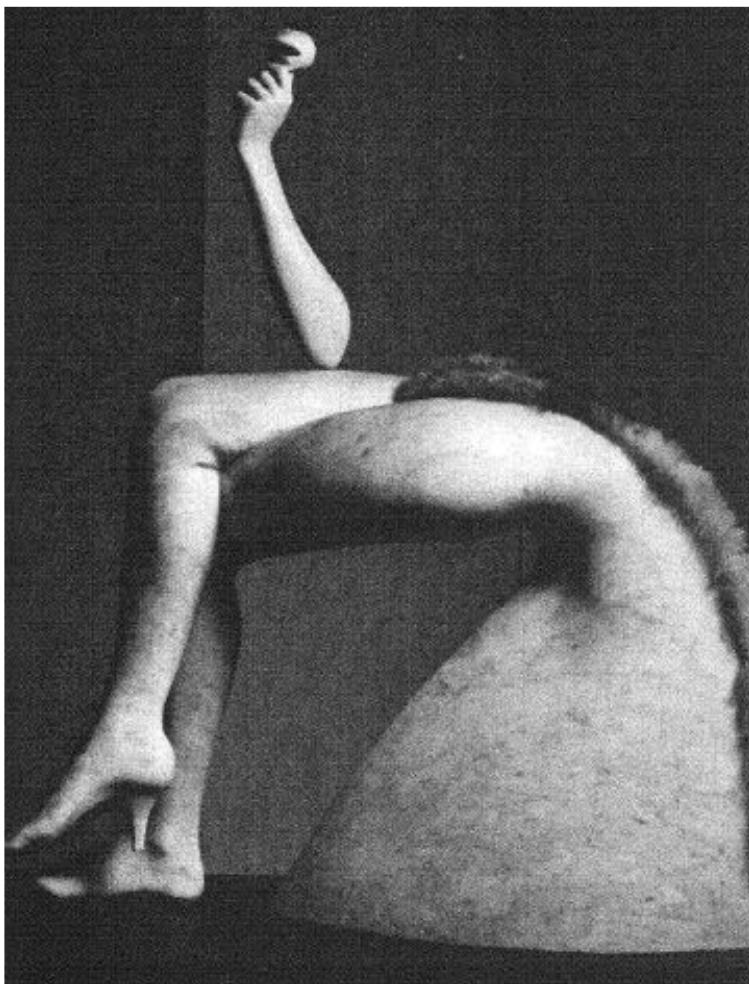


SAPER VEDERE – Aprile e Maggio 2020
a cura di Giorgio Di Genova



Novello Finotti - NON MI INDURRE IN TENTAZIONE (1969-1977)

Saper vedere... e interpretare. Da oltre un secolo, cioè da quando l'artista è divenuto il committente di se stesso, s'è creata una frantumazione del linguaggio, sia in senso generale che individuale. In altri termini ciascuno si è espresso in modo personale, per cui s'è determinata nell'arte contemporanea una sorta di babele di espressioni, spesso difficili da intendere. Con *Non mi indurre in tentazione*, 1969-1977 (marmo e pelliccia, cm. 110 x 34 x 90), scultura di Novello Finotti (Verona,

1939), artista dotato di grande immaginazione metamorfica associazionistica che è stato 3 volte alla Biennale di Venezia, voglio iniziare una serie di proposte di arte, in modo da stimolare transfert utili a sollecitare letture personali, sicuramente interessanti nella dialettica delle singole letture, anche per il sottoscritto.



Antonella Cappuccio - LA BELLA GIARDINIERA (1984)

Antonella Cappuccio (Ischia, 1944) è un'artista dotata di grande abilità manuale e di creatività, anche nelle tecniche espressive, che variano dalla pittura al *collage*, attuato con frammenti di carta riso colorata, dalla cartapesta, con cui ha creato diversi teatrini in altorilievo, ed all'arazzo cucito da lei stessa. Ha insegnato costume ed ha fatto parte dei gruppi della Narciso Arte e Nuova Maniera Italiana. Negli anni Ottanta ha realizzato diversi dipinti ispirati a capolavori del passato, come *La Primavera* di Botticelli, ma vista dal retro, e *La bella giardiniera* di Raffaello, quest'ultima dipinta nel periodo in cui militava nella Narciso Arte, tendenza

neoconcettuale da me individuata nella prima metà degli anni Ottanta e basata sul rispecchiamento e la *doublure*, aspetti che in quest'opera, esposta a Macerata e Fabriano appunto nel 1984 nella mostra *Narciso Arte - I riflessivi*, ha utilizzato, dopo aver dimidiato il dipinto e riaccorpato la metà destra dell'originale, ottenendo il risultato particolarissimo del trittico in questione. Ha esposto in diverse nazioni e ha lavorato al Vaticano. È la madre del regista Gabriele Muccino. Per il prossimo autunno è programmata a Roma una sua importate antologica presso il Museo del Corso.



Izumi Oki - MEMORIA TRASPARENTE

Nel 1912 Umberto Boccioni firmava il *Manifesto tecnico della scultura futurista*, nel quale affermava che la scultura può essere fatta anche con 20 materiali e che può essere colorata. Iniziava così l'opzione dell'onnivoracità dell'arte, in quanto dapprima Braque inseriva il *papier collé* in suo dipinto, seguito da Picasso che faceva altrettanto col *collage*. Anche Archipenko ne veniva influenzato, tanto che cominciò a fare degli *assemblages*, nonché a colorare le sue sculture. Nel 1915, poi, Balla e Depero, seguendo le indicazioni di Boccioni, in calce al loro Manifesto *La Ricostruzione futurista dell'universo* pubblicarono alcune loro sculture mobili. Era nata la scultura contemporanea, che cominciò a usare il ferro, il cemento e tanti altri materiali, compresa la luce a raggi Wood (Lucio Fontana).

La giapponese Izumi Oki (Tokio 1951) da molti anni fa sculture in vetro di grande suggestione visiva, oltreché di particolare elaborazione, per nulla semplice. Puntando sulla trasparenza (una sua personale, tenuta a Milano nel 1995, era appunto intitolata *Trasparenze*), Oki riesce a creare una nuova spazialità sia visiva che reale, dato che non di rado realizza installazioni ambientali che si estendono su molti metri. La sua sensibilità per il

colore viene affidata a vetri colorati che, accorpate nelle sue sculture, determinano effetti sorprendenti. La presente *Memoria trasparente*, oltre a ciò, capta e restituisce attraverso la visione una realtà concettuale, quella appunto dell'evanescenza della memoria. Nelle sue opere viene esaltata una dote esecutiva, prerogativa degli scultori giapponesi, che ben conosco, avendo operato per anni in un centro di scultura internazionale, qual è Pietrasanta (LU) ed avendo conosciuto diversi scultori che questo talento attestano nella loro lavorazione del marmo. Una capacità di questo tipo l'ha solo il nostro (e a voi noto per la mia presentazione del suo *Non indurmi in tentazione*) Novello Finotti, anch'egli attivo a Pietrasanta. E Finotti la ha a tal punto che, mentre stava scolpendo un busto cavo in marmo bianco di Carrara, fuori della finestra del laboratorio ogni giorno si radunavano scultori giapponesi per vedere come lavorava, sorpresi com'erano della sottigliezza di spessore della schiena, per cui il marmo era diventato trasparente. Attenzione, però, a non fraintendermi: la sola tecnica non è sufficiente a far divenire un'opera arte: perché ciò avvenga essa deve divenire (e stavo per scrivere: consustanziarsi in) linguaggio.



Raffaello – LA MUTA

L'immagine qui riportata è quella del dipinto di Raffaello prima che venisse restaurato. Ho scelto questo, anziché quello attualmente visibile a Urbino, perché è quello che, quando lo rividi il 26 settembre 1986, cambiò il mio pensiero sull'arte. Da quel giorno, infatti, è come se avessi avuto la "chiamata sulla strada di Damasco": così di consueto io interpreto le improvvise conversioni nell'arte, tipo quella suscitata da de Chirico su vari artisti, da Max Ernst a Tanguy ed a Magritte, che dopo aver visto la riproduzione di *Canto d'amore*, scoppiò a piangere e divenne... Magritte.

Quel giorno era il primo dei due dedicati al convegno *L'immagine moltiplicata*, organizzato assieme a Mario Penelope e da me presieduto, all'Università di Urbino in vista della promozione di una legge che regolasse le tirature delle opere dell'arte calcografica. Vi partecipavano varie personalità della cultura, tra cui lo scrittore Paolo Volponi, che era con noi al tavolo dei conduttori. Arrivate le ore 13, si decise di fare la pausa pranzo. Io, allora, dopo essermi informato dove fosse il ristorante prenotato, e avendo saputo che il Museo di Urbino aveva appena acquisito un dipinto di

Federico Barocci, pittore da me molto amato, mi staccai dal gruppo per andare a vedere questa nuova acquisizione. Giunto all'ingresso, mi informai da un addetto su dove fosse l'opera che volevo vedere ed a che ora chiudeva il Museo. Avendo appena 40 minuti, mi precipitai all'ultimo piano. Scendendo, passai davanti alla sala, dove sapevo era la *Madonna di Senigallia* di Piero della Francesca: mancavano ancora 20 minuti alla chiusura, ed entrai a rivederla. Sul fondo ovviamente sbirciai il dipinto *La città ideale*, di un autore tuttora ignoto, anche se variamente attribuito. Per aver visitato più volte il museo, sapevo che la *Madonna di Senigallia* era sulla parete alla mia destra. Mi ci diressi, ma la mia attenzione venne attirata dal dipinto del ritratto di gentildonna, nota come *La muta*, di Raffaello. Mi sono soffermato per guardarlo ancora una volta e sono rimasto tutti i minuti restati a mia disposizione davanti a quel dipinto. Ciò che mi aveva folgorato

era che per la prima volta lo leggevo come un'opera astratta sia per la sovrapposizione delle mani, per il disegno delle spalline dell'abito, della collanina, per la distribuzione dei colori e soprattutto per il fondo monocromo che evidenziava quanto avevo percepito. Mi resi conto che ogni dipinto è frutto di un'astrazione e non solo perché riproduce bidimensionalmente una figura tridimensionale. Da allora ho cominciato a nutrire una viva idiosincrasia per il termine figurazione. E ho cominciato a considerare uno pseudo problema la *querelle* tra figurazione e astrattismo, dato che tutta la pittura (e non solo) è un'astrazione. Da quel giorno ho cominciato a parlare di astrattismo iconico al posto di figurazione (sostituendo il termine iconico a figurativo), di astrattismo aniconico per la pittura astratto-geometrica e informale, nonché di astrazione meticcata, per quei dipinti in cui i due aspetti sono mescolati.



Lavinia Fontana - RITRATTO DI ANTONIETTA GONZALES – particolare (1594-95)

Propongo il dettaglio di questo ritratto dipinto nel 1595 da Lavinia Fontana, conservato in un museo francese, per documentare la diffusa convinzione che attribuisce *tout court* l'aggettivo 'bello' all'arte. Tale concetto è un'eredità del passato che oggi non ha più senso, per non dire che è un errore grossolano, dovuto al libro *Il bello nell'arte* dell'archeologo tedesco Johannes J. Winckelmann (1717-1768). Egli era appassionato dell'arte greca e quindi considerava l'arte classica come un assoluto estetico per il suo canone di armonia, che appunto considerava "il bello artistico". Da lì è nata la denominazione di Belle Arti per le Accademie dove si studia pittura, scultura, decorazione e tempo addietro anche architettura. Ma Winckelmann cadde in grossolani errori di valutazione. Allorché, scavando, venivano alla luce copie romane della statuaria greca, ne considerò molte originali e per di più, siccome esse avevano

perduto il colore che nell'antichità si dava alla scultura e all'architettura (e ne sa qualcosa chi ha visitato a Londra la sala con i fregi del Partenone), considerò che la statuaria dell'antichità fosse in marmo bianco. Io stesso, alcuni decenni fa, vidi che tra le pieghe di una Kore del VI secolo a.C. conservata nel Pergamonmuseum di Berlino erano ancora frammenti di lapislazzulo, frammenti che una quindicina di anni fa non ritrovai più.

Ma torniamo al motivo per il quale mi dà molto fastidio sentire (o leggere) l'aggettivo 'bello' accomunato all'arte. Quando insegnavo, la prima lezione al corso del I anno era quella in cui spiegavo che l'arte non è bella, né buona, né scienza, ma è linguaggio. Non è l'armonia a fare entrare nel regno dell'arte un dipinto o una scultura, ma il linguaggio. Se così non fosse, gran parte dei capolavori dell'arte contemporanea, ma anche dei secoli passati (e qui ne propongo un esempio) non

rientrerebbero nell'arte. Per cui dovremmo espungere molti capolavori di Hieronymus Bosch, Pieter Brueghel il Vecchio, Jan Gossaert detto Mabuse, Mathias Grünewald, Arcimboldo, per citare qualche nome, ma anche diverse *pinturas negras* di Goya, alcune di Johann H. Füssli, Honoré Daumier e, per venire ai tempi più prossimi a noi, moltissime opere di Picasso (soprattutto le donne che piangono e i ritratti femminili), di Francis Bacon, di Otto Dix, di Alberto Savinio, le *Femmes barbues* di Jean Dubuffet, le opere "molli" di Salvador Dalí, diversi dipinti di Frida Kahlo, l'*Antigratzioso* di Umberto Boccioni, le foto di vecchie nude e di obitorio di Andres Serrano, nonché tante e tante altre, molte delle quali

Umberto Eco ha riprodotto nel suo *Storia della bruttezza* assieme ad alcune opere non propriamente appartenenti a tale versante dell'arte.

Il linguaggio, se è adeguato e consono al tema e al concetto di ciò che l'artista intende esprimere, è ciò che rende opera d'arte un dipinto o una scultura che rappresentano ciò che reputiamo brutto.

Il bello non ha nulla a che fare con l'arte, neanche le opere rapportabili al *camp*, indagate da Susan Sontag nel suo *Note sul Camp* del 1964: sono *camp* le opere che rendono frivolo il serio e che hanno portato alcuni loro patiti ad asserire: "è bello perché è orribile".

Yang Sil Lee - SENZA TITOLO - 2016



Volendo affrontare una precisazione sull'ontogenesi femminile della scultura fittile e della pittura, ho creduto opportuno proporre un'opera di una donna. Dopo alcune perplessità, ho deciso di scegliere quest'opera della scultrice sudcoreana Yang Sil Lee, che in passato ebbi a definire "la Penelope della terracotta, con la differenza che non distrugge di notte ciò che tesse di giorno come faceva la moglie di Ulisse". Il riferimento non è del tutto fuori luogo, perché anche Yang Sil, sovrapponendo i suoi "fili" in terracotta, intesse opere plastiche, che talora evocano coppie di personaggi.

Nei miei studi ho appreso che è il Femminile all'origine della scultura fittile, come appunto ribadisce Erich Neumann nel suo *La Grande Madre*. In esso, oltre a elencare le numerose attività create dal Femminile (cibi cotti, profumi, abbigliamento, bevande inebrianti, ecc.), Neumann cita Robert Briffault: "L'arte della ceramica è un'invenzione femminile. Il vaso originario era una donna. Presso tutti i popoli primitivi l'arte della ceramica si trova nelle mani femminili". Lo stesso Otto Rank nel suo *Il trauma della nascita* ribadisce che la radice dell'arte è proprio "la riproduzione autoplastica del 'recipiente' primitivo" (= ventre materno)". E diversamente non poteva essere nel periodo del Matriarcato, ovvero della ginecrazia, o, per dirla con Johann J. Bachofen, del *Mutterreich*. Che poi con l'avvento del Patriarcato la maggior parte delle donne (con le consuete eccezioni tipo le figlie d'arte, come Artemisia Gentileschi e Plautilla Bricci, che fu anche "archittrice", ed altre) siano state estromesse dalle pratiche dell'arte, è fatto ormai noto, come pure che per questo passaggio epocale le divinità femminili da superne sono state rese inferi e sostituite da quelle maschili. Tuttavia numerose sono le persistenze dell'assetto matriarcale nella storia e nella mitologia dei popoli, come è nell'India e nella mitologia greca: le 9 Muse del Parnaso, poi dopo l'avvento del patriarcato sopravanzate da Apollo. Tra i tanti miti va ricordato quello dell'Amazzonia relativo alle stoviglie dipinte, riportato da Claude Lévi-Strauss nel suo *Il crudo e il cotto*. In esso si narra di una giovane sposa che non sa forgiare né dipingere le stoviglie, per cui le altre donne la sbeffeggiano, così che ella si deve rivolgere ad una anziana donna (la suocera?) per farselo insegnare. Quindi anche la pittura era in origine un'attività femminile. E ciò che lo conferma inconfutabilmente è quanto scrive in *Artisti in bottega* Ettore Camesasca a proposito della pittura: "fino al XV secolo [le ricette] accennano all'urina umana come diluente (talora specificandone le relazioni col sesso e l'età, con lo stato verginale e o i mestruai)".



Piergiorgio Zangara - OPERA MADÌ N. 94 - 2004

Nel 1946 in Argentina Arden Quin fonda il movimento Madì. Siamo nel secondo dopoguerra mondiale e diffuso è il desiderio di un superamento dell'arte esistente. Sempre in Argentina, per la precisione a Santa Fe gli studenti di Lucio Fontana stilano il *Manifesto Blanco*, che sarà alla base dello Spazialismo, in Italia a Roma nel 1947 nasce Forma 1, i cui artisti affermano di essere "marxisti" e "formalisti", utilizzando appositamente un termine con cui spregiativamente Zdanov, l'estetologo di Stalin, stigmatizzava gli astrattisti, a Milano infine nel 1949 si tiene la prima mostra del MAC (Movimento Arte Concreta). Se l'arte concreta ha già una sua storia, che tuttavia in Italia per l'opposizione del Fascismo non si era diffusa, com'era accaduto a metà degli anni Trenta all'Astrattismo Lombardo, sia lo Spazialismo, affermatosi poi a Milano per merito di Fontana, che l'Arte Madì sono due novità assolute e contrapposte, come, del resto, lo sono nello stesso giro d'anni l'*Action Painting* negli USA e l'Informale in Francia.

Il movimento di Arden Quin considera l'arte esistente, concretismo compreso, "preistoria dello spirito umano", perché ancora incardinata alla funzionalità o alla rappresentazione, pertanto egli si contrappone anche a Picasso, che aveva asserito "io non cerco, trovo", affermando che l'unico fine dell'arte è l'invenzione: "Né cercare, né trovare: inventare". E l'invenzione viene indirizzata in funzione complanare, cioè con una contiguità di forme differenti (cerchi, triangoli, semicerchi, ecc.), insomma in una geometria libera e

quindi oltre al quadro in cornice, ma anche in una agglomerazione di materiali vari e in colori accesi e gioiosi, che creino una dialettica appunto inventiva (Madì è, infatti, ricavato dalle prime sillabe di **Materialismo Dialettico**).

Tale concezione si estende anche all'editoria, cosicché nessun catalogo attinente a mostre Madì è di formato rettangolare, ma ha sempre un lato tagliato diagonalmente.

L'arte Madì si estende progressivamente in tutto il mondo, tanto che a Dallas è stato creato un Museo Madì. In Italia giunge nel 1984 con Salvador Presta, per poi diffondersi nel decennio successivo con base a Milano nella galleria Arte Struktura, che raccoglie diversi artisti, tra cui Reale F. Frangi, Aldo Fulchignoni, Vincenzo Mascia, Renato Milo, Giuseppe Minoretti, Gianfranco Nicolato, Piergiorgio Zangara ed altri ancora. Io stesso ho creato sale Madì sia a Pieve di Cento (MAGI) che a Vibo Valentia (Galleria d'Arte contemporanea, Valentianum). L'opera qui proposta di Zangara è un esempio della libertà inventiva, della complanarità, della ricchezza cromatica e della varietà dei materiali usati di questa nuova arte, che a tutt'oggi non è molto nota, anche presso gli studiosi d'arte. Piergiorgio, il quale attualmente vive a Sidney, si distingue per l'uso del plexiglas che gli permette di usufruire della trasparenza, che già prima dell'adesione al movimento Madì caratterizzava la sua pittura.



Vittorio Fava - LA CASA DEI PICCOLI LIBRI - 2020

Nel 1912 Umberto Boccioni stilò il *Manifesto tecnico della scultura futurista*, datandolo 11 aprile (l'11 era un numero apotropaico che Marinetti voleva fosse usato). In esso Boccioni affermava che "anche venti materiali possono concorrere in una sola opera", enumerando "vetro, legno, cartone, ferro, cemento, crine, cuoio, stoffa, specchi, luce elettrica, ecc. ecc.". Nascevano così la scultura contemporanea (in ferro, in cemento ed addirittura fatte di capelli) e il polimaterismo, che fu recepito anche in pittura. Infatti mesi dopo i cubisti nei loro dipinti ne recepirono l'indicazione: Braque inserì un *papier collé* al posto di una zona di colore, Picasso

un *collage* e Gris un pezzo di specchio. Da allora il polimaterismo, praticato dal futurista Prampolini, ma anche da Marinetti con Cangiullo, per non dire dei dadaisti, tra cui spicca Kurt Schwitters con i suoi *merz bild* e *merz bau*, delle sculture di Picasso, che giunse a realizzare una testa di toro con un sellino di bicicletta per testa e con un manubrio per corna, e tanti altri, tra cui Alfonso Ossorio.

Anche in Italia il polimaterismo prese piede e Vittorio Fava, che, oltre alla carta, utilizza le molte cose e i più disparati oggetti acquistati nei mercati delle pulci di ogni parte del mondo, è senza dubbio il rappresentante più significativo. Infatti è riuscito

a realizzare un busto con col mosto di vino, nonché vari libri, micro di pochi millimetri, e macro, di diversi metri, le pagine di uno di questi ultimi, dedicato a Roma, solo lui riesce ad aprire per il peso dato da reperti archeologici in marmo applicati e tanti altri elementi. A Poggio Nativo, dove risiede, ha due grandi saloni pieni di sue opere e mobili da lui inventati, appunto accorpando *objects trouvés*. Talora, aprendo un suo libro, ne spunta un altro contenuto in esso e tenuto da fili che lo legano alle pagine del contenitore. *La Casa dei piccoli libri* dà un esempio della sua capacità di accumulare diversi oggetti e così costruire opere

straordinarie, talvolta capovolgendo il concetto come in quella grande cornice di carte elaborate con modalità barocche al cui centro c'è un altro elemento cartaceo, il cui titolo *La cornice è l'opera* la dice lunga. Vittorio, quando va in qualche manifestazione, porta sempre con sé una sacchetta colma di libriccini elaboratissimi che considera contraltare dei biglietti da visita, dato che in essi è contenuto il suo nome, indirizzo, il telefono. Insomma vale la pena incontrarlo e conoscerlo: tutte le volte che l'ho invitato ad una mostra o ad una festa, parecchi ne sono andati via contenti con un suo libretto/biglietto da visita.