

PER UNA NUOVA CULTURA, PER UNA NUOVA ARTE

# CRITICA RADICALE

Semestrale Tecnico-Scientifico fondato e diretto da Tullio Vietri  
ad uso dei giovani e non giovani artisti e amatori d'arte

Redazione Amm. e Stampa: Mura di Porta Galliera 1 40126 BOLOGNA

Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 5639 del 30/9/1988

Gennaio-Giugno 1997

Anno IX n. 1

Sped. Abb. Post. 45% Art. 2 comma 20/b  
L. 662/96 Fil. Bologna

TASSA PAGATA - TAXE PERÇUE  
P.T. BOLOGNA ITALY

EDITORIALE	1) Contro il potere assoluto della critica accademica. 2) Presentazione del n. 1/97.	2
T. VIETRI	Risposte a: A. Bonanno, N. Bedeschi, MicroMega, R. Rimondi, D. Mandolini, F. Albertoni, G. Verna, G. Schialvino, L. Reggiani, V. Corti, A. Hermet, P. Cogni Ratti, Ch. Brosseit, M. Bettin, C. Montarsolo, G. Malaguti Tangerini, I. Cremaschi, Museo di Rio de Janerio, Ch. Bert, A.R. De Lucca, G.F. Fasce, A. Borgonzoni. E a «Nuove Lettere».	3
V. CORTI	A proposito della mostra di Telemaco Signorini.	8
L. ZINNA	Delibero e la poetica del "forestiero".	10
A. HERMET	Dopo che hai conosciuto te stesso.	11
T. VIETRI	La "Biennale è morta": nel 1968 oppure oggi? Isolamento=non fusione è sicuramente necessario (al Museo Morandi).	12 14
F. VILLARI	Intervista a Maria Corti. Tullio Vietri, Cronache Italiane. Le piazze 1989-1997. G.F. Fasce. La giustizia, la Costituzione, gli Intellettuali.	15 16 34 35
S. SEVERI	Arte e Resistenza. Il razzismo e la corresponsabilità della monarchia italiana.	36 36
F. VILLARI	Recensioni: L. Reggiani, Olocausto, M. Nanni, M. Abis, A. Perilli, N. Migliori, P. Guccione, W. de Kooning, Dorazio, K. Appel, L. Saffaro, I. Cremaschi, B. Luino, V. Elvieri.	37
S. SEVERI	Libri e cataloghi ricevuti ecc.: Estudos portugueses e Africanos (Campinas), Las 2001 Noches (Madrid).	44
C. ALTAROCCA	Memorandum: Gramsci, Graziani, Papa Wojtyla, A. Dürer.	45

ISSN  
1121-032X

In caso di mancata consegna inviare a  
Ufficio C.M.P. Bologna per restituzione al  
mittente che si impegna di versare  
la tassa dovuta.

REGISTRO  
NAZ. STAMPA  
n. 4420

● **«LA REPUBBLICA»** 10-3-97, pag. 26: L'artista e il manifesto della pittura astratta. **Dorazio, 50 anni di Forma Uno.** di **Paolo Vagheggi**: «(...) Forma Uno, il manifesto della pittura astratta italiana di cui fu promotore e firmatario insieme a **Consagra, Turcato, Perilli, Sanfilippo, Attardi, Guerrini** e la **Accardi**. (...) Testimonia **Dorazio**: «Continuo a lavorare nella tradizione dell'arte astratta che, lo dico ricordando **Kandiskij**, ha come proposito la spiritualità. E anche questi ultimi dipinti che ho realizzato si rivolgono alla interiorità, alla spiritualità. Non illustrano qualcosa. Servono ad allertare il sistema percettivo per dare all'uomo la capacità di avvertire lo spazio, la luce, i colori, per modificare le sue capacità e sopravvivere in una società confusa, rapida come quella moderna». (...)». *L'artista astratto pertanto vuole non essere illustrativo, cioè descrittivo e pertanto meramente decorativo. Ma non vuole essere neppure rappresentativo dell'«interiorità», della «spiritualità» perché per rappresentazione si intende «l'atto mentale del rappresentare come operazione di conoscenza, e non la raffigurazione dell'oggetto», come dice **Argan** (1961). E non vuole evidentemente esprimere valori relativi allo spirito, propri dello spirito in opposizione a ciò che è materiale, sensuale, fisico, perché «la capacità di avvertire lo spazio, la luce, il colore», attiene ai sensi. Pertanto a prescindere dalla sua intenzione di modificare le capacità dell'uomo perché possa sopravvivere in una «società confusa, rapida, come quella moderna» si può dire che **Gillo Dorfles** (1961, pag. 119) ricorda giustamente che «La pittura di **Dorazio** (...) tenderebbe, secondo **Argan**, a sviluppare la nostra capacità di valutazione estetica dei fenomeni». «Pan-estetismo», questo, ovviamente irrazionalistico, come dice **Guido Ballo** (1968, pag. 359), che per noi ottunde la facoltà di percepire e comprendere i fenomeni nella loro realtà storico-sociale. Ottundimento che indubbiamente può essere utile a far sopportare supinamente l'attuale società. Il che indubbiamente provoca la ribellione non solo dei «cervelloni» dei partiti di sinistra, ma anche di tutti gli uomini che lottano per un mondo migliore, più giusto ed umano.*

● **KAREL APPEL**, Galleria d'Arte «Narciso», Torino, 15-3/24-4-97. Depliant con 4 riproduzioni a colori a tutta pagina, e con «Biografia» e tre scritti brevi di **Appel** datati 1956 e 1977. Essendo le opere riprodotte datate rispettivamente 1972, 1976, 1983 e 1991 possiamo dire che **Appel** è sempre fedele a se stesso. Ragion per cui la sua dichiarazione del 1956 in effetti illustra tutta la sua opera: «... Non ho mai cercato di eseguire un dipinto, piuttosto è un grido, un qualcosa di nudo, è come un bimbo, è una tigre dietro le sbarre. Io sono un chirurgo dello spazio e un pittore degli spazi umani». **Gillo Dorfles in Ultime tendenze nell'arte d'oggi** (Feltrinelli, Milano 1961, pag. 156-157) chiarisce opportunamente questa idea espressa da **Appel**: «**Karel Appel, Asger Jorn, Corneille, Alechinsky** (...) fondarono nel 1948 un noto raggruppamento che prendeva il nome dalle loro rispettive città di origine (Copenaghen, Bruxelles, Amsterdam) (...) con intenti abbastanza omogenei (...) Comunque le opere più interessanti di **Appel** rimangono quelle dove appare più evidente un'immagine figurale – il più delle volte antropomorfa – fornita di una caratteristica impronta tra drammatica e beffarda. È appunto questa stessa impronta che appare ancor più evidente nelle curiose, spesso grottesche, figurazioni di **Asger Jorn**, il quale, assai più del suo collega di gruppo, è portato verso un aspetto surrealisteggiante della figurazione (...)».

Notiamo noi però che in tali opere non vi è alcunché che possa giustificare il termine «drammatico» usato da **Gillo Dorfles**. Ciò precisato possiamo dire che condividiamo per il resto il giudizio espresso dal noto critico d'arte.

● **LUCIO SAFFARO, Radici del futuro**, opere dal 1954 al 1997, Galleria d'Arte Maggiore, Bologna, dal 19-4-1997. Depliant-invito con una riproduzione a colori a tutta pagina, e una in bianco e nero. E con uno scritto non firmato (quindi probabilmente dell'autore stesso). A prescindere dallo scritto «poetico» è necessario ricordare che **Saffaro** a Bologna, soprattutto, è considerato un «pittore metafisico» evidentemente ricordando quanto scriveva **Francesco Arcangeli** in occasione della mostra di **Saffaro** 19-2/3-3-1972 che avvalorava tale interpretazione. Parla infatti di «variazioni prospettiche» nella direzione del rapporto umanistico scientifico», del suo «calcolare infinitesimalmente il volgere d'un chiaro-scuro o il calibro della linea che definisce un volume», di «rarefazione dell'immagine [che] coincide con la sua compattezza», «sublimazione cromatica [che] è tale da ricordare **Pier della Francesca, Vermeer**, il **Morandi** metafisico (...)». E dice, ricordando **Calvesi** e le sue «strutture primarie»: «mentre nelle strutture primarie la verità materialmente esistenziale dei solidi» (figure tridimensionali, geometriche, precisiamo noi, per esempio tetraedri, poliedri a facce rettangolari) «ci pone fisicamente in rapporto, in **Saffaro** il trasferimento illusionistico delle tre dimensioni sulle due della tela, proietta l'immagine nella distanza intangibile del sogno». Parla poi di «quegli azzurri freddi e dolcissimi (...) imprevedibili come in un **Pier della Francesca** che abbia perso la sua estasi dominatrice»; e di «tensione all'assoluto».



e di «sublimità di questo eden» «logicus-matematicus».

Le «variazioni prospettiche» e il «chiaroscuro o il calibro che definisce i volumi», i «solidi», come dice **Arcangeli**, caratterizzano la rappresentazione nelle opere di **Saffaro**.

Tralasciando d'indagare sulla giustezza o meno del richiamo a **Vermeer** e a **Piero della Francesca**, a questo punto noi crediamo sia necessario porsi un quesito: è giusto parlare di «azzurri freddi e dolcissimi», di «eden» «sublime» «logicus matematicus» che fa ricordare il «**Morandi** metafisico»? Il concetto di sublime darà facilmente risposta, noi crediamo, al quesito posto. Tale concetto è chiaramente esposto da **Schiller** nel suo saggio **Del sublime** (trad. it. Fabbri Editori, Milano 95, p. 130): «Sublime (...) è solo quell'oggetto contro il quale noi soccombiamo come **esseri naturali**, ma dal quale ci sentiamo assolutamente indipendenti come esseri razionali (...). Dunque tutti i **mezzi naturali** che l'uomo utilizza per contrastare la potenza della natura sono **esclusi** dal concetto di sublime; il concetto di sublime esige infatti in modo assoluto la nostra inferiorità come esseri naturali, rispetto all'oggetto, ed esige che noi ci si senta indipendenti da esso in virtù di quanto in noi non è natura (...). Ora tutte quelle facoltà di cui si è parlato, attraverso cui l'uomo risulta superiore alla natura (abilità, astuzia e forza fisica), appartengono alla natura (...)» (pag. 130). «L'oggetto sublime ha dunque da essere spaventoso, ma non deve suscitare vera paura. La paura è uno stato di **sofferenza** e di **violenza**; il sublime può piacere solo nella libera contemplazione e nel sentimento di una interiore attività (...) il nostro spirito deve rimanere libero mentre i nostri sensi vengono sopraffatti» (ib. p. 132).

Ciò precisato è chiaro che il **non sublime** evidenzia la «abilità» denotata dalle opere in esame e la «razionalità» che le caratterizza e che caratterizzano gli oggetti raffigurati, oggetti certamente **non spaventosi**, oggetti che certamente non suscitano **paura alcuna**. E non si tratta neppure di quel «sublime» al quale può innalzarsi la «satira riprensiva» quando raggiunge «libertà poetica», come afferma ancora **Schiller**, nel saggio **Sulla poesia ingenua e sentimentale** anteposto, nel libro citato, a quello sul sublime (op. cit. p. 54). Nella satira, infatti, «la realtà come mancanza viene contrapposta all'ideale come realtà suprema», per cui tale satira è dettata da «sdegno morale contro il mondo». E da sdegno morale, ab inizio, chiaramente è dettata la narrazione satirico-drammatica di **Morandi**. E fino al 1920-22, epoca della sua prima crisi (ritorno al naturalismo impressionistico) che si concluderà intorno al 1926 con l'espressione di una «esigenza in contrasto con la realtà» che quindi si oppone «a un suo desiderio» profondo che è anche il «desiderio» degli uomini consapevoli: della piccola e media borghesia pacifista (anche se insoddisfatta) e democratica cui appartiene per elezione ed estrazione. La sua collaborazione all'«Italiano» di **Longanesi** e al «Selvaggio» di **Maccari** ne sono infatti testimonianza, come abbiamo più volte dimostrato anche su «Critica Radicale».

Pertanto si può dire che la pittura di **Saffaro** sia esibizione, pur nella **non opposizione** dichiarata alla natura (irrazionale), del mero bello razionale, pertanto del pulchrum separato da verum et bonum; e che pertanto in effetti sia «ispezione sulla nostra propria intelligenza», contro lo scetticismo e contro la «pigrizia» e contro «la tendenza alla inoperosità e alle rinunzie complete (...) di poter conoscere cosa alcuna», come direbbe **Locke** (cfr. **Saggi sull'intelletto umano**, trad. it. Fabbri Editori, Milano 1996, p. 22-23). Ed in effetti riacquisizione della «idea dello spazio» (ib. pag. 79) «la quale non è altro che un rapporto fra le varie parti che limitano l'estensione o limitano lo spazio», lo spazio naturale e infinito come quello dell'Informale. E ciò considerando in qual modo termina la parte estrema, il contorno dello spazio delimitato con linee rette che si incontrano in angoli ben discernibili, o con linee curve in cui non si scorge alcun angolo; e considerando queste linee nel loro rapporto e in tutta l'estensione del contorno di un corpo e dello spazio, il che «forma quell'idea che chiamiamo **figura** (...)» (ib. pag. 80).

Proprio tale **riacquisizione** della «idea dello spazio», e necessariamente, come abbiamo visto, della «idea che chiamiamo figura» evidentemente giustifica in pieno il richiamo fatto da **Arcangeli** alla pittura classica, ai grandi maestri soprattutto del Rinascimento. Alla pittura fondata sulla geometria che è la grammatica dell'arte, come insegna **Jakobson**. E pertanto dobbiamo aggiungere, dell'arte visibile/leggibile denotativo-connotativa, cioè significativa, come dice **Roland Barthes**. Il che vuol dire comunicativa di idee-sentimento, cioè di messaggio etico-politico (etica e politica sono la stessa cosa, come afferma **Aristotele** nell'etica nicomachea) persuasivo-esortativo, come dice **Hofstaetter**.

● **INISERO CREMASCHI**, dépliant che annuncia la pubblicazione del suo romanzo **Le cattedrali**, con «Nota critica di **Mario Luzi**», Edizioni Polistampa Firenze. Nel dépliant vi sono riportate due brevi note critiche, la prima di **Franco Manescalchi**, la seconda di **Mario Luzi**. **Franco Manescalchi** dice