

OMAGGIO A GIULIO CARLO ARGAN

Premio Internazionale di Pittura Scultura e Arte elettronica GUGLIELMO MARCONI 1995

Opere di

VASCO BENDINI
FRANCESCO MARTANI
LEONE PANCALDI
CONCETTO POZZATI
LUCIO SAFFARO

a cura di
Claudio Cerritelli

Fondazione Guglielmo Marconi
Circolo Artistico di Bologna
Università degli Studi di Bologna

con la collaborazione del
Comune di Bologna
Assessorato alla Cultura

CIRCOLO ARTISTICO DI BOLOGNA
aprile - maggio 1995

Argan e gli artisti bolognesi - Argomenti di critica e di riflessione teorica di Claudio Cerritelli

Tra le "occasioni di critica" che hanno legato la ricerca di Giulio Carlo Argan alla dimensione individuale e specifica degli artisti contemporanei abbiamo raccolto quelle dedicate ad alcuni artisti bolognesi; occasioni piuttosto rare, per la verità, attraverso le quali possiamo comunque osservare Argan impegnato a commentare, discutere ed analizzare alcuni aspetti significativi dell'arte del secondo dopoguerra.

Il proposito non è certo quello di affrontare il problema conoscitivo del complesso pensiero critico di Argan ma solo quello di rileggere, insieme con gli artisti che hanno avuto l'onore della sua attenzione critica, i testi di presentazione o di recensione di alcune mostre e i relativi riferimenti iconografici.

Questo quaderno ripropone, dunque, l'approccio di Argan ad alcuni momenti della storia di artisti come Vasco Bendini (1966-1968), Lucio Saffaro (1970-1986), Leone Pancaldi (1975), Concetto Pozzati (1975-1976), Francesco Martani (1990), ben sapendo che questi pretesti di lettura costituiscono solo un minimo esempio, ma non per questo marginale, del modo di fare critica dell'insigne storico dell'arte.

La separazione netta e, a volte, persino forzata che la cultura artistica contemporanea ha inteso stabilire tra la figura del critico e quella dello storico, non trova alcun riscontro in queste pagine, così appassionate nell'affrontare i problemi pratico-teorici espressi nelle opere, così lucide da non ammettere alcun tipo di differenza tra queste due figure. L'impressione è, anzi, che esse vengano ad unificarsi nell'impegno dello studioso, capace di affrontare, svelare e conoscere profondamente l'oggetto d'arte, sia esso un dipinto, un disegno, l'opera di un architetto o di un incisore.

Del resto, Argan diceva "non esservi una critica meditativa e una militante, ma un modo critico di pensare che vale per il moderno come per l'antico". Il modo di fare critica non è disgiunto

dalla riflessione storica proprio perché i due atti sono per Argan costitutivi del medesimo progetto conoscitivo, dello stesso ordine concettuale.

Ecco allora che l'intensa attività di lettura delle ricerche legate all'attualità può considerarsi un dialogo significativo con le forme interrogative dell'arte del presente, senza essere mai una fuga in avanti ma sempre un preciso atto di coscienza storica del valore della realtà contemporanea.

L'opera di un artista, una mostra, una rassegna collettiva costituiscono non solo pretesti di critica ma anche un modo necessario di verificare le varie componenti della vicenda artistica, di analizzarla dall'interno come rapporto tra progetto e opera, pensiero razionale e pensiero immaginativo, tra ragione ed esistenza, tra esercizio teorico e valore operativo dell'arte.

1. Nel testo su Vasco Bendini (Galleria L'Attico, Roma 1966) Argan sottolinea l'analisi alla quale l'artista sottomette la pittura dopo l'esperienza informale, fino all'identificazione dello spazio pittorico con "la pura e semplice superficie della tela bianca".

Attento al versante problematico dell'arte Argan non si lascia sfuggire, nel caso dell'artista bolognese, il concetto "di soglia, di zona di trapasso, perché ciò che di fatto interessa l'artista è lo strato, d'un qualche spessore, in cui seguitano a presentarsi, per una durata imprecisabile, immagini che avevano un significato e un valore nella dimensione esistenziale".

La tensione a valutare in tutti i suoi possibili significati il "senso operante" del lavoro di Bendini porta Argan ad affrontare un altro tema decisivo, non solo per il pittore in questione ma per tutta la dimensione conoscitiva dell'arte contemporanea, vale a dire il rapporto tra memoria e immaginazione. Questione, questa, che per Bendini non si verifica più nel puro ambito pittorico, ma si carica di nuove estensioni fisiche e mentali, attraverso comportamenti che avvengono a diretto contatto con il pubblico.

Questa componente è significativa per la cultura artistica degli anni sessanta, ne costituisce la struttura portante proprio perché in quel decennio lo sperimentalismo delle neoavanguardie non rinuncia a riproporre il mito del superamento dei mezzi specifici e tradizionali della pittura e della scultura.

Entrano in gioco, in questa coscienza del fare artistico come infinita tradizione del nuovo, diversi riferimenti alle nuove valenze tecnologiche della comunicazione estetica e ai comportamenti che essa sollecita. In questo senso, l'avvertenza di Argan è quella di considerare "ogni riferimento alla tecnologia del nostro tempo come puramente casuale", questione sulla quale ancor oggi ritengo concordi lo stesso Bendini, impegnato più che mai a verificare gli strumenti presenti e passati della sua sperimentazione di segni e di colori, quelle verifiche di spazi e di comportamenti intesi sempre come gesti assoluti dell'arte.

2. Ai disegni di Lucio Saffaro Argan dedica una stupenda conferenza presso la Calcografia Nazionale di Roma (14 maggio 1970) commentando il rapporto tra il "Tractatus Logicus Prospectivus" dell'artista bolognese e le rappresentazioni grafiche che l'accompagnano.

Partendo dal concetto di linea geometricamente intesa, vale a dire muovendo dal presupposto della linea come punto iniziale di una costruzione a dimensioni infinite Argan sottolinea l'impostazione concettuale dell'artista ed è affascinato dalla logica matematica che presiede il suo processo di immaginazione. Nell'operazione creativa di Saffaro Argan riconosce lo sforzo di superare il pericolo di una arbitrarietà insita nell'assenza di valenze operative dell'arte concettuale, pericolo – questo – che l'artista supera attraverso un rapporto analitico tra ideazione e rappresentazione. In esso non c'è alcuna concezione aprioristica dello spazio ma una infinita disponibilità a fare del discorso grafico un momento di istituzione dello spazio della rappresentazione. I disegni hanno un ruolo costitutivo in questa dialettica, non sono illustrativi ma fondano il loro valore nel processo di spazializzazione. La conferenza di Argan è inequivocabile così come pervasa da

una lucida fermezza è l'introduzione che egli dedica alla mostra antologica presso la Galleria d'Arte Moderna di Bologna nell'autunno del 1986. Qui Argan parla di Saffaro come di un "matematico che fa matematica, alta matematica, con la pittura" affrontando il problema a lui caro del rapporto tra arte e scienza. "Perciò – scrive – mi pare che Saffaro non faccia arte per la scienza né scienza per l'arte, ma arte come scienza, allo stesso modo che i pittori del Trecento non facevano arte per la religione, ma come religione".

Si comprende, rileggendo queste definizioni, come la ricerca di Saffaro potesse essere un vivo riferimento per la concezione razionale di un'arte come metodologia del pensare e del fare, lontana da qualunque tipo di intuizione che non fosse compresa nella giustificazione progettuale della struttura linguistica.

3. A Leone Pancaldi come architetto, prim'ancora che come pittore, Argan dedica un articolo sull'Espresso (7 maggio 1975) riflettendo intorno ad alcune imprese professionali dell'artista-museografo bolognese, dalla Galleria Estense di Modena alla Galleria d'Arte Moderna di Bologna.

Che la concezione architettonica di un museo d'arte moderna debba tener conto dei nuovi sistemi di comunicazione visiva, che l'identità del museo debba, anzi, essere legata ad uno specifico sistema di comunicazione, pensato in funzione delle opere esposte e della loro complessa visibilità è quanto Argan sottolinea come merito indiscusso di Pancaldi.

Il quale, proprio in virtù del suo essere pittore, rispetta l'identità dell'opera d'arte contro qualunque protagonismo del linguaggio architettonico che la ospita, essendo il museo – come Argan ritiene – "l'apparato che trasforma i risultati della ricerca scientifica in cultura generale e, perché no, di massa".

Discrezione, competenza, sensibilità visiva: queste sono le qualità dell'architetto e dell'artista Pancaldi, due modi di fare cultura ben distinti ma uniti dalla stessa passione per la civiltà dell'immagine e della comunicazione urbana.

Da un lato, un pittore attirato per tutti gli anni settanta da temi e personaggi come mostri

anche di sé, poiché si giustificava solo rispetto all'oggetto che ora ha incorporato. Per la sua stessa finitezza tecnica acquista una impassibilità irremovibile, non è più che «anonimato, corpo immune da giudizio». L'ironia è l'antidoto dell'ansia e la presuppone. Qual è l'ansia presupposta? Evidentemente quella del soggetto che pone l'altro, l'oggetto. Pozzati procede analiticamente, col metodo dell'elenco: identifica e separa le componenti del quadro, supporto, superficie, immagine, colore, quasi per dimostrare che in nessuna di esse è localizzata l'arte, come quei medici positivisti che facevano le autopsie e dichiaravano che l'anima non l'avevano trovata. Pozzati si lascia contestare dal suo quadro come Geppetto da Pinocchio. Un quadro è anzitutto qualcosa di dato a guardare e di guardato, che alla fine diventa guardante: è, anche alla lettera, uno specchio per allodole, che affascina, attira, inghiotte ed assimila. Consumato il soggetto, l'oggetto ironico si addormenta nella sua fisicità soddisfatta: perfetto, inattaccabile, ribettente e impenetrabile, nasconde ironicamente la propria natura demoniaca dietro una facciata ineccepibilmente corretta. Nella sua pienezza, è bête come Flaubert diceva che sono i capolavori; non è più nemmeno giudicabile. E il soggetto non è più che una sagoma vuota ritagliata nello spazio del mondo. Il discorso è tutto interno alla pittura, anche alla sua storia. Si richiama a Leger che con la sua meccanica rende l'oggetto raffigurato solidale con l'oggetto-quadro, a Picasso e alla sua mitologia dell'invenzione, a Morandi e alla sua metafisica dell'oggetto; ma soprattutto riprende la filosofia dell'ambiguità totale di Magritte ("ceci n'est pas une pipe") o dello scambio tra la cosa, l'immagine la parola. L'oggetto globale, comprensivo degli altri, è la natura, che a sua volta è già una rappresentazione, un quadro. Se un quadro ne rifà un altro, ri-naturalizza la natura. L'immagine non è più simile alla cosa di quanto non sia la parola; infatti anche la parola finisce nel quadro e, com'è parlata e scritta, così è plasticata o dipinta e, arrivata che sia sul dipinto, si gonfia, prende spazio e fa la prepotente. La pittura per Pozzati non è linguaggio, un mezzo per dire cose; è invece elencativa come un dizionario o

uno di quei sillabari in cui accanto alla lettera c'è la figura. Forse non l'arte soltanto, ma tutta la cultura è un elenco. E l'artigiano allora? È il rituale di quel continuo annientarsi del soggetto-pittore nell'oggetto-quadro. Non c'è nulla di drammatico e di recitativo; si ripete il sacrificio che ha fatto farneticare della sacralità dell'arte, ma non si parla, per carità, di sacro né di sacrificio. Ironia e artigianato gareggiano come Achille e la tartaruga e vincono tutt'e due: la tartaruga perchè arriva prima e Achille perchè corre più veloce. A cose fatte, con la sua vistosa presenza il quadro rispecchia soltanto la malinconia metafisica del soggetto che, da dentro l'oggetto, vede se stesso come non essente.

Lucio Saffaro

Conferenza tenuta presso la Calcografia Nazionale di Roma
14 maggio 1970

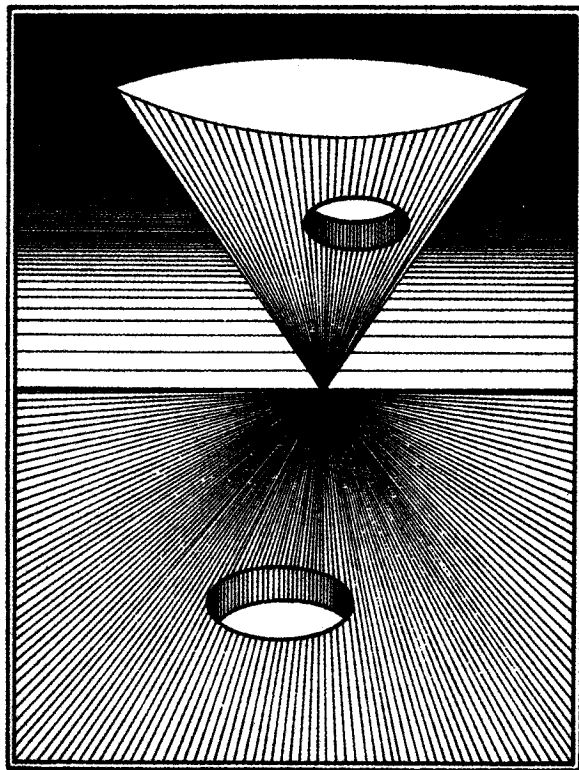
I disegni esposti in questa mostra non sono semplicemente le illustrazioni di quello che Lucio Saffaro ha intitolato "Tractatus Logicus Prospecticus". Sono molto di più che delle illustrazioni e, oserei dire, sono più che delle dimostrazioni perché, senza queste rappresentazioni grafiche, il pensiero che Saffaro espone in una serie di teoremi nel suo trattato non soltanto rimarrebbe indimostrato ma non potrebbe sussistere. Perché? Perché il problema sul quale Saffaro ha concentrato la sua attenzione è il rapporto tra un'idea e la sua rappresentazione.

Al principio del suo Trattato, Saffaro pone questo semplicissimo problema: che cosa è una linea? Una linea è definita geometricamente come il più breve raccordo tra due punti, e la linea geometrica notoriamente non ha larghezza, non ha spessore, non ha profondità, è una dimensione unica.

Però, nel momento in cui noi rappresentiamo questa linea, il tratto che tracciamo sulla carta, per quanto si cerchi di farlo sottile, quasi immateriale, è pur sempre una striscia scura: questa striscia non solo ha una larghezza ed

una altezza, ma ha anche uno spessore, in quanto consta di una certa quantità di materia depositata dalla matita sulla carta. È cioè, spiega Saffaro, un parallelepipedo. E non soltanto è un parallelepipedo, ma, se noi questo parallelepipedo, che è una linea ingrandita al microscopio infinite volte, lo definiamo attraverso i suoi quattro spigoli che sono quattro linee, queste quattro linee rappresentate diventano altrettanti prismi; e così all'infinito.

Questa è soltanto una delle prime proposizioni dalle quali Saffaro deduce una concezione, una costruzione stereometrica dalla pura e semplice linea, cioè ci pone di fronte a dei volumi, a delle strutture a delle vere e proprie architetture grafiche, le quali muovono tutte da questo presupposto che è la linea come dimensione unica. È possibile passare da questo punto iniziale a costruzioni tridimensionali, anzi tetradiimensionali, al limite addirittura a dimensioni infinite, cioè si ottiene in sostanza una struttura prospettica la quale non si dà a priori come la struttura oggettiva dello spazio o della visione dello spazio. La spiegazione che dà Saffaro è una spiegazione estremamente interessante, perché è una spiegazione ricalcata sulla teoria della musica, più propriamente sulla teoria della polifonia. Che cosa è il tempo della polifonia? È il passaggio da una notazione musicale, da un valore a ad un valore a' che è la nota sensibile, udibile, corrispondente a quella notazione. Tuttavia c'è un passaggio tra il momento della notazione e il momento del suono, per cui tutta la serie dei valori a' , b' , c' , d' risulterà spostata rispetto alla serie a , b , c , d ; allo stesso modo la serie delle linee disegnate viene a trovarsi spazialmente spostata rispetto alla serie delle linee puramente aritmetiche, dalle linee non segnate, non disegnate. Naturalmente mi si potrà dire che qui addirittura si porta nel campo della imagopoiesi, cioè della costruzione, determinazione di immagini, cioè nello sviluppo, nell'analisi dello sviluppo di un processo immaginativo, imagopoietico, quello che era la prova ontologica di Sant'Anselmo, cioè la ineliminabile distinzione tra un concetto come tale e non solo la sua realizzazione ma la sua enunciazione data come realizzazione. Questo è un punto che nella lettura dei teore-



Lucio Saffaro, "Teorema XXXII", 1970.

mi del Tractatus mi ha molto interessato perché a un certo punto Saffaro pone addirittura il proprio Tractatus come una fenomenizzazione della sua idea, del suo concetto, pone proprio quel determinato teorema come situazione di fatto visualizzata, realizzata, nello sviluppo del suo pensiero.

Questa impostazione concettuale è a priori in sé interessante perché analizza il processo dell'immaginazione servendosi di un iter logico chiaramente definito che è appunto quello del suo ragionamento matematico. Posizione da questo punto di vista vorrei dire quasi guariniana, entro certi limiti naturalmente e con una differenza totale di morfologia, ma estremamente interessante anche rispetto a quello che è oggi un problema fondamentale di tutta la cultura artistica, problema che è inerente, che direi è un aspetto, una faccia di quel problema più vasto e indubbiamente più preoccupante col quale ci troviamo in contatto ogni giorno allorché ci proponiamo di giustificare la presen-

za e la funzione dell'arte nella situazione del mondo moderno: l'operazione artistica, l'attività dell'artista si inserisce, si iscrive in un sistema culturale dato, oppure ha un carattere istituzionale e primario? Lo spazio che viene rappresentato da un pittore è una variante o una interpretazione legittima del medesimo spazio che è definito dal pensiero scientifico, oppure è uno spazio completamente diverso, che nasce da un'esperienza o determina un'esperienza completamente diversa? Questo problema che vale per lo spazio vale per un'infinità di altre cose, vale anche per il problema tanto dibattuto del rapporto con la società. L'attività dell'artista è un'attività che si inserisce in una realtà o in una ideologia sociale data o è una realtà ex-novo che se mai pone una nuova problematica di carattere sociale? Il problema oggi è dibattuto specialmente per l'architettura: indubbiamente l'architettura che noi chiamiamo razionale, l'architettura di un Gropius, di un Le Corbusier, è un'architettura la quale riempie uno spazio ben determinato, un quadretto rimasto vuoto in un sistema culturale ben preciso, ben determinato, in cui è chiara l'idea di società; è chiaro anche che la società reale non assomiglia a quella società ideale, ma è chiara un'idea di spazio, è chiara un'idea di che cosa sia la ragione e un'attività razionale, per cui è evidente che il modo di compiere un atto razionale da parte dell'artista sarà diverso da quello del matematico, ma rientra comunque e si inserisce, si inquadra nel medesimo sistema culturale. Oppure si deve partire da un altro punto di vista, escludere che l'artista operi a partire da questo quadro di riferimento dato con la esplicita volontà di inserircisi e quindi l'attività dell'artista è una attività che pone ex novo la forma? Ma la forma è il risultato di un progetto, ha una struttura e una giustificazione progettuale: questo iter del progetto, questa metodologia del progetto, questa metodologia del pensare e del fare, sarà una metodologia che nella sua struttura logica preesiste alla concezione, alla ideazione della forma e in questo caso struttura la forma ma la subordina a sé, oppure sarà una logica che è tutta interna a quella forma, che discende da quella forma, che è come un dedursi da un'intuizione forma-

le unitaria? Per esempio il tipo di progettazione che comincia con Frank Lloyd Wright e che arriva a Lewis, il quale ha quest'ideazione formale: il suo design, la sua progettazione è tutta interna, come la cristallografia di un cristallo è una struttura che è inerente a quella realtà cristallo e che soltanto con un processo evidentemente assai arbitrario noi possiamo riferire allo spazio in generale. Ora lo scopo che Saffaro si è proposto con il ragionamento del suo *Tractatus* è di fare coincidere per quanto possibile quelle serie dei valori a, b, c, d ed a', b', c', d', cioè della ideazione e della sua rappresentazione.

In un momento in cui è posto in crisi non tanto il concetto di arte quanto il concetto di concetto (e quindi implicitamente il concetto di arte), ciò che è posto in crisi è l'operazione artistica, è proprio la praxis dell'artista che opera, tanto che si parla di un'arte concettuale, cioè di un'arte il cui valore è disgiunto dall'operazione che, sarei per dire occasionalmente, la rende manifesta, la fenomenizza, ma che vale nel suo concetto iniziale. Nello sforzo di purificare, di sospendere il giudizio, di mettere tra parentesi, di epochizzare, per dirla con Husserl, quel concetto iniziale di forma, valore iniziale di forma, in questo sforzo si arriva persino a porre questa forma come forma puramente arbitraria. E proprio contro quello che per me è il pericolo di questa arbitrarietà (e il pericolo si manifesta per me chiarissimamente nell'arte pop, per esempio), proprio contro quel pericolo di una arbitrarietà, di una eccezione volutamente arbitraria, ma direi arbitraria senza nemmeno giustificare o spiegare polemicamente la propria arbitrarietà, proprio contro questo pericolo mi sembra molto importante una analisi come quella che Saffaro ha condotto, cioè una analisi la quale: 1°) porta alla identificazione o comunque al massimo di approssimazione i valori relativi della ideazione e della rappresentazione, 2°) porta alla distruzione di ogni a priori spaziale, di ogni concezione a priori dello spazio, perché probabilmente si vedrebbe alla fine di questa trattazione che ciò che nasce tra il momento dell'ideazione e il momento della rappresentazione, ciò che differenzia l'ideazione dalla rappresentazione è

niente altro che lo spazio, che non esiste nella serie a, b, c, d, esiste invece quando si passa alla serie, per quanto approssimata sia, a', b', c', d'. Ora questo ragionamento grafico, prima ancora che scritto, di Saffaro (e si potrebbe seguirlo in tutta la serie delle sue analisi teoretiche), questo discorso grafico, perché appunto rappresentativo (perché appunto quei disegni che voi vedete alle pareti sono uno dei termini del discorso, sono uno dei termini di questa dialettica), non è una documentazione a posteriori, una illustrazione, una pura e semplice dimostrazione grafica; proprio attraverso quei disegni si pone oggi un valore completamente nuovo di quel processo di spazializzazione, anzi di istituzione dello spazio che è la rappresentazione. Per questo io credo che sia un omaggio da rendere doverosamente a questo artista il dire che il suo lavoro è da analizzarsi piuttosto col parametro delle idee di una estetica che non con il tradizionale parametro dei valori qualitativi dell'arte.

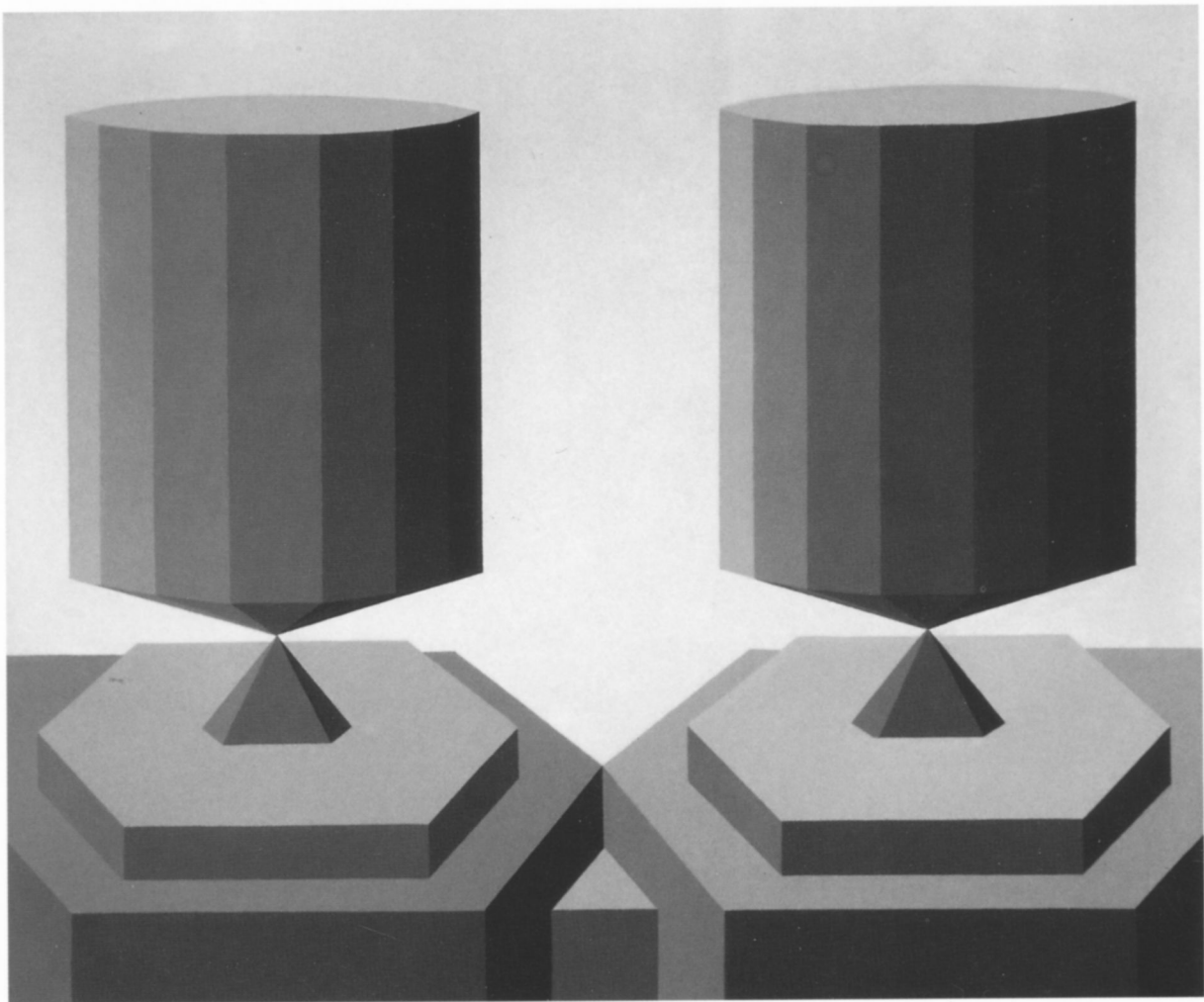
Lucio Saffaro

Presentazione della Mostra Antologica
alla Galleria Comunale d'Arte Moderna di Bologna
8 novembre - 31 dicembre 1986

Il principio dell'esattezza e la vocazione dell'esatto possono essere del pensare pragmatico dell'arte come del pensiero speculativo della matematica: Saffaro non è un matematico convertito alla pittura, ma un matematico che fa matematica, alta matematica, con la pittura. Non è l'associazione di due discipline, ma la continuazione di una disciplina oltre la propria soglia. I due termini di logico e immaginativo non si escludono né si combinano: c'è un limite oltre il quale generano pensieri che corrono sulla medesima rotaia. L'immaginazione illogica, diceva il Bernini, è chimerica; la logica senza immaginazione sarebbe mero calcolo, senz'autosuperamento né trascendenza possibili. Perciò mi pare che Saffaro non faccia arte per la scienza né scienza per l'arte ma arte come scienza, allo stesso modo che i pittori del Trecento non facevano arte per la religione,

ma come religione. E ci fu un tempo in cui, con procedimento inverso all'attuale, si fece scienza come arte. Come matematico che opera oltre i limiti abituali della propria disciplina, Saffaro non cerca di fenomenizzare il noumeno, la sua logica visuale deve più a Spinoza e a Leibniz che a Cartesio. Facendo arte come scienza, l'obiettivo della ricerca non è il luogo metafisico, ma il luogo logico della loro identità. A quel punto l'arte non è la traduzione di un pensiero astratto in linea, volume, colore: è semplicemente pensiero, che in sé non è concreto né astratto. La verità del pensiero non essendo altro che la sua verificata giustezza, la genesi costruttiva della forma matematica di Saffaro (ed è pittura, come insegnava Zeusi, anche una linea retta sul piano) è tutta in chiaro, tutta alla luce non del sole, ma dell'intelletto. Va dal punto alla linea, dalla linea al tratteggio con progressione aritmetica di frequenza, dal tratteggio al colore: un colore che nasce come luce e non dalla luce ed è, avrebbe detto Ficino, spazialità senza dimensione, qualità senza quantità.

Lucio Saffaro



"I cilindri di risonanza", 1970, olio su tela cm. 75x90