

## *La raccolta d'arte di Armando Ginesi Note in margine alla mostra in memoriam di Gabriele Bevilacqua*

### **Informale e Antropologia**

La mostra, allestita nella sede del CART di Palazzo Pergoli a Falconara (17 Novembre/14 Gennaio 2024), preceduta da un'anteprima presso la Galleria Puccini di Ancona (11 novembre/ 9 dicembre 2023), presentata al pubblico una selezione di opere donate al critico jesino Armando Ginesi (1938-2022). L'evento, promosso dall'Associazione Marchigiana Iniziative Artistiche (A.M.I.A.), curato da chi scrive e dalla professoressa Loretta Fabrizi, con la collaborazione di Stefano Tonti e Paolo Benvenuti, si presta a considerazioni che riguardano anche la scelta delle opere.

Intanto, una precisazione dello stesso Ginesi: mentre la collezione è frutto di opere acquisite anche per fini speculativi, la raccolta viceversa vive di donazioni, espressioni di una "lunga, sincera e intensa amicizia"<sup>1</sup>. Ora, lo scambio fra il critico e i suoi artisti consente al primo una serie di verifiche non solo storiografiche ma anche teorico-interpretative, in particolare sulla natura dell'opera d'arte, su quell'eterno e *immuable* dell'arte di cui parlava Baudelaire<sup>2</sup>. Per Ginesi, dagli anni '90 in poi, la domanda è la stessa che si poneva Marx: *cos'è che fa sì che la creazione artistica sia un valore eterno malgrado la sua storicità?*<sup>3</sup> La risposta obbliga ad andare oltre l'ideale estetico, per tentare una via interpretativa nuova, quella dell'antropologia del sacro, in cui l'espressività creativa, impulsiva o colta, figurativa o astratta, agisce sullo stesso piano del sacro e dell'amore<sup>4</sup>. Il dono dell'artista ora è non più solo un significante semiologico-sociologico, ma opera demiurgica di ricreazione del mondo in virtù di una scintilla divina nell'uomo<sup>5</sup>.

La Raccolta, dalla tempera di José Yturralde (1968) fino alle ricerche di Claudio Fazzini e Sandro Bartolacci (2019), non è solo l'esercizio rifles-

sivo intorno al 'mistero' dell'arte. A questa concezione alta infatti corrisponde nel nostro critico il tema della *forma*. Lo spirituale dell'arte è l'astrattismo. L'astratto è trascendenza, spessore, mistero. Di conseguenza, nocciolo della Raccolta è la preferenza per la forma che va oltre e più a fondo il realismo mimetico. Il 'sacro' è questo, è domandare lo spiraglio che si apre oltre il fenomenico. Per Heidegger, domandare è ricercare. Ora, la ricerca dello spiraglio muove dall'Informale nella sua radicalità, pulsione e abiura del razionale<sup>6</sup>. Questo interrogava Ginesi, la sua teoria dell'arte.

Ecco perché nella raccolta non troviamo nomi come Gino De Dominicis o Pier Paolo Calzolari ma Arnaldo Pomodoro, accanto a un Franco Carotti e Luigi Teodosi, due artisti paradigmatici per il critico jesino, e persino al tardo Futurismo di un Gerardo Dottori e Alessandro Bruschetti, fino alla nuova figurazione di un Floriano Ippoliti, ancora forma colta che nel lusso psichico astrae dalla mimesi, tanto all'opposto della figurazione brutale di un informale come Mattia Moreni, quanto della figurazione di un Remo Brindisi o quella a metà tra astrazione e figurazione, di un Afro. Certo, troviamo un autore sperimentale di lungo corso, aduso ai nuovi linguaggi multimediali come Mario Sasso ma in buona sostanza il core della Raccolta è ancora la dialettica fra forma e informale. Essa dunque documenta una stagione, antecedente in Italia allo sperimentalismo dagli anni Sessanta dell'Arte povera e del Concettuale. Significativa a riguardo la figura di Sante Monachesi, *trait d'union* fra Futurismo, Cubofuturismo e Informale, "grande artista del comportamento" secondo lo stesso Ginesi, sperimentatore alla maniera forte, chiara e progettuale delle generazioni che precedono le 'logosi' logorroiche e scandalistiche degli odierni epigoni di Duchamp.



Oscar Piattella



Joan Miró

### Le opere selezionate

Se l'Informale proclama la *funzione estrema e mistica dell'arte*, nondimeno la declinazione italiana e marchigiana in particolare, dell'*Informel* non abiura del tutto l'eredità classica e rinascimentale. Ciò mi sembra il dato saliente che emerge chiaro dalla Raccolta.

Questa si apre con un eloquente lavoro di José Yturralde (1968), da abbinare a Franco Carotti (probabilmente degli stessi anni) e, con una diversa *allure*, a Carmelo Cappello (1969). Desta interesse l'influsso dello spagnolo, la cui geometrizzazione 'ambigua' memore delle ricerche della *Gestalttheorie*, diventa nell'artista jesino in modo rigoroso, cioè secondo un controllo razionale del processo creativo, *opera della luce*, instabile metafora dell'Assoluto<sup>7</sup>. Un espediente formale al netto dei drammi dell'anima (e delle visioni oniriche del Carotti della maturità) che richiama oltre a certo Ivo Pannaggi, il maceratese Nino Ricci, uno dei primi nel dopoguerra a praticare una pittura di forme primarie la cui spazialità è in funzione del colore che le connota. Già questo mantenersi esenti dai drammi interiori, come scrivevano Marinelli Trevi e Coppola nel citato manifesto del *Gruppo A*, è un modo singolare di risponderne all'*informel* dal lato concretista di quegli anni (peraltro documentato nella Raccolta da un Luigi Veronesi). Nessuna abiura dunque della ragione ma anzi un suo rafforzamento che permette poi, come abbiamo visto in Carotti, di arrivare a visioni di conoscenza e esplorazione meta-razionale ma pur sempre razionale.

Alla astrazione geometrica (*Abstraktiondrang*) fa eco la cosiddetta astrazione lirica (*Abstraction lirique*). Antesignani in Italia furono rispettivamente Gualtiero Nativi e Vinicio Berti. Se il lirismo pulsionale, espanso fino a voler occupare lo spazio esterno ai bordi della tela, caratterizza

za Emilio Vedova, troviamo anche il lirismo pittoricista alla Bendini e al tardo Spazzapan, ora caldo e emotivo, emancipato dalle algide strutture geometriche dell'astrattismo tradizionale. Ebbene, la Raccolta documenta questa emancipazione. Vediamo come il geometrico diventi in Walter Valentini e in Stefano Tonti motivo seminante di un recupero poetico del linguaggio informale. Il materico del secondo e l'ortogonalità, eco del neoplasticismo mondriano, del primo attestano un modo peculiare e personale di rileggere l'estremismo furioso di un Dubuffet, con gli inabissamenti nel sacro primordiale o nella disumanizzazione degli *Otages* in Fautrier.

Altro esempio potrebbe essere il passaggio da un maestro assoluto della scultura informale, Edgardo Manucci, già direttore dell'Istituto d'arte di Ancona, al suo allievo Valeriano Trubbiani. La destrutturazione della materia nel primo diventa nel secondo un'astrazione per immagini, nella forma mitica dell'animale, ridotto a un teatro dell'assurdo senza però il sangue di un Hermann Nitsch. Anche in una notturna stampa, senza data, comunque precedente al 1960, di Agnere Fabri dal materico emergono figure sfigurate, contorte, da *day after*.

Un'altra declinazione dell'Informale è quella che muove dal biomorfismo di forme elementari della natura organica e vegetale, veicolo per espandere la pulsione creativa dell'artefice. Eppure nell'artista marchigiano non c'è totale e pulsionale immedesimazione in un mondo ilozoico primordiale, un retrocedere della ragione ai primi passi di una materia vivente ancora buia e fredda. Anzi, nei lavori di Giannetto Magrini, Carlo Iavarone e soprattutto in Bruno Mangiaterra *la vita è già calore* per dirla con Aristotele. Il calore diventa colore oca, vitalismo in fieri su addensamenti verdi di fondo. La forma, ora

non geometrica, è il segnale che l'artista gettato nel mondo non ha abiurato alla ragione e l'arte non ha estremizzato la sua funzione.

Negli artisti marchigiani ci sono anche altre soluzioni di declinazione poetica dell'Informale, per esempio quella che sosta in un *immaginale*, direbbe Deleuze, in cui tutto tende a rarefarsi, a tornare a un grado zero del fenomeno nella sua husserliana 'datità originaria'. Mi pare evidente nelle tracce assorbite dal fondo oca in Paolo Benvenuti o nella sfocata traccia fotografica di Giorgio Cutini. Talvolta le declinazioni sono una conseguenza della collocazione geografica dell'artista. Così Attilio Alfieri, un autore di spessore, anticipatore dell'arte informale, è presente nella Raccolta con un'opera del 1972 che documenta l'intensità del linguaggio figurativo dell'artista in qualche modo coincidente con il naturalismo lombardo di Ennio Morlotti e, in parte, con quello di area bolognese di Sergio Vacchi, datato fine anni Cinquanta<sup>8</sup>. Oscar Piattella ci attesta un Informale che insiste su un materico seriale, geometrizzante, eco tardo di una poetica dedotta dalla materia sbriciolata dei muri (a cominciare da quelli di Gubbio) o dalla ordinazione vegetale, pluricellulare, in forma di tessere musive di intensa bellezza; una poetica che talora devia nella difrazione puntinista e optical. Nell'opera presente in mostra il geometrico si sfalda in un *ordo* granulare, rugoso, un'emulsione che suona come contrappunto vitalistico a esperienze visive dal fraseggio seriale, iterato per tassellature, come vediamo in Raffaele Iommi, anche lui presente nella raccolta. Desta interesse l'opera del maestro pesarese proprio per questo suo trattamento e trattazione della materia, dove addirittura si arriva a impastare la torba con i colori. Abbiamo qui un materismo di altissima qualità, una risposta gentile e

altamente pensosa a Jean Fautrier di *Angles* (1958).

La volgarizzazione dell'Informale, prima degli anni Settanta, tra poverismo e concettualismo, da guerriglia antiestetica, sfocia infine nel recupero della figurazione, meglio della intrafigurazione, in chiave vagamente postsurrealista (Gianni Dova, Enrico Baj, Roberto Crippa, Cesare Peverelli) e che pare agitarsi nel lavoro di Luigi Rincicotti, Alessandro Petromilli che rilegge Dalí e, se vogliamo, Luigi Pennacchietti.

Questo recupero della figurazione ma assai più meditato e premeditato nel senso di una rilettura della tradizione figurativa, ci porta al Philippe Artias che rilegge la visione in chiave Pop (1995) e alla pittura colta di Bruno d'Arcevia e Floriano Ippoliti, passando e per l'arte di un altro spagnolo, grande amico di Ginesi, José Guevara e per Carlo Cecchi. Qui la maniera è fatta di rimandi, echi, approssimazioni che ormai con l'Informale storico, quello dell'assurdo, del senza senso, del cancellare istintuale la forma, non ha più niente a che vedere, a meno che non vi ravvisiamo quanto Michel Tapié in *Un Art autre* (1952), riferiva al Tachisme in quanto quintessenza dell'Informale: assenza di una struttura premeditata che in Cecchi si affida al carboncino come pratica esecutiva volutamente negligé, diremmo provisional.

Interessante ma ormai fuori dal focus del presente lavoro è la figurazione stavolta spiritualmente del tutto premeditata in quanto ricerca sull'arcaico, sul segno come arrotondamento dell'opera d'arte verso l'alto, verso una decorazione spirituale, è in autori come Claudio Fazzini e Sandro Bartolacci, forse già in Alfredo Alimento e comunque in Loreno Sguanci di una ceramica presente nella Raccolta del 1992.

### Genius loci

La Raccolta infine ripropone la domanda sull'*identità* marchigiana, in una regione periferica -come già osservava lo storico dell'arte anconetano Pietro Zampetti?<sup>9</sup> Ferma restando la problematicità di 'identità' e 'periferico', la mostra consente di rilevare attitudini comuni<sup>10</sup>.

Intanto, l'attitudine a confrontarsi seriamente con un problema estetico e portarlo a compimento con stile, ossia secondo i valori di una certa tradizione classica (Licini direbbe, *fare della buona pittura*). Il dipinto, sia esso violentemente informale o smussato del suo assurdo, deve mantenersi entro il primato estetico del bel dipinto. Così, per intendersi, in Mannucci la materia bruta vira poi verso una ricercata bellezza che incastona pasta vitrea come monili antichi in oro e pietre preziose. Oppure in Trubbiani dove dalla radicale censura della tecnica con le sue vittime si arriva poi al preziosismo tecnico

delle pirografie, al racconto per mano gentile, simile a una raffinata illustrazione (come le *Corazzate* dei primi anni Ottanta).

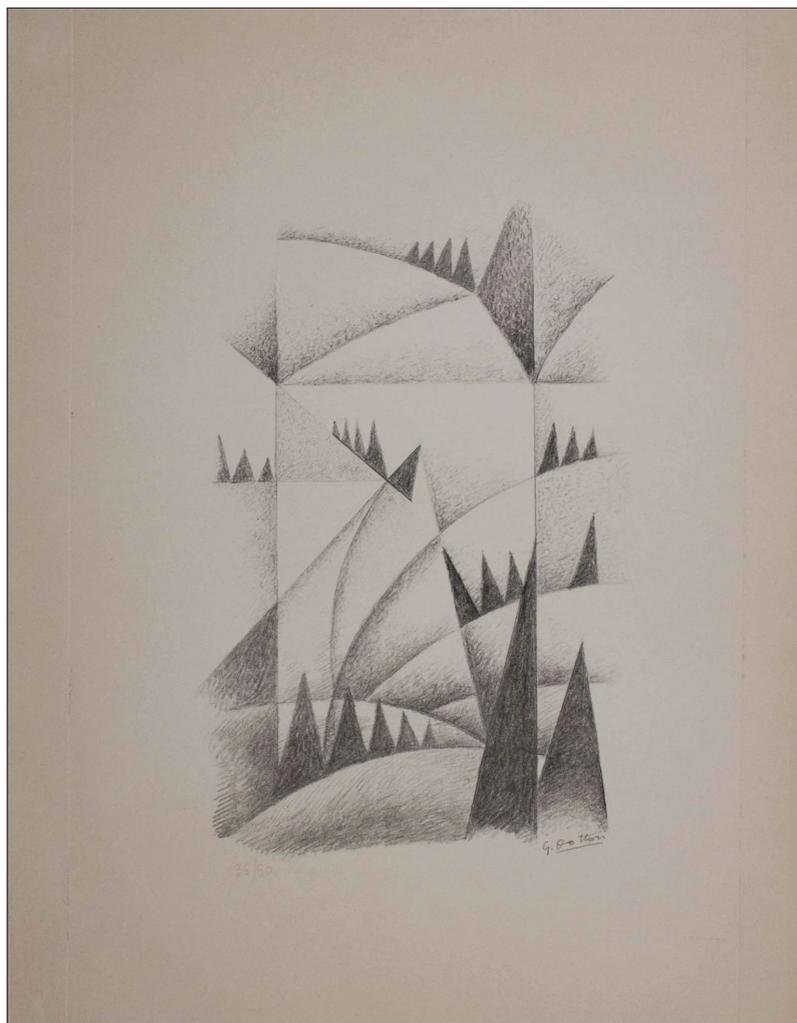
In secondo, la tradizione conta. Come per Burri la spiritualità francescana, il *genius loci* marchigiano sembra mai discostarsi da un retaggio antico, di maniera, cioè dal fare della buona pittura gentile, secondo una *traditio* secolare che risale a Gentile da Fabriano e Crivelli.

Terzo, l'arte nelle Marche pare sempre all'insegna del *ne quid nimis*. Così, tornando alla Raccolta, l'artista marchigiano non è tanto interessato all'anima nera, mitografica dell'Informale<sup>11</sup>; non fa presa in lui i temi come il *primordiale* del poeta Emilio Villa, il gesto incontrollato, l'abiura del razionale. L'artista marchigiano circumnaviga, evitando territori e linguaggi troppo estremi. Se, come afferma ancora Calvesi, l'Informale italiano è orientato verso il recupero dei valori tradizionali ma come indice di ciclicità nella ricerca delle proprie origini<sup>12</sup>, nelle Marche lo è ancor più nel senso che manca la visione tragica, l'irrazionale, la visione dell'arte come "la punta di una piramide cui è venuta a mancare tutta la base"<sup>13</sup>.

L'identità infine, non essendo mai per sua natura una *mise au carreau*, una quadrettatura definita una volta per tutte, spinge verso prospettive sempre più ampie. Oggi l'artista che vive a Chioggia o a San Benedetto del Tronto o a Vasto, trova un allargamento geografico che terrà conto del suo affacciarsi su un mare ponte verso la scena balcanica da sempre legata allo scambio artistico-culturale con Venezia e Ancona. Già lo stesso Zampetti parlava di un *Rinascimento adriatico*, ma qui il discorso ci porterebbe troppo lontano. Ma non troppo se solo pensiamo all'interesse di Ginesi per la spiritualità ortodossa e il mondo slavo. Forse, lo sguardo rivolto ad Est come indice di ciclicità nella ricerca delle proprie origini, era anche un invito ai suoi amici artisti a guardare oltre confini evanescenti per l'arte, oltre quell'Adriatico "muto e puro come il cielo superiore" (Gabriele D'Annunzio).



Arnaldo Pomodoro



Gerardo Dottori



Raffaele Lommi

## Bibliografia e Sitografia

1 A. Ginesi, *Cinquant'anni intorno all'arte Dalla A alla Z*, Rb edizioni, 2011.

2 *Il pittore della vita moderna in Scritti sull'arte*, Einaudi, Torino 2004, p. 288.

3 La citazione è in A. Ginesi (a cura di), *Le Marche e il XX secolo Atlante degli Artisti*, Motta, Milano 2006, p. 14.

4 Per approfondimenti: *La concezione dell'arte di Armando Ginesi*, Albatros, Roma 2020, p. 74. Il libro-intervista, curato dal sottoscritto, rappresenta il testamento del critico circa la sua concezione dell'arte.

5 Cfr. *Pittori figurativi italiani della seconda metà del Novecento*, Catalogo della mostra a cura di Armando Ginesi, Provincia di Ancona, 2005, p. 10. Sul trascendente nell'arte, in relazione all'antropologia cristiana, che vede nell'uomo la tensione trascendente a superare se stesso, essendo più che una creatura dotata di intelletto, si veda del critico: *Mannucci protagonista e precursore nell'arte del XX secolo*, Edizioni Bora, Bologna 2004. *Dionisi e la pietra*, Comune di Cingoli, Calamante Sielva 2003. *Giovanni Gentiletti al Castello di Pietrarubbia*, Comune di Pietrarubbia, 2008. Per Leonardo Cemak e José Guevara, si veda rispettivamente *XLIX Rassegna*

*Internazionale d'Arte «G. B. Salvi» 1999 e «2ª Rassegna regionale d'arte per la Bibbia» (1999-2000).*

6 Sull'Astrattismo non più solo icona per antonomasia della modernità ma espressione di esoterismo, teosofia, spiritismo e occultismo, nonché del pensiero simbolico-mitologico, cf. J. Nigro Covre, *Astrattismo Temi e forme dell'astrazione nelle avanguardie europee*, Motta editore, Milano 2002. Proprio di "funzione estrema e mistica dell'arte" dell'Informale parla Maurizio Calvesi in *Le due avanguardie Dal Futurismo alla Pop Art*, Laterza, Roma-Milano 2001, p. 209: funzione imperniata sull'impulsività 'brutale' e nell'infinita serie di possibilità espressive di un artefice 'gettato nel mondo' privo ormai dei sostitutivi e consolatori valori dell'arte (ivi, 251). La Raccolta Ginesi inquadra la *metabolizzazione* dell'Informale nella nostra regione, da inserire nel più ampio dibattito sull'astrattismo (dal 1934 con la prima mostra *Astratta* alla Galleria Il Milione di Milano al Concretismo del MAC, che ritroviamo nel 1951 a Pesaro con il *Gruppo A* di Marinelli, Coppola e Trevi. Catalogo della mostra «Arte astratta nelle Marche 1935-1985» (Ascoli Piceno, 1986).

7 A. Ginesi (a cura di), *Carotti Mostra Omaggio della Città di Jesi*, 3 giugno-16 luglio 2000, Jesi-Mon-sano, p. 13.

8 C. Melloni, scheda *Attilio Alfieri*

*in Arte astratta nelle Marche 1935-1985*, catalogo della mostra 10 maggio-15 giugno 1985, Ascoli, 1986, (senza indicazione di pagina).

9 P. Zampetti, *Pittura nelle Marche*, volume quarto, *Dal Barocco all'età moderna*, Cassa di Risparmio di Jesi – Nardini editore, Firenze 1991, pp.417-8. Sul tema dell'identità artistica marchigiana, compresa nei suoi precedenti storici, rimando a A. Ginesi (a cura di), *Le Marche e il XX secolo Atlante degli artisti*, cit., pp 28 ss.

10 Resta aperta la domanda: assumendo la pratica artistica dal punto di vista antropologico, con nozioni come *agency*, cosa vuol dire 'periferico'? A. Gell, *Arte e agency*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2021.

11 M. Calvesi, ivi, pag. 311-4.

12 M. Calvesi, Ivi, pag. 264

13 M. Calvesi, Ivi, pag. 277.

**Gabriele Babilacqua** è nato ad Ancona (1958), laureato in Pedagogia e Scienze religiose (Università di Urbino), ha all'attivo numerosi interventi critici fra educazione e cultura visiva (Pedagogia clinica dell'arte), collaborazioni, in particolare con la Pinacoteca comunale di Jesi (incontri con maestri storicizzati come Diodato Baldo, Concetto Pozzati, Gianfranco Notargiacomo) e pubblicazioni (*La concezione dell'arte di Armando Ginesi*, Roma 2020, *Didattica interculturale dell'arte*, Emi 2001).

**Oliviero Gessaroli**, direttore della rivista *Vivarte*  
**Susanna Galeotti**, Presidente L'Arte in Arte, *grafica*