm 410x340



Grandi nuclei di radice, 1957 esemplare unico - *Acquaforte*, mm 398x360



La grande radice, 1957 - *Acquafornte e acquatinta*, mm 428x375
 Acquafornte del radicione (dalle Mutazioni), 1959/61 - *Acquafornte*, mm 490x410



La croce, 1959 Quinta del primo stato - *Acquafornte e acquatinta*, mm 470x350

Acquaforse, 1958 - *Acquaforse*, mm 190x179

Acquaforse, 1958 esemplare unico - *Acquaforse*, mm 170x150

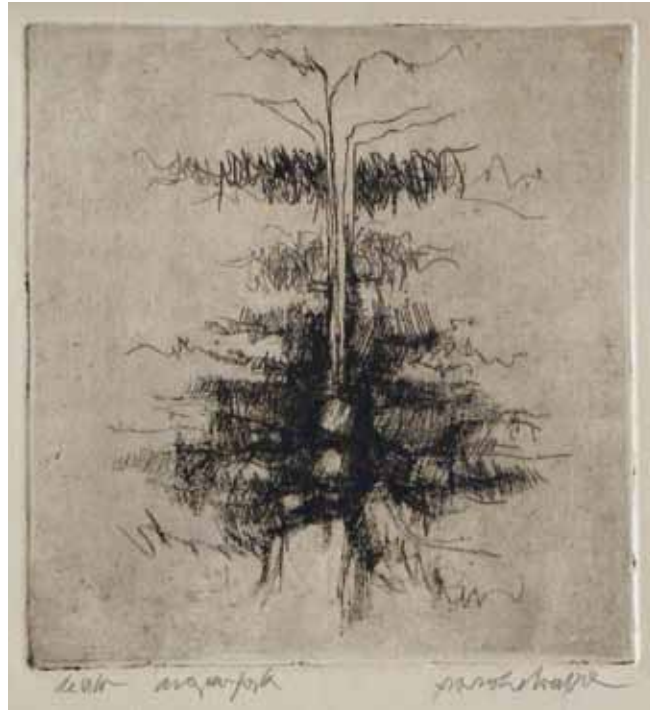
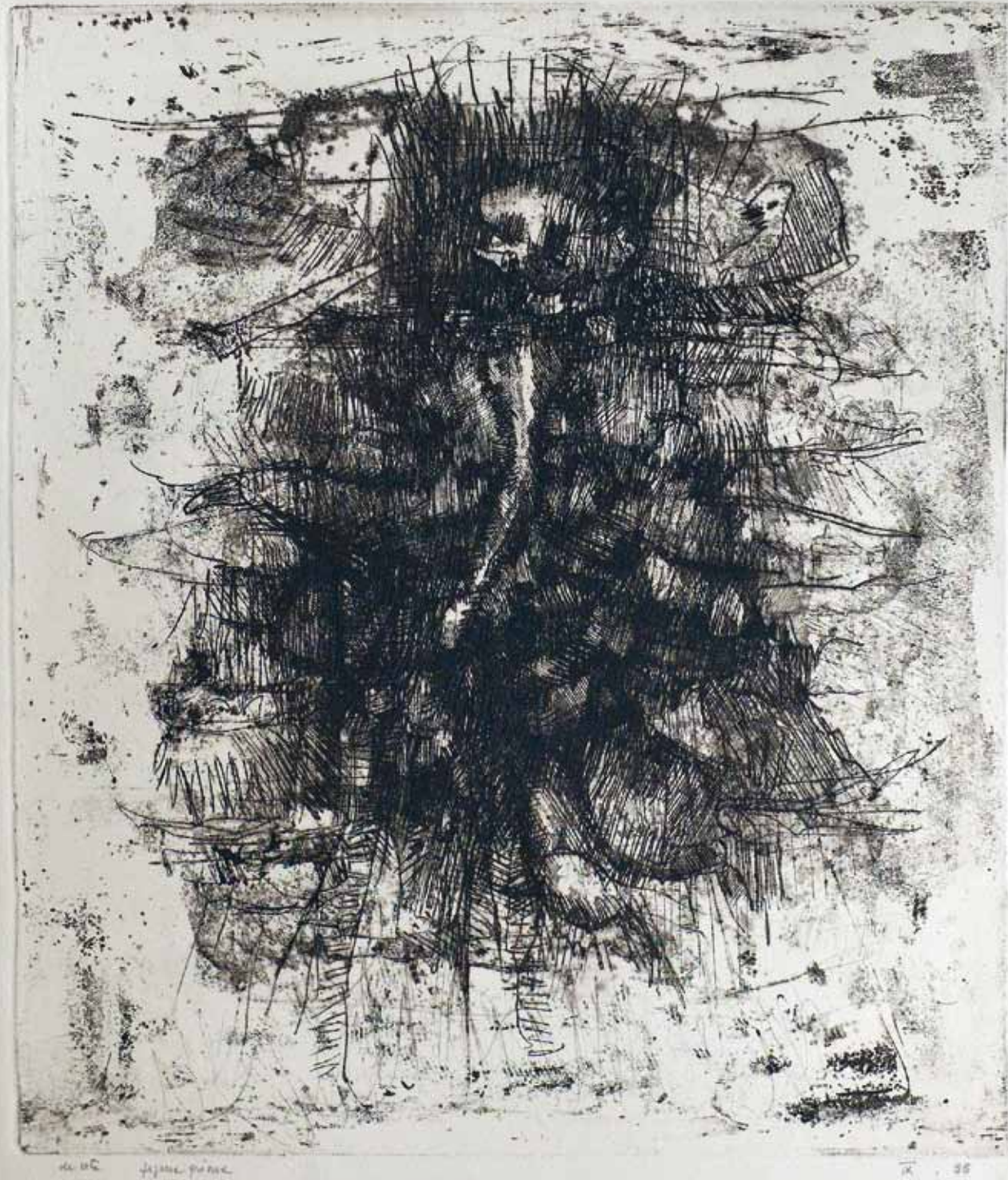


Figura prima, 1959/60 - *Acquaforse*, mm 445x370

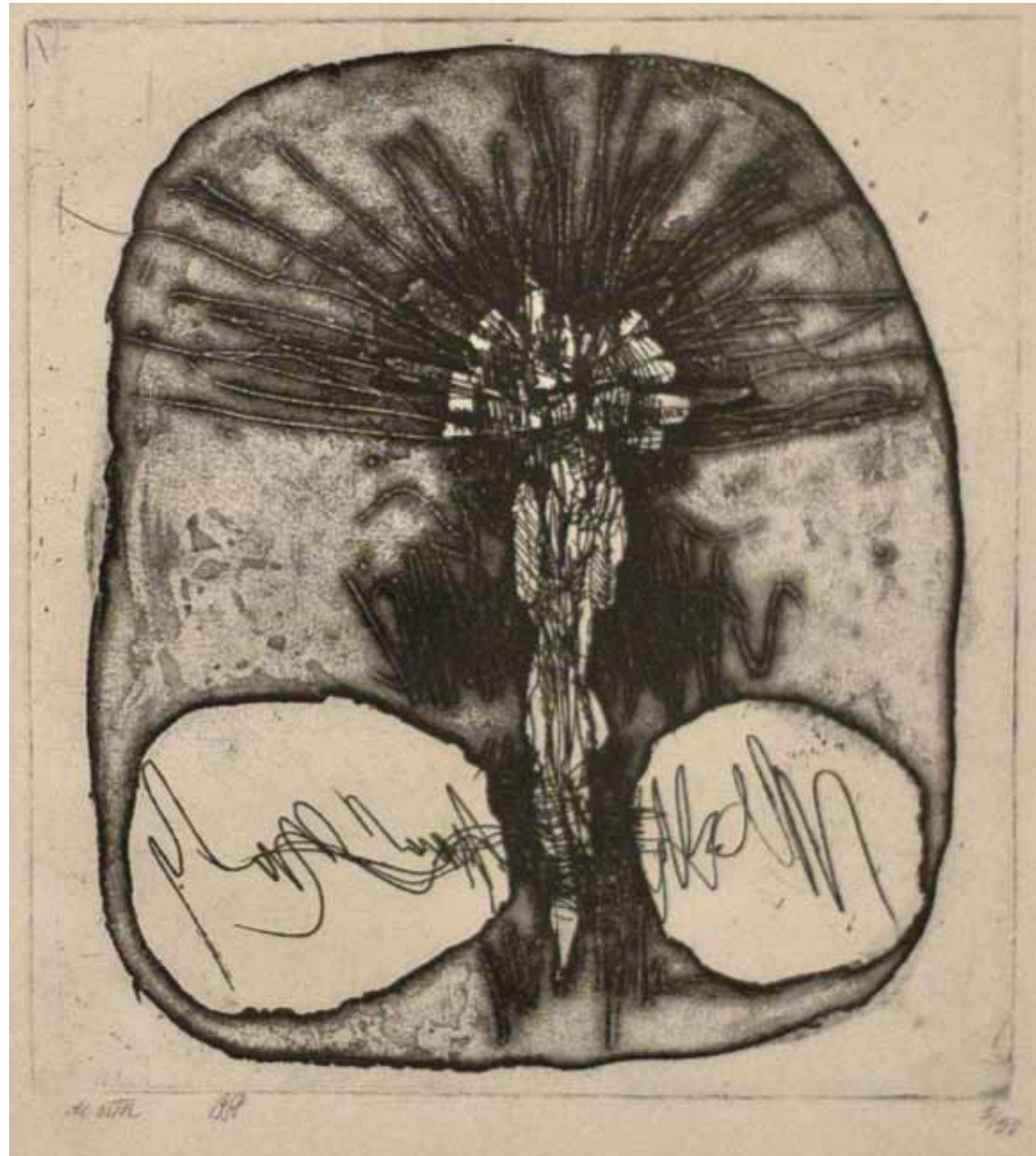




Acquaforte (La croce), 1958 - *Acquaforte e acquatinta*, mm 450x365



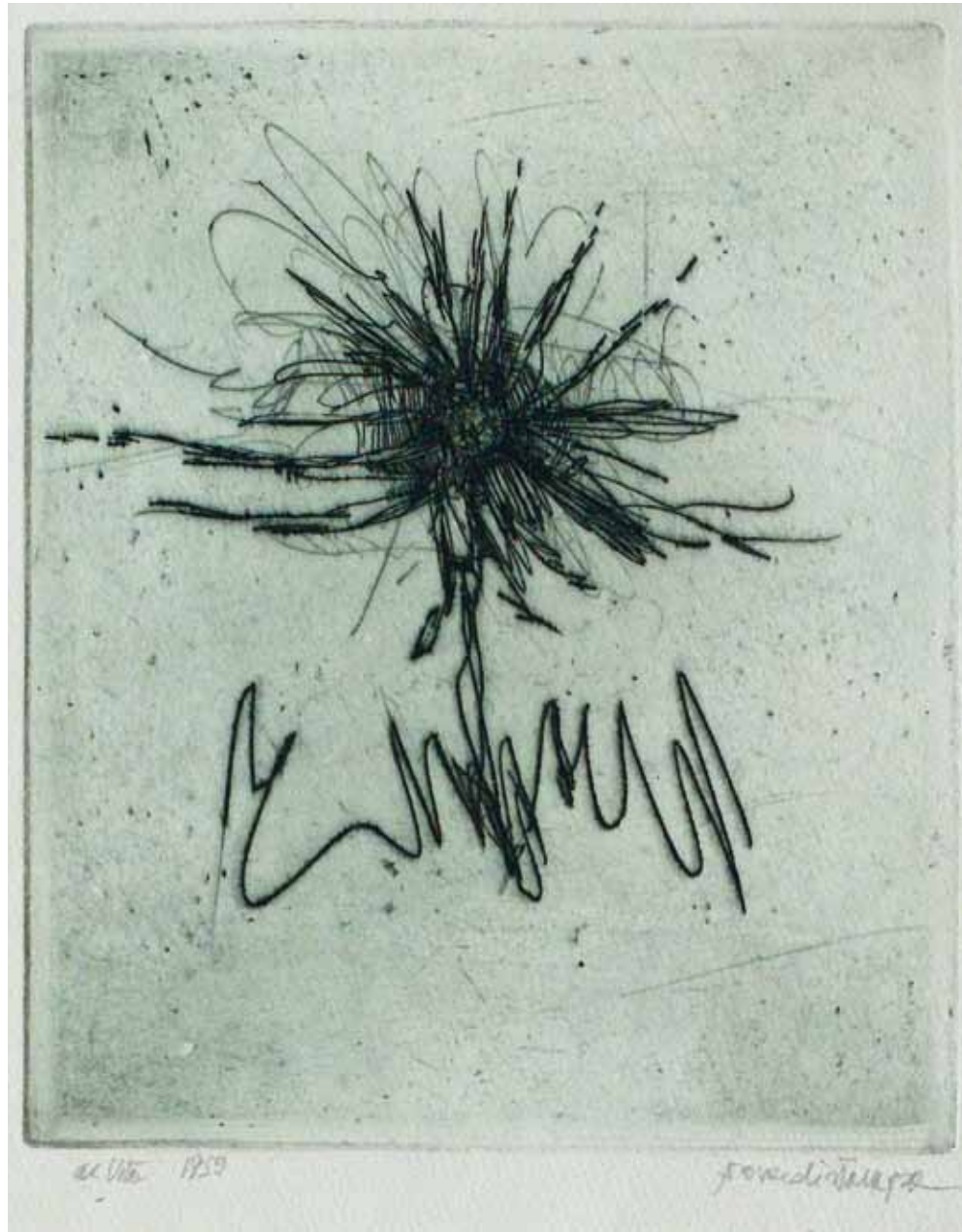
Acquaforte, 1959 - *Acquaforte*, mm 225x170



A., 1958 - *Acquaforte e acquatinta*, mm 214x199



B., 1958 - *Acquaforte e acquatinta*, mm 285x216



Acquafornte del fiore, 1959 - *Acquafornte*, mm 250x204



Grande fiore nero, 1959 esemplare unico con dedica a Renato Roveri - *Acquafornte e aquatinta*, mm 630x450



Acquaforte, 1958 - *Acquaforte*, mm 235x300
 Acquaforte n. 3, 1958 - *Acquaforte*, mm 315x400



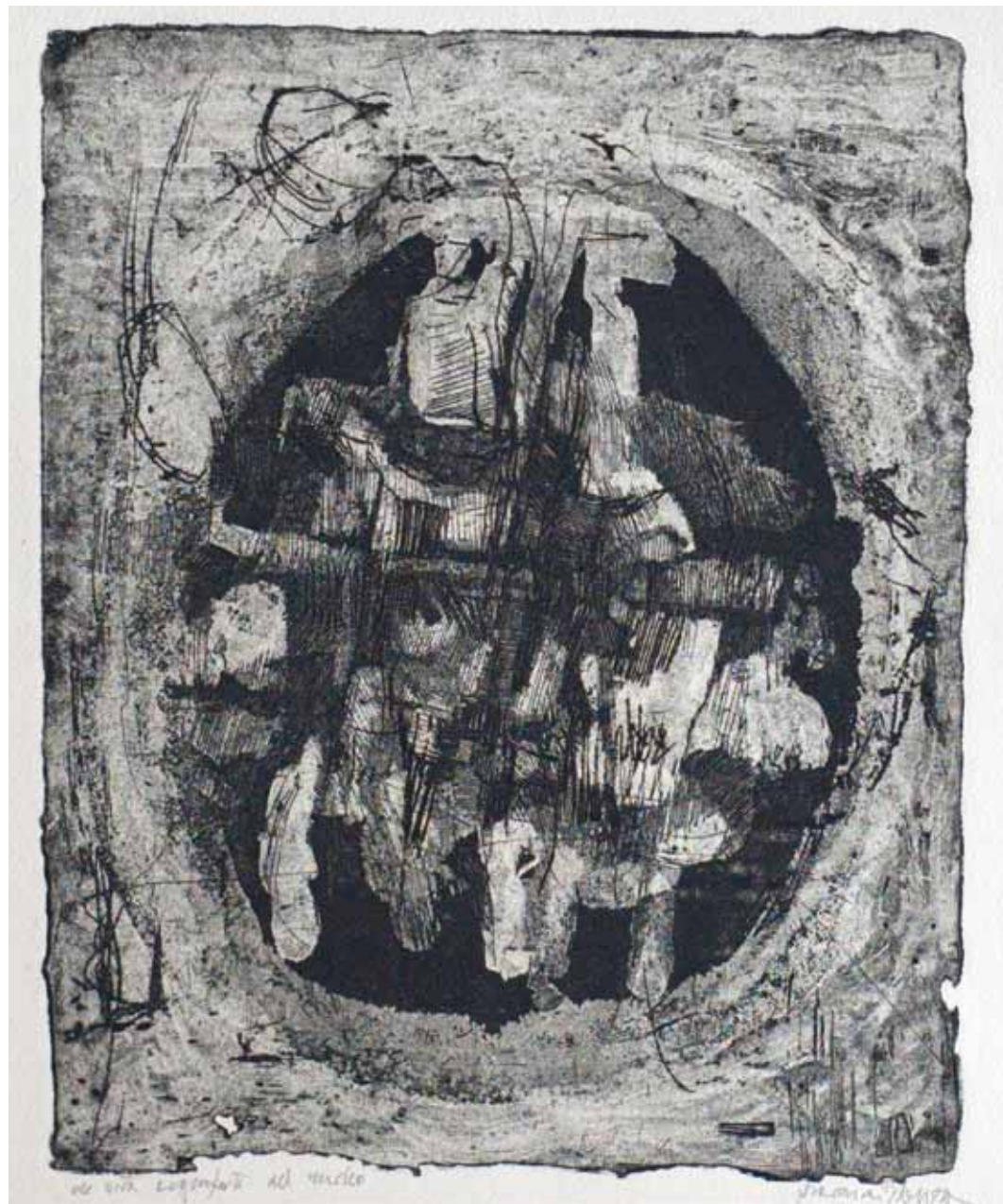
Acquaforte, 1959 - *Acquaforte*, mm 354x377



Grande foglia, 1958 - *Acquafornte e acquatinta*, mm 145x98

Acquafornte della goccia, 1959 - *Acquafornte*, mm 300x200

Acquafornte della scaturigine, 1959 - *Acquafornte e acquatinta*, mm 315x395



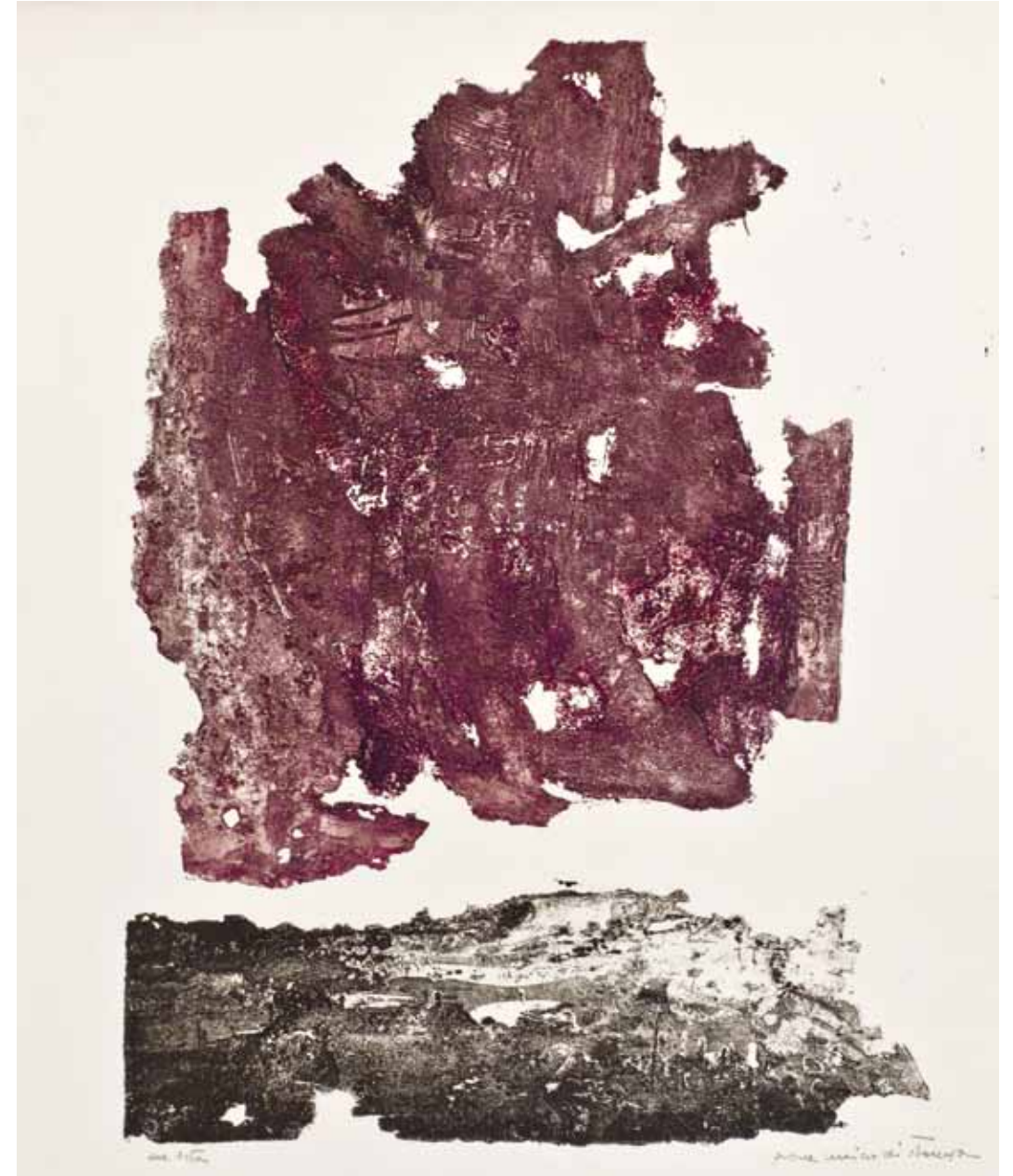
Acquaforte del nucleo, 1959 - *Acquaforte e acquatinta*, mm 305x240



Nucleo, 1959 - *Acquaforte e acquatinta*, mm 245x216



Lastra, 1959 esemplare unico - *Acquaforte e acquatinta*, mm 285x250

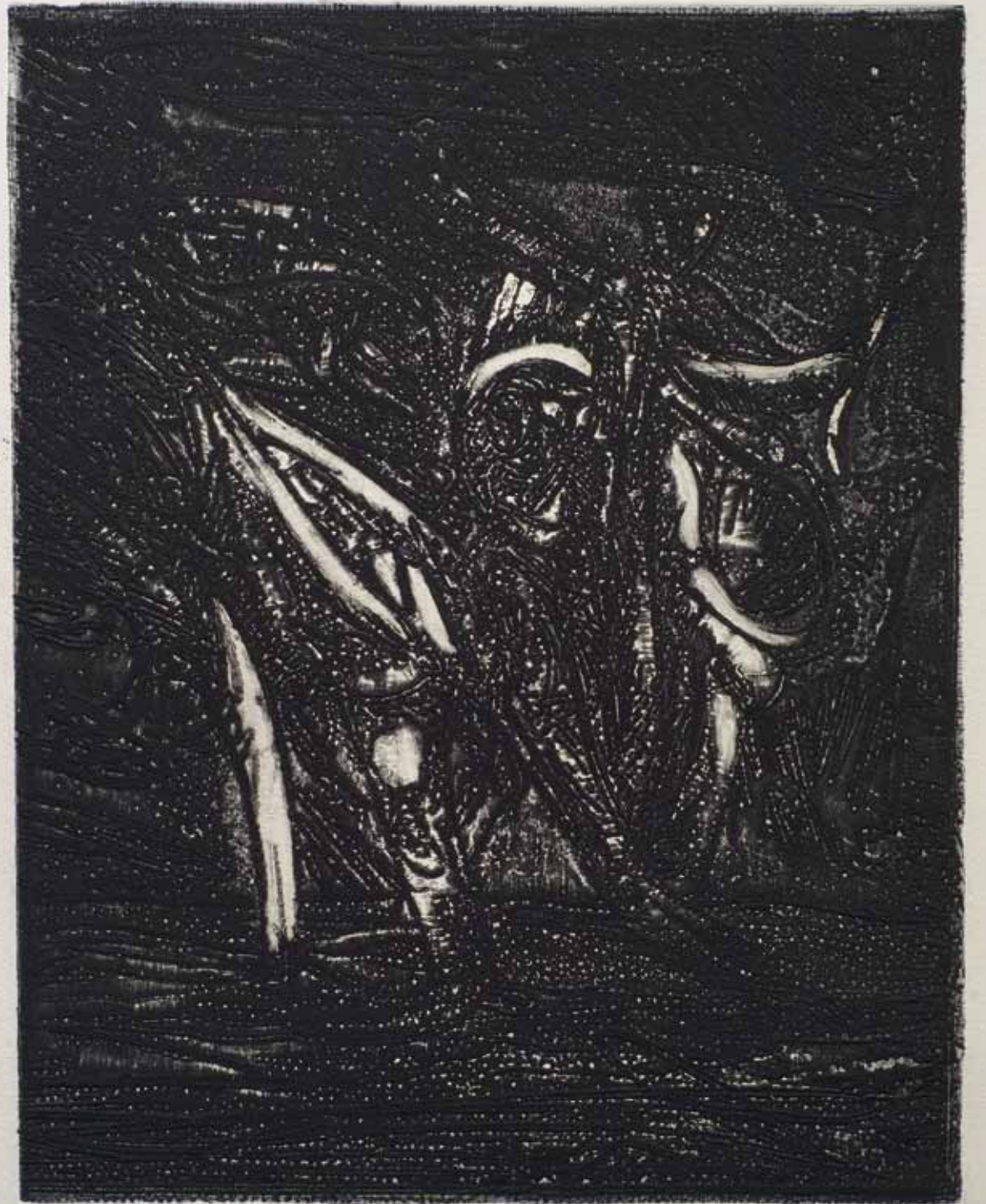


Paesaggio, s.d. prova unica di stampa - *Acquaforte e acquatinta*, mm 500x380

Due figure, 1964 - *Acquaforte*, mm 395x305



Per una figura, 1960 - *Acquaforte*, mm 360x300
Per una figura, 1961 - *Acquaforte*, mm 435x398



de vita

16/75

Deucalione e Pirra (dalle *Mutazioni*), 1959-60 - *Acquaforte*, mm 390x470



Le figure, 1960 - *Acquaforte e acquatinta*, mm 390x440

Deucalione e Pirra (dalle *Mutazioni*) primo stato, 1959-60 - *Acquaforte*, mm 400x470



Acquafornte, 1962 - *Acquafornte*, mm 268x207

Una figura si muove, 1960 - *Acquafornte e acquatinta*, mm 310x248



A la cerca, 1963 - *Acquaforte e aquatinta*, mm 415x456



Per una fucilazione, 1962 - *Acquaforte*, mm 480x615



Il grande sabba, 1962 - *Acquaforte e acquatinta*, mm 473x606



Un baba-jagà per quattro figure, 1964 - *Acquaforte*, mm 400x500



Polina, 1964 - *Acquafornte e acquatinta*, mm 205x239
Ovale (il grido), 1964 - *Acquafornte e acquatinta*, mm 345x251





Il cavaliere equivoco, 1964 - *Acquaforte e acquatinta*, mm 390x325
 Un bravuomo, 1964 - *Acquaforte e acquatinta*, mm 546x493
 La grande bagarre, 1964 - *Acquaforte e acquatinta*, mm 500x600



Note biografiche
Luciano De Vita, 1929-1992

Luciano De Vita nasce ad Ancona il 24 maggio 1929. Dopo la guerra, causa per lui di traumi profondi mai superati, si trasferisce a Bologna, dove, nel 1950, è tra gli allievi di Giorgio Morandi al corso di Tecniche dell'incisione. Il maestro lo vuole come assistente nell'ultimo biennio di insegnamento (1954-56). Agli stessi mesi risalgono le prime esperienze espositive: una mostra personale e la partecipazione con tre acquaforti alla Biennale di Venezia. Nel 1957 vince il *Premio Morgan's Paint* di Rimini, il primo di una lunga serie di prestigiosi riconoscimenti che ne accompagneranno il percorso. All'attività grafica, prevalente per lunghi periodi, associa la **scultura** (praticata lungo l'intero arco della sua carriera ma con minor continuità) e la **pittura**, attraverso la quale esplora, con lo stesso linguaggio espressionista e drammatico amplificato dalla maggior possibilità dimensionale e dalla materia cromatica, gli ambiti indagati con l'acquaforte: l'oscurità germinale della natura, dell'uomo e del suo inconscio. Gli appuntamenti espositivi si moltiplicano ben presto: è alla Quadriennale di Roma, poi ancora alla Biennale di Venezia (vi tornerà nel 1971), all'Internazionale della Grafica di Lubiana (1961, 1963, 1965), alla Biennale di San Paolo del Brasile e di Cincinnati. Nel 1962 vince la cattedra di incisione presso l'Accademia di Brera, a Milano, e lascia l'Albertina di Torino, dove aveva iniziato a insegnare l'anno precedente. A Milano resterà fino al 1975, quando lo chiamano a Bologna per affidargli la disciplina che era stata di Morandi.

Nel 1967 presenta alla De' Foscherari di Bologna l'*Altare di Bologna*, un'opera monumentale, composta da 42 riquadri dipinti ad olio su tela e legno (260x160).

L'amico scultore Luciano Minguzzi lo introduce nel mondo del **teatro**. Per il Comunale di Bologna realizza scenografie e costumi per la *Turandot* di Puccini (1969; altra versione nel 1979), l'*Otello* di Verdi (1971; con regia nel 1980), *L'angelo di fuoco* di Prokofiev (1973), *Le veglie di Siena* di Orazio Vecchi (1974) e l'*Aida* verdiana, della quale è anche regista (1981). È una dimensione alla quale si appassiona, nella quale può esprimersi contemporaneamente attraverso materiali e tecniche diverse, e che lo impegna intensamente per oltre un decennio: per la Scala di Milano cura scene e costumi di *Orfeo e Euridice* di Gluck, *Il castello del Principe Barbablù* di Bartók (1979).

La nuova Galleria d'arte Moderna di Bologna si inaugura nel 1975 con una vasta antologica della sua opera, comprensiva di grafica, dipinti, sculture e di quattro grandi scenografie. Nella stessa sede, partecipa alla mostra su *L'Informale in Italia* (1983). Espone a Berlino (*Intergrafik*, 1984), alla XI Quadriennale di Roma (1986), e alla rassegna *L'Arte Italiana dopo l'Informale* (1988, Imola, Chiostro di S. Domenico). Alcune sue opere sono inviate a Lima, in Perù, per la collettiva *Artisti Italiani Oggi* (1989). Nel maggio del 1992 Andrea Emiliani, testimone per fraterna amicizia della parabola creativa ed esistenziale di De Vita, presenta l'intero *corpus* grafico e una selezione di dipinti recenti nelle sale di Palazzo Pepoli, a Bologna. L'artista si sarebbe spento di lì a poco, il 14 luglio dello stesso anno.

MOSTRA E CATALOGO A CURA DI MICHELA SCOLARO

Un ringraziamento particolare
è per i collezionisti che, con i loro prestiti,
hanno reso possibile questa mostra.

Si ringraziano per la collaborazione:
Dionisia Berti De Vita
Francesco Crupi
Teresa Curtarello Renzi
Adelia Nardi Dalle Donne
Giuliana e Roberta Roveri
Giuliano Zini

Progetto espositivo e Organizzazione generale	Adelfo Zaccanti
Progetto grafico del catalogo e della mostra	Kuni Design Strategy, Bologna - www.kuni.it
Allestimenti	Neon Stile, Bologna Colorando di Fanti Alessandro
Ufficio Stampa	Daniela Rispoli
Comunicazione e Media	Omnia Relations
Laboratori didattici	Gesti di Carta, Bologna
Catalogo	BUP Bononia University Press
Referenze fotografiche	Andrea Santucci
Assicurazione	INA Assitalia



Bononia University Press

Via Farini 37 – 40124 Bologna
tel. (+39) 051 232 882
fax. (+39) 051 221 019

© 2011 Bononia University Press
ISBN: 978-88-7395-637-2
www.buponline.com
info@buponline.com

Finito di stampare nel mese di maggio 2011
Presso Labanti e Nanni Industrie Grafiche – Crespellano (BO)