

ANTOLOGIA CRITICA

L'antologia rispecchia i criteri che Saffaro stesso volle applicare in occasione della sua mostra antologica, allestita alla Galleria d'Arte Moderna di Bologna nel 1986. I testi sono esclusivamente tratti da presentazioni di mostre personali e, fino all'86, sono quelli da lui scelti e già riportati nel catalogo della mostra ricordata. Dopo quella data è stata compiuta una scelta analoga che, come già avvenne in passato, non ha potuto comprendere tutte le presentazioni.

Francesco Arcangeli

Lucio Saffaro, Galleria L'Obelisco, Roma, 1962.

Lucio Saffaro non parla, o non ama parlare, del suo "mondo poetico". Dalle rare dichiarazioni che ho colte dalla sua voce, posso dire che i suoi programmi, la sua poetica, le sue "intenzionalità", come si comincia a dire da qualche tempo, a me sembrano, debbo dirlo, quasi "démodés". Entro l'atmosfera dell'ultimo decennio, e con l'aria che continua a tirare attorno (nonostante tutte le buone volontà di andare oltre l'angoscia, l'informel, gli "anni zero"), la sua ammirazione profonda, schietta, per Bach o Piero della Francesca si direbbe appartenga a un tempo già sostanzialmente trascorso. Anche la sua pittura pare, di primo acchito, includersi con rigore inattuale entro una zona d'esperienza che sembra, genericamente, provenire dalla "metafisica" italiana, talvolta da Klee, e forse anche da Ernst o da Mirò. Si potrebbe aggiungere (ma con la certezza che Saffaro, già attivo ormai da una decina d'anni, non lo conosceva) quel Brauner che passò appena un anno fa entro la situazione di Roma come una meteora solitaria e, a mio avviso, non compresa in ciò che ne costituisce la pungente, anche se indiretta, attualità. Saffaro sembra appartenere insomma a una fede stilistica che, pur facendo capo a certi temi del surreale e della magia che son stati alla base dei pur diversi contenuti dell'ultima grande ondata irrazionalistica, ha ignorato ampiamente l'informel. Benché io conosca di lui qualche piccolo sottile esperimento nella direzione informale, pare non si sia trattato più che d'una brevissima parentesi interna, quasi una rapida dimostrazione a se stesso che anche quel mondo opposto alla sua costituzione poteva esser ricondotto a una puntuale lucidezza di risultato. Lucidezza, evidenza di figurazione e di stile è, appunto, il primo aspetto della sua arte: superfici tese, chiaroscuri di meditato e intenso svolgimento a dimostrazione di volume, nitida geometria formale, smalto indefettibile di colore paiono: inseparabili dal suo modo di "visualizzare". Dirò che questo rigore — ho assistito, pochi giorni fa, alla sua reazione quasi angosciata per una piccola alterazione della superficie accaduta per ragioni contingenti su una delle sue tele — è strumento per la concezione e per la resa ben scandita d'uno spazio a tre dimensioni che (dipendendo in sostanza dalle tre dimensioni di quella "metafisica" che la parte ormai meno avvertita della giovane critica considera reazionaria) può apparire non più che tradizionale; e sia pur modernamente tradizionale. In realtà, e qui mi par che cominci a configurarsi la specifica attualità del suo lavoro, egli ripropone, con rinnovata coscienza di stile e diverso significato, l'apertura su spazi materialmente infiniti che è stata proposta dalla talentosa astuzia di Salvador Dalì. In lui la prospettiva non è più vertiginosamente fotografica come nel famoso spagnolo, anzi, rifiutando un'acquisizione meccanica (e sia pure apparentemente infinita) di nuove dimensioni, tende a trasferire la rete umanistica delle sue convergenze in un ambito ben più vasto di quello tradizionale. Al di là della rivoluzione copernicana, pare riproporsi una nuova stasi, una nuova contemplazione spaziale; ma, non sapendosi ormai più quale sia l'esatta collocazione fisica e spirituale dell'occhio riguardante e pensante, se non in un senso tutto relativo e psicologico, la gerarchia degli spazi resta affidata, non a dimostrazioni credo tuttora impossibili, ma a un desiderio intenso di nuova armonia e ad un tempo, non si sa fino a che punto ingenuamente o sapientemente, a una magica intuitiva inquietudine. Si ignora, probabilmente, dove sia il punto di riferimento, ma si cerca ancora, e nuovamente si sogna, che esista.

Nei dipinti di Saffaro è viva l'allusione, se non fraintendo, a un uomo del futuro che sia, al di là dei principi segreti e interferenti delle complesse e annichilanti proporzioni e rotazioni cosmiche, astronauta di nuovo umanista. Umanesimo, come senso d'una proporzione che si allarghi

armonicamente intorno all'uomo, è anche, forse inevitabilmente, estetismo; e in queste tele è, infatti, una singolare confluenza d'una concezione che potrebbe annunciarsi nuovissima e di mezzi nobilmente e ingenuamente arcaici. Saffaro, italiano di confine fra mediterranei, tedeschi e slavi, erge, contro il dilagare dell'informel, che alterna le prospettive imminenti del microscopio a quelle remote del telescopio, il muro antico, ma in lui tutto rinnovato mentalmente, dell'illustre tradizione spaziale italiana. All'oscillazione confusa e affascinante dell'occhio di oggi fra le distanze immediate e intime, e quelle infinitamente progredenti dell'astronomo che ignora il confine della sua esplorazione, Saffaro oppone l'intermedio d'uno spazio apertissimo ma fermo, dominabile anche nell'ambito d'un'immensità ch'egli non ama veder slontanare infinitamente, ma cui egli ripropone i limiti più vasti d'una prospettiva infantile e sapiente, che edifica torri spaziali, "elevate dimore", sezioni ottiche sfuggenti entro scenari aperti alla distanza, in realtà chiusi dalla stesura del colore in aree quasi decorative. La prospettiva s'allontana, ma pare intuita dall'occhio dei nocchieri d'una flotta astronautica, per cui l'eccesso di velocità torna uguale alla stasi, per cui lo scorrere precipitato del tempo coincide con la sua abolizione. Non scrivo tutto questo (chiedendo venia d'una imprecisione concettuale che non può non sorgere, in me, dallo stadio quasi del tutto intuitivo, e non scientifico, di questi pensieri) perché so che Saffaro è specificamente introdotto, credo con ottimi risultati, alla fisica pura, ma perché queste suggestioni operano vivamente entro la sua pittura, precisandone il mondo espressivo. Egli traduce in intuizioni estetiche nozioni lontane, a priori, dall'area d'entusiasmo e d'angoscia, organica, antigeometrica, fuor della quale "informe" resta parola dannosamente generica, incongruo affanno filosofistico; e infine vuoto estetismo. Eppure, questo suo tendere a un mondo di pensiero e di bellezza, oltre ogni angoscia, oltre ogni confusione di termini, è moderno perché si verifica, e si materializza in pittura, sotto il segno d'una inquietudine profonda, insidiosa. Ammesso (e, direi, non concesso) che la nuova chiarezza descrittiva che Saffaro ci propone sia ben ferma su nuovi cardini, garantiti da lucidi controlli scientifici, resta il fatto che ne rimane imprecisata la situazione umana. Vi si allude alla "predestinazione", ma questa non esclude l'"inquietudine"; vi è un "giardino degli esperidi", ma quello spazio esterno sottende l'interno dove si svolge il dramma, gentilmente allucinato, e forse sommessamente infernale, del "grande sospetto". Chi sono questi esseri catafratti? Essi hanno mani temibilmente, geometricamente puerili, possono essere di volta in volta inquisitori e inquisiti, lucidi cavalieri erranti o scuri congregati. Rispecchiano il mondo d'una nuova minaccia o d'una nuova sicurezza? Appartengono a una scienza o a una fantascienza? A una religione o a una teosofia? Personalmente, non aspiro a far parte del mondo intuito da Saffaro, e credo di non dividerlo; ma ammetto che esso esercita su di me un fascino del tutto diverso da quello di molta (non dico "della") giovane pittura, troppo più generosa di parole, di culturalismo, di prevedibilità, di inconsapevole conformismo, che non mette al dunque noi della "generazione di mezzo"; anzi, ci fa rifugiare nella speranza d'un nostro ulteriore approfondimento, sostenuto da un'autocritica sempre più faticosa da tener desta. L'obiezione lucida e segreta che sembra portare Saffaro alle nostre angosce, ai nostri sentimenti forse troppo dichiarati potremo rifiutarla in toto, ma, venendoci dall'esterno, ha il merito di non comprometterci in polemiche di media portata. Mancherei di concludere se non aggiungessi che il fascino della sua arte non è solo d'ordine letterario o esistenziale, ma opera attraverso l'ineliminabile specificità della pittura; con una mutevole e singolare "qualità", inerente, è ovvio, alla sua poetica e alle sue intenzioni. È l'intensità della pittura che ci rende vive le sue proposte, le domande che ne risultano. Chi sono i "dominanti"? Chi è Fauries? È adombrata nei due termini una lotta interiore fra nuovo individuo e nuovi alti poteri? Dove porta "la scala"? Solo alla meta d'una perfezionatissima cinematografia televisiva, o a un vero spiraglio su nuove dimensioni? Sono domande naturalmente implicate entro la figurazione concretamente simbolica ("totemica", direbbe Brauner) e solo apparentemente ermetica dei quadri di Saffaro. Sono domande capitali, infine, della nostra vita, cui il secolo, giorno per giorno, sta dando risposte di cui ignoriamo o prevediamo debolmente il senso. Saffaro, con la partecipazione all'intuizione dell'arte che in lui coincide con la partecipazione di vita, opera già, forse, dalle parti da cui verrà qualche prima risposta. Può darsi sia una risposta inquietante per noi già maturi; è probabile possa essere una risposta estremamente riservata, silenziosa, attutita rispetto alle esplicite ferocie della prima metà del secolo. Abolizione del sangue, dei campi di concentramento, destalinizzazione, fine della "caccia alle streghe", pace

atomica, son cose cui potremmo essere avviati. Ma forse esse daranno luogo a una nuova, anonima, misteriosa moderazione, a un mite impensabile (per noi) medioevo; a una nuova condizione umana non risolta se non in via esteriore, e senza che vengano meno, sia pur trasformate, tutte le pressioni che ci logorano. Può darsi che Saffaro sia già dentro alla sorte dei migliori, dei più profondi della sua generazione; quelli che, come quasi sempre accade, non sono ancora conosciuti, o sono, conosciuti, ancora fraintesi; soffocati dalle incrostazioni del culturalismo banale, delle mode, della critica impari al suo compito d'esplorazione. Saffaro è probabilmente uno dei pochi che, con mezzi solo in apparenza passati, propone seriamente una situazione con cui dovremo fare i conti. Da questa già forse egli ci guarda, con intimo e gentile compatimento, speriamo, non con impotente pietà.

Giuseppe Raimondi

Le pitture di Lucio Saffaro, Galleria L'Indiano, Firenze, novembre 1962.

Non è facile aggiungere chiarimenti, in senso critico, sulla pittura di Lucio Saffaro, dopo quanto ebbe a scrivere, in occasione di una sua mostra romana, Francesco Arcangeli. Il nostro amico critico aveva, in quell'occasione, messo in luce gli apporti, le derivazioni, le suggestioni che il mondo della cultura figurativa, nelle sue implicazioni moderne, anche le più recenti, poteva avere offerto alla complessa natura fantastica del Saffaro, tutta rivolta ad una impresa di poesia-con-la-pittura. Una natura, e una struttura umana, di chiuso, solitario orgoglio, e di una strenua decisione nell'affrontare le ragioni della propria esistenza intellettuale. Un essere votato (con tutti i rischi che ne derivano) ad una vita, direi ad un'azione *in poesia*, come ad una lotta spirituale, di estrema pericolosità. Ricavo queste approssimative considerazioni, che puntano sul fondo morale, e umano quindi, dell'artista, oltre che dalla conoscenza delle sue "cose" pittoriche: simili ad elaborati di una ricerca prettamente plastica, anche dalla conoscenza del lavoro letterario, tenuto in un limbo, in uno spazio di discreta, di difficile accostabilità, di Lucio Saffaro. Sono, questi prodotti letterari, due smilzi, lievi, ma anche taglienti, libretti di poesie, dai titoli alquanto singolari: *L'anexeureto* (1961) e *Ax maior* (1962): i quali non solo completano, ma direi che costituiscono la trama sottile, ma infrangibile, del suo pensiero, della sua fantasia applicata alla creazione di immagini.

Nel lavoro pittorico del Saffaro, Arcangeli aveva distinto gli elementi costitutivi della sua formazione e successiva elaborazione figurativa, determinandone i punti di riferimento nell'opera di artisti, ormai classici nella loro espressività, come Klee, Ernst e Mirò. Come pure aveva avanzato, in proposta di affinità culturale, il nome di Brauner, anche se le formule di questi sembrano a noi di contatto più contingente. Come si vede da queste fondamentali indicazioni, per tentare un'opinione appena possibile, per provare il collegamento storico, per dipanare il filo, assai diramato e involuppato, della poetica pittorica del Saffaro, sarebbe ancora conveniente di dirigere gli strumenti di ricerca (con molto garbo, anzi prudenza) nei territori avventurosi, e apparentemente lasciati in una lontananza alquanto patetica, della cosiddetta arte metafisica. Non si tratterebbe di una ricostruzione archeologica, per quanto affascinante, ma del ristabilimento dei confini e della vitalità, ancora attiva, di un "tempo" intramontabile della pittura moderna.

Franco Russoli

Lucio Saffaro, Galleria L'Indiano, Milano, dicembre 1962.

Mi è avvenuto più volte di lamentare che, nel corso degli ultimi lustri, le indicazioni linguistiche e le suggestioni fantastiche di cui era tanto ricca la metafisica, non abbiano trovato, nei giovani artisti italiani, quello sviluppo poetico che pur sarebbe stato logico attendersi. È noto quanto e quale fermento abbia avuto origine da quelle gloriose "invenzioni", non soltanto nel mare magnum del surrealismo, ma anche in diverse ricerche, sempre in campo internazionale, indirizzate verso più o meno evasivi e pericolosi "ritorni all'ordine", e persino in accezioni lirico-individualistiche del secondo futurismo e dell'astrazione geometrica. Ma, in tempi a noi più vicini, le varie "cristallizzazioni" della fantasia evocativa o contemplativa, che i nostri giovani pittori di tanto in

tanto ci hanno mostrato, parevano partire da fonti più equivoche, e certo meno primarie di quelle metafisiche. Mi pare, ora, che Lucio Saffaro, con le sue opere sottili e inquiete nella loro limpidezza di immagine e di linguaggio, risponda e in certo modo dia conferma a quella esigenza da me confusamente sentita ed espressa. Non soltanto per esterni riferimenti di strutture compositive e di gamme e intensità di luce-colore, ma proprio per una geniale complicazione ed elaborazione conseguente della poetica e dei temi metafisici, Saffaro si presenta come la più autentica e cosciente personalità lirica che abbia saputo far vivi e attuali, oggi, i presupposti storici della metafisica. Quanto, nelle sue pitture, sia poi ripensamento e approfondimento anche di più recenti "invenzioni" di Ernst, Klee, Mirò e Brauner, hanno indicato già Arcangeli e Raimondi. Credo soltanto di dover aggiungere come, quel patrimonio culturale tanto diramato, sia stato da lui riportato, con superiore ironia e con precisa intelligenza poetica, ad una visione e ad uno stile che ripropongono, in termini di sentimento e di dubbio incantato del tutto attuali, i sogni ferraresi del '17.

Estella Brunetti

Lucio Saffaro, Galleria Comunale d'Arte, Trieste, aprile 1964.

A Trieste, sua città natale, era finanche troppo prevedibile che Lucio Saffaro si sarebbe presentato solo a percorso inoltrato di una vicenda pittorica e grafica la cui fortuna — e si legga qualità — fu già esplorata partitamente dall'Arcangeli, dal Russoli, dal Perocco e da Giuseppe Raimondi. Espone in pubblico appena nel 1962, dopo tredici anni di attività segreta: e sono le personali dell'Obelisco a Roma, e delle Gallerie dell'Indiano a Firenze e Milano. Nel 1963 quella veneziana del Cavallino. Contemporaneamente anche le sue partecipazioni alle collettive si scalano nutrite (Mostra del disegno italiano moderno, Spoleto, 1962 e X Premio nazionale Spoleto, 1962; Il paesaggio veneto, Castelfranco, 1963; Premio Città di Bordighera, 1963; I Mostra mercato nazionale d'arte contemporanea, Firenze, 1963; Mostra in onore dell'editore Scheiwiller, Milano, 1964; Mostra di pittura italiana contemporanea organizzata dalla Biennale di Venezia, Valencia, Madrid, Barcellona, Siviglia, 1963-64; Arte visiva, Usis, Firenze, 1964).

Di contro a questi dati esterni, l'indugio verso Trieste, e per una sorta di incontro quasi protratto, ma sottilmente, ma costantemente perseguito, va situato non altrimenti che in un rapporto mentale e affettivo sempre aperto e collegato, di un'astrazione quieta e peraltro caricata dall'insidia dell'inquietudine ricorrente, secondo quelle evidenzialità estroverse nell'introversione dell'essere, che sono proprio caratteri distintivi, in larga misura, delle espressioni culturali triestine moderne più conclamate e riconosciute (e la considerazione potrebbe estendersi all'ampia produzione letteraria del Saffaro, pubblicata solo in minima parte). Ma è anche vero che la particolare orditura mentale e quindi essenziale di Lucio Saffaro gradua tale evidenzialità ai limiti della razionalità — tuttavia non in accezione umanistica bensì analogica — e, configurandosi singolarmente tra metafisica e astrazione, lo colloca in una posizione solitaria, e distanziata del pari dalla tradizione metafisica e dall'astrattismo geometricamente inteso. E come non accoglie i nessi magici e psicologisti della prima, che lo trova intrinseco delle sue deduzioni di classicismo italiano (e si legga pierfrancescano), rifiuta la fenomenologia euclidea e relative allitterazioni morfologiche e schematiche, e giunge a convertire il proprio insistito approfondimento ottico e prospettico in un disegno mentale desueto e limpidissimo, forse più noumenico di quanto appaia a prima vista (ma non adulterato da un simbolismo essiccativo). Sarà appena il caso di chiarire come tale disegno mentale vada inteso specularmente rispetto alla grande nitidezza, intuibile e concreta, delle sue esemplificazioni formali, pittoriche: e come, per converso, ad esso si riferisca ogni rapporto e ricorso di figure, secondo un'euritmia dominante, e che meglio si intenderà avvertendo la dizione assai approfondita del Saffaro per l'opera di Johann Sebastian Bach o l'attenzione per il mondo vibratile di Klee, le cui doti di musicista sono ben leggibili, oltre che note. Sarebbe di grandissima chiarificazione poetica un'analisi di percorso, qui peraltro impossibile. Ma dagli ultimi dipinti, dove primeggia il *Ritratto di Husserl* (1963), si ricava esatta percezione che la prospettiva sta toccando nel Saffaro vertici estremamente complessi, quanto a risultati, e invece logici e tradizionali, quanto a mezzi. L'impossibilità della rappresentazione di spazi più che tridimensionali o, che è lo stesso, della complementarità di spazio e tempo, già affermata da El Lissitskij (1925), e variamente tentata,

aprospectivamente, da Malevic fino a Vasarely, per citare solo un certo filone di astrattismo dinamico, viene ora figurativamente approssimata dal Saffaro, studioso di fisica e logica, mediante inedite descrizioni di forme statiche. Incentrate sull'evidenza del calcolo prospettico, stese sempre in pagina pittorica, non "plastica", scalate e traggiate a livelli diversi di piani puramente ottici, esse contravvengono a qualsiasi profondità spaziale effettiva, pur riflettendola in una perentorietà nuova e inusitata. La loro compenetrazione, logica anziché factuale, e in più atemporale perché asincrona, smarrisce il calcolo di chi volesse stabilirvi quella successione usuale di scorci e di fughe che, per essere unitaria, non può che descrivere un solo spazio. E tuttavia il Saffaro non sforza la prospettiva tradizionale, di cui non fa che moltiplicare, nello stesso quadro, i punti di vista; ma proprio dal contesto di queste prospettive plurime o anche solo sfasate sortisce valori ottici di grande innovazione. A questo livello, è evidente come la metafisicità della sua pittura superi, già in sede di elaborazione eidetica, i dati consueti della cosiddetta pittura metafisica, per attingere un idealismo metafisico — e meglio l'"idea" della metafisica — secondo una visione solo parzialmente astratta e invece estremamente classica, coloristicamente insistita su una gamma tonale dagli effetti preziosi e contesti, di modulazione assai unita.

Giovanni Carandente

Disegni di Lucio Saffaro, Galleria Vigna Nuova, Firenze, settembre 1965.

I disegni di Lucio Saffaro sono, nella maggior parte, studi di strutture nello spazio e parrebbero giochi di forme senza contenuti allusivi. Eppure hanno significati sufficientemente relati a un atto visivo, diretto o indiretto, ora di provenienza culturale, o psichica — come nella *De exstantibus curis umbrae imago*, dove l'immagine, al limite dell'inesistente, è ottenuta, si noti, soltanto con il tratteggio sfasato — ora di provenienza metapsichica, speculativa o matematica.

Il richiamo ai fogli di Paul Klee sarebbe più agevole ove all'ingenuità del pretesto disegnativo corrispondesse anche qui una terrestre visione della vita. Ciò nonostante, i fogli immacolati di Lucio Saffaro riportano proprio a un passo dei *Diari* di Klee di sessant'anni fa, nel quale si può leggere che "dipingere col bianco corrisponde al modo di dipingere della natura". "Se esco dallo specifico e rigoroso campo grafico dell'energia nera — aveva affermato Klee — mi rendo conto di entrare in una vasta zona nella quale, in un primo tempo, avrò difficoltà a orientarmi bene."

I disegni di Lucio Saffaro sono sulla stretta via delle rappresentazioni lineari, ma il bianco *negativo* vi predomina sempre sul nero *positivo*. Anche se sono studi per un personaggio — il *Ritratto di Husserl*, il *Ritratto di Velázquez* — la mediazione rappresentativa è un dato complementare alla sospensione prodotta dal bianco dello spazio. Si direbbe che la stessa dimensione della rappresentazione evocativa — un innesto teoretico per Husserl, un ironico sussiego cortigiano per Velázquez — sia non già quella dell'"energia nera" delle linee del disegno ma l'apparenza di spazio provocata dal tratto.

Saffaro disegna con rigore speculativo e partendo da meticolose ricerche pretestuali, ma dalla tessitura più accurata traspare sempre un'inquietudine, un lieve moto, un barlume di metafisica insanità. Al di là degli oggetti, dei simboli, delle allusioni, è l'eco segreta di un'acquetata *banlieue* — e non è a caso che sia quella bolognese di Morandi, dove il giovane triestino vive —, la calma rattenuta dello studioso accostumato a indagare le leggi dell'universo — Saffaro è prossimo a laurearsi in fisica pura —, l'astrazione lirica del poeta, il gusto e il fascino dei miti orientali.

Il rigore matematico talvolta diventa un gioco "op": ma, intendiamoci, senza alcun riferimento d'attualità. Addirittura, il foglio può essere reversibile e così la prospettiva, anzi tutte le prospettive: *Insertum te omnes prospectivae in spatium contulerunt*. Oppure vi risulta un calcolo ottico, come quello del Bernini nel quadruplici colonnato: *l'Autoritratto temporale*, composto di trentacinque spazi, che rinnova anche l'immobile inquietudine delle *Carceri* del Piranesi. Qualcosa avviene in una sola delle trentacinque caselle, un qualcosa di metafisico come l'ombra sbagliata dei monumenti dechirichiani sulle piazze d'Italia. La prospettiva, calcolatavi rigorosamente centrale, si annulla tra la terza e la quarta casella della terza fila.

Giochi siffatti, si potrebbe obiettare, appartengono al disegno prospettico e non all'invenzione dell'arte; sono pretesti architettonici astratti e non zone spirituali. Ma il fatto che da così sensibili associazioni di idee un artista possa trarre motivi per inesplorate costituzioni di immagini ideali non può far confondere sulla schiettezza dell'invenzione anche se essa sia teoricamente basata sulla geometria analitica.

Dal punto di vista formale, gli *enigmi* di Saffaro si iscrivono in quella rara e persistente isola surreale sulla quale ancora dimorano un Piaubert e un Brauner — che però il giovane triestino ignora totalmente — ; specie i disegni, siano o non correlati ai dipinti, con il loro sottinteso sperimentalismo, ripropongono un'area assai desueta nella prassi artistica attuale. Il tratto è in essi come un'alternativa alla luce: si veda la *Consolazione marina*, dove l'infittirsi e il diradarsi del segno compongono dichiarati effetti allusivi: mare - cielo - sole - mobilità; o è alternativa all'ombra, come nella *Camera ottica di Galileo*, che è un vero e proprio tour de force prospettico, con il suo andirivieni impossibile di associazioni struttive e le alternanze inafferrabili dei piani ortogonali. Ma il tratto può anche divenire un'esaltazione bizantina e raffinata come certi fregi floreali dell'art nouveau. In tre fogli, ad esempio, Saffaro si è imposto un'ambiziosa trilogia: la *Definizione*, *l'Apoteosi* e la *Caduta dell'impero d'oriente*, un impero d'oriente ovviamente intellettuale e non storicistico. Nel primo dei fogli ha dato una definizione barocca e circonvolta mentre nel secondo, in contrasto con un significato corrente, ha squadrato e geometrizzato i segni. Il terzo foglio ha segni più preziosi e un tocco cromatico che vuole alludere all'ultimo esangue sussulto di una civiltà in declino. Imbevuto di poesia e filosofia orientali, Saffaro esplora territori rarissimi, dagli I-King, agli Haijin, i poeti giapponesi autori di composizioni tanto brevi quanto sospese e affascinanti: e scrive con una trepidazione da neofita la *Lettera di Gotamo sulla suprema virtù*. In nessun altro foglio la categoria segnica ha più appropriata realizzazione. Il segno alfabetico si tramuta in pura invenzione grafica: l'ordinata follia delle diciotto righe, seguite dalla "firma", è il più surrealistico dirottamento di una lettera alfabetica verso il puro segno, da tempo dei caratteri cuneiformi degli Assiri e dei geroglifici egizi. Alla stessa ordinata follia appartengono anche il teste dattiloscritto di un'avventura onirica e il *foglio steso* tipografico del volumetto di poesie *Il primo degli Haijin* pubblicato da Saffaro nel 1965. Gli exploits continuano in questi puri giochi matematici, come vere avventure del pensiero. La veduta assonometrica della *Piramide di Karman* è composta di oltre ottomila piramidi che si allontanano all'orizzonte e se si rovescia il foglio, la composizione si traduce in un puro disegno geometrico. L'inquieta fantasia dell'architetto dei segni, dell'inventore di nuovi miti visuali sembra non volersi arrestare in questa corsa verso l'irreale: e la testimonianza che egli ne fornisce non cessa di esplorare in questo misto di inconscio e di coltivatissimo, con sorprendente ricchezza di idee. La realtà fantastica che Saffaro continua ad offrirci ci scopre sempre meno avvezzi a prevederla e più stupiti ad accoglierla.

Giuseppe Raimondi

Davanti alla pittura di Lucio Saffaro Galleria Sanluca, Bologna, aprile 1967.

I testi critici — taluni di livello prettamente scientifico — occasionati dalle varie mostre delle proprie opere, che Lucio Saffaro non si perita di tenere nei luoghi consueti, destinati all'esibizione dell'arte contemporanea, risultano, spesso per un eccesso di zelo intellettuale nella direzione dello spianamento appunto scientifico, e in conseguenza della passione matematica del pittore, intessuti di terminologie e su trame di ragionamenti che si svolgono sul filo di rasoio di codesta scienza esatta. Col risultato di allontanarci, a nostro parere, dalla realtà e dalla ragione finale degli oggetti offerti in esame con indubbia acutezza dialettica. Squali "oggetti", nell'accezione in cui il Saffaro li propone all'osservazione del riguardante, ancora vengono da lui classificati e chiamati come "pittura". Il termine, come si sa è generico, e, coi tempi che corrono, anche un poco logoro, comunque equivoco, a prima vista. Ma le elaborazioni tanto precise, e appoggiate ad una ricerca acuminata dei problemi della prospettiva, tenute sulla corda di conclusioni geometriche, ardimentose, e tuttavia ragionate fino a dare il capogiro; le pitture, diciamo semplicemente, e i disegni e le incisioni, condotti nel medesimo ordine di ricerche: queste "cose" pittoriche di Saffaro,

in quale emisfero morale dell'arte della figura, si possono collocare? Il Saffaro, in quanto pittore, bisogna convenire che, stando alla prova dei fatti, cammina su di una strada, su di una sorta di ideale pista da aeroporto, che lo allontana, veramente, dai luoghi, anche i più impervi, dove vengono i suoi colleghi, di qualunque tendenza o scuola essi siano. Le sue esperienze, i suoi voli metaforicamente "stratosferici" sembrerebbero indicare una meta, per ogni altro, fuori del terreno, del *terrestre* della pittura. Verso un emisfero tutto dominato dalle regole di una particolare, privata matematica (o geometria) dell'occhio e della visione, per intendere le quali occorrono quelle conoscenze, e l'impiego di termini approssimativi, che sono quelli accennati in principio: di uso scientifico, per i quali ci trattiene una sorta di profano timore. E quasi fisico imbarazzo. Perché, se li trovassimo esclusivamente convenienti, dovremmo dare ragione a chi li maneggia e avrà le sue ragioni; ma, allora, come ci mettiamo noi, non addetti ai lavori, davanti alle "tavole" dipinte di Saffaro? Che parole, e che spiegazioni abbozzare per esprimere il sentimento, e l'attenzione ancora fondata su di un principio, su di una reazione d'arte, cioè estetica, che codeste operazioni pure suscitano in noi? Vediamo di non confondere la nostra modesta, supposta conoscenza, i residui mezzi e strumenti di misura a nostra disposizione. Si conosceva il lavoro di pittura di Saffaro, quello apparso fino a pochi anni fa. I quadri, in cui il giovane pittore triestino giocava, impavido, a pari e dispari, il destino della insepolta metafisica dechirichiana. Dalle sue carte venivano fuori, disposte sul tavolo, combinazioni, per così dire, di una "metafisica della metafisica" affermata dai maestri suoi predecessori. Le sue trovate "di mano" scombinavano il giuoco di costoro, con mosse e invenzioni già disorientanti. Quasi che egli ricorresse a stratagemmi sottilmente, genialmente istrionici. Dove tutto si confondeva: il funambolismo patetico di Paul Klee, tenuto sospeso al filo di seta, anzi agli illusori fili di una tela di ragno; l'emblematismo araldico, carico di selvaggia offesa alla realtà delle cose, del carpatico Victor Brauner; l'enigmatica sogneria di estremo romanticismo germanico di Max Ernst. E il repertorio di melodramma estense, ma in chiave offembachiana, del nominato "Pictor Optimus", greco-siculo-monachese. (Anche in Saffaro la componente del sangue greco.) E Bosch a braccetto, in una iperbolica Festa dell'illusionismo quattrocentesco, con Piero della Francesca. Ma sempre meno, si direbbe, Saffaro entra, per riti di cultura, nei templi del passato. È la terza musa, l'architettura, che sembra appassionare la sua mente portata, sempre di più, alla religione del "prospettico". Perfino nella nostra vecchia città, barocca e settecentesca, potrà scoprire motivi, in un "vero" costruito dagli uomini, per l'adempimento della sua spiritualità architettonica: dentro una natura fatta di archi, di colonne, di cupole, di prospettive, scenicamente atteggiati secondo un calcolo dell'intelletto geometrico. Proprio per questo trasferimento della meditazione figurativa dal tavolo e dalla lavagna delle amate geometrie, ai luoghi, ai cantieri delle fabbriche costruite, è come se la sensibilità del pittore cerchi un respiro di più ampia e umana realtà: una realtà, alla quale hanno messo mano gli uomini, in un'opera di edificazione materiale, concepita secondo misure e spazi, dentro lo spazio di natura, e secondo un pensiero della mente e un ordine della fantasia. L'architettura è per definizione l'espressione di codesta arte. Quale esempio più alto, in questa ricerca, della lanterna che il Borromini ha inventato, a Sant'Ivo della Sapienza in Roma, di un tale supremo accordo fra lo slancio della fantasia delle forme e la collocazione di strutture geometriche nello spazio dell'infinita suggestione prospettica? Il Saffaro, tra l'altro, è autore di un libro, un trattato composto di disegni, di contenuta poesia sprigionata dalla sua passione "logico-prospettica", che è, in qualche modo, il diario e insieme il banco di prova del suo studio accanito in questo ordine di ricerche. Le quali, con pieno diritto, confluiscono e contribuiscono alla sua applicazione pittorica. Sono indagini che aprono nuove vie all'attuazione anticipatrice dell'arte della pittura. Ma: e i suoi nuovi dipinti, dove li metteremo? I tre paradossali, inquietanti *Ritratti*, quello di Husserl, quello di Velàzquez, quello di Goya: così, direi, ancora intrisi e partecipi di una solitaria, meditativa "umanità", calata dentro le forme, le parvenze del rigore matematico. Dell'uomo, è espresso un concetto, o un'"idea" mentale, elevati a simbolo ed essenza materializzata di vita. Persone emblematiche, allegorie spirituali. Il colore ghiacciato è quello di minerali eletti, delle pietre dure, in cui la vita sembra spenta. O è fatta per durare nel tempo. Del resto, la conclusione equilibrata di questi difficili accordi, del calcolo e del sentimento poetico, è quella racchiusa nel dipinto che l'autore ha intitolato: *Autoritratto con Rembrandt*. Sono due figure, in vesti "dell'epoca", che si incontrano, sulla soglia di un edificio, ad archi *allungatissimi*, quasi scanalature di colonna.

Torre civica, fortilizio? No; piuttosto, direi, torre astronomica, galileiana, per l'osservazione e l'aspettazione di un "sidereus nuncijs" da inserire nella mappa della *nuova pittura*: di stile, ironicamente, classicheggiante. Le anacronistiche, le metaforiche architetture immaginate da Saffaro. Del resto, un fiato di ironia, mista a timidezza del divertimento pittorico, è compatibile con questa, e forse con altre invenzioni di Saffaro.

Il colore: come una evocazione del colore, "metafisico-per-assurdo", praticato dal nostro pittore. Una ripresa, in chiave di controcanto. L'aria, la recitazione pittorica di melodramma, si concentra, si addensa nell'intuizione del tono, pacatamente drammatico. Basta osservare il fondo, il fondale, *Il cielo* della composizione, che, indubbiamente, fa scena: un verde bandiera, si direbbe, ma fatto del tessuto di una bandiera di seta. La grana, il pigmento del colore alludono alla grana del tessuto. Quasi uno stendardo, di moderno significato. Un'affiche straordinaria, che proclama la gioia e la serietà di fare pittura. Il Maestro di Leida e un giovane pittore di questo tempo, messi di fronte, senza retorica, anzi umilmente, civilmente. Al di sopra delle vesti decorose, anzi rispettose della grandezza di un tempo della storia: il rosso amarena, il lillà, il viola, il nero dei broccati splendidi, e sotto l'ala dei cappelli, che sottintendono il velluto, ma divengono quasi carta opaca, i volti in rosa di carta, di seta, dei due personaggi. I volti: due macchie ovali, appiattite, dove ogni rilievo, ogni tratto, ogni ombra di volume, sono stati compressi, spianati, rivolti all'interno. Eppure sono la verità più intensa, di una forma che è stata umana, vivente. Anche in questa soluzione plastica, in questa diminuzione formale, è il segno della volontà di stile, dell'intelligenza pittorica di Saffaro.

Andrea Emiliani

Appunti per i disegni di Lucio Saffaro. Galleria La Bora, Trieste, maggio-giugno 1967.

Le ormai molte, limpide pagine che abbiamo letto dedicate al lavoro di Lucio Saffaro, sono sufficienti a indagarne in diverse direzioni i problemi. I quali sostanzialmente sono due, apparentemente dialettici o addirittura esclusivi; in sostanza conviventi. E cioè, da un lato il tentativo di fare arte servendosi di un apparato di alta qualificazione scientifica; e dall'altro il tentativo di dimenticare quell'apparecchiatura sublime, adattandola alle finalità di pura e semplice dimensione estetica. Nel primo caso, si tratterebbe dunque di un puro e folle amore per la dolce prospettiva, sia pura rinnovata e talvolta incondita, ove tuttavia non spira vento di tensione psicologica, ma piuttosto di musicale astratta euritmia. E nel secondo si converrebbe invece in un luogo di solitudine storica, già noto alla pittura e all'incisione, ove spirano i venti del passato, di un passato filtrato dall'acume "mondano" di un giovane...

Credo che qualcosa di più debba però concedersi ad una interpretazione "alienante" del lavoro di Saffaro. Pur senza nulla togliere alla validità scientifica delle pagine e pagine, dei tentativi e dei progetti da lui distesi ed attuati (romboidi di quattrocento spigoli, logaritmi viventi: un rosario frenetico di exploits inimmaginabili), vien fatto di dar corpo alla convinzione che tutta questa freddissima nevrosi matematica e fisica non abbia necessariamente altra durata al di fuori di sé; che tutto l'impianto, dunque, dimostrativo e didattico degli innumerevoli "trattati" o prospetti, memorie o definizioni, sia da considerarsi come una sorta di gigantesca, macroscopica agglomerazione fantastica attorno al corpo solido di una verità di base.

È di questa proliferazione apparentemente logica, ma da leggersi come fantastica, che Saffaro si serve nell'ozio umanistico che, ora dopo ora, giorno dopo giorno, anno dopo anno, nasconde la sua natura dietro il reticolo esemplare e ineccepibile di una musica pitagorica. Ciò è piuttosto evidente all'esame dei disegni, la categoria più pronta a lasciarsi leggere psicologicamente. Essi nascono da un punto, e al nascere non sanno ancora che cosa saranno. È il polso, più che le dita, il polso abbastanza lontano dalla pagina e rigido e poco tattile, che conduce alla sua sorte ancora oscura il segno, aggiungendo riga a riga, retta a retta, segmento a segmento. Improvvisamente, secondo un ritmo che a volte si delinea come centrifugo, ma che nella gran parte dei casi è inderogabilmente centripeto, l'apparire di una curva, l'affiorare di una ellissi, non fa che ricondurre la possibilità del gioco nell'ambito del foglio, entro la circoscritta misura dei confini. Il rischio sembra violento, da dare il capogiro: in realtà l'abilità di Saffaro sta nel nascondersi dietro questo rompicapo

intellettuale, di finissima qualità intellettuale: dietro il quale tuttavia starebbe un'inerzia umana allarmante, se non fossimo subito in grado di leggerla positivamente, cioè come meditazione segnica, riflessione affidata al sempre più acuto procedere di un evitabile cammino pragmatico. L'accidia trova un suo schermo operativo, dunque, in questo gioco bizantino e ornato. La pagina lo contiene, che è quanto dire, evidentemente, che le regole del gioco sono accettate e non discusse. Entro quelle quattro pareti, Saffaro "impagina" allo stesso modo che il miniatore celtico, o il manierista inventore utile-inutile di un mondo di prospettive non funzionali, Lorenz Stoer. Come quelli, il problema sta nel crescere in proiezione dalla semplice bidimensionalità del foglio, un'architettura illusoria. Essa è affidata al mondo delle idee, non possiede funzionalità, elude gli attriti esistenti: è vera ma non reale. È dunque *cosa* assai più che non si creda, sia pur di riconoscimento non collettivo, ma ancora e per sempre arditamente individualistica. Questa è forse la concretezza singolare del mondo di Saffaro, ed è — a suo modo — una concretezza polemicamente moderna.

Giuseppe Marchiori

Saffaro solo, Galleria Comunale d'arte, Trieste, aprile 1968.

La visita allo studio di Saffaro rappresenta un fatto singolare per chi cerchi un rapporto tra l'artista e la società (non diciamo: il tempo) in cui opera. È il rapporto tante volte invocato per trovare una conferma, nella vita che viviamo ogni giorno, ai simboli, alle figurazioni o anche alle astrazioni o ai mille modi nei quali si manifesta l'arte moderna. Si tratta di una verifica abbastanza ingenua, suggerita dall'idea, piuttosto generica, dell'arte come documentazione storica (dalla *Resa di Breda* di Velàzquez alla *Battaglia del Ponte dell'Ammiraglio* di Guttuso). Infatti il grande quadro di Velàzquez non è una pagina della "Domenica del Corriere", non è cronaca, ma invenzione di un fatto storico. Nel caso della battaglia guttusiana, il racconto s'ispira all'iconografia ottocentesca, animata da intendimenti epici, come in un poema eroico tradotto in volgare sulle gesta dei personaggi più popolari della leggenda garibaldina. Nell'uno e nell'altro caso, a distanza di secoli, i due *interpreti del tempo* (sono esempi scelti un po' a caso) si rivelano meno fedeli e attendibili di quanto fosse il David nel famoso «Sacre» napoleonico, studiato dal vero con l'occhio fedele di un fotografo (mettiamo, magari, in quest'occhio un po' d'ironia, sia pure involontaria). A me piacciono gli artisti fuori del tempo (e non m'importa nulla se contraddico certe mie affermazioni passate); gli artisti che non posso in alcun modo legare a fatti o particolari di quella cronaca contemporanea, che ha già una propria iconografia realistica o astratta o di qualsiasi altro genere, ispirata dall'equivoco, dallo snobismo o dal fanatismo culturale.

È facile stabilire un rapporto col tempo, a seconda del gusto e delle predilezioni intellettuali o degli impegni politici o erotici. Ciascuno ha le proprie immagini dimostrative, da agitare nel vuoto (non nello spazio); e son bandiere (o affiches) di tendenze, spesso strettamente vincolate agli aspetti più esterni della vita moderna, nella sua rapida corsa, che non ci lascia nemmeno il tempo di renderci conto di quanto veramente accade intorno a noi.

(Che cosa può fare infatti l'individuo solo, l'individuo incapace di organizzarsi e di partecipare a un lavoro collettivo, a quei "travaux d'equipe", tanto utili, ma inadatti alla condizione antica dell'uomo solo?).

Per la contraddizione che lo consente, un artista come Saffaro, venuto di lontano, da una lontananza non misurabile da chi, come me, è "d'ogni scienza digiuno", appare quindi il più degno d'interesse, il più vicino al mio modo di vedere, alle mie predilezioni di solitario capace di chiudere di tanto in tanto porte e finestre, per sottrarsi al disordine e allo strepito esterni e per dedicarsi allo studio delle poche opere che meritino anche oggi l'esercizio screditato e vietato della contemplazione.

Saffaro amabilmente conforta con la sua lucida intelligenza alla fuga dal "tempo degli altri", sostituito da un proprio tempo, composto di lente scoperte, volto alla conquista di nuove leggi prospettiche, che aggiungono a quella visibile l'invisibile trama delle linee fino a ieri segrete. Ci voleva un uomo come Saffaro, dedito a studi severi, per dipanare le linee nuove nel labirinto degli intrecci più noti con una paziente e acuta ricerca.

In tal modo le immagini di Saffaro nascono e si costruiscono dall'interno di svolgimenti imprevedibili, secondo un processo logico, che può condurre, sì, alla enunciazione di nuovi teoremi, ma anche alla scoperta di nuove strutture di contenuto intensamente poetico. La tentazione di attribuire certi risultati alla "magia" di uno spirito illuminato è sempre grande in me, che considero la parola ricca di molti significati, una parola a più dimensioni.

È capitato così ch'io mi lasciassi andare per la china delle categorie possibili, in un momento di "facilità classificatoria" confidando in uno dei tanti significati della "magia", applicata di frequente all'arte metafisica e, nel caso di Saffaro, a una inesatta neometafisica. Alle volte il critico è tradito da certi riferimenti, da analizzare invece con maggiore profondità. Alcuni dipinti di Saffaro, dal '57 al '59, e specialmente *Basilcados*, per il carattere dell'ambiente, con sfondo dei portici di San Luca, e altri per le figure araldiche di personaggi e di cavalieri, mi avevano fatto pensare agli incanti delle piazze e degli interni dechirichiani, a quei silenzi, che incombono sulle città deserte. "Magici" potevano essere certi elementi della messa in scena arcana, che potevano indurre in errore e far pensare a un revival impossibile di un momento storico, troppo spesso confuso (mentre ne era l'annuncio) con l'arte di stretta osservanza surrealista, venuta molti anni dopo.

Saffaro non si muove tra le "muse inquietanti": la sua strada ha l'andamento regolare di una bella prospettiva rinascimentale, segnata, per così dire, dalle pietre miliari dei teoremi, dei trattati e delle poesie, che servono a indicare il giusto cammino. Nessuna ambiguità è in questo spirito greco del novecento, che s'è costruita un'"agorà" privata per le sue meditazioni e per i suoi calcoli, destinati ad abbattere il muro misterioso delle infinite combinazioni possibili, partendo dalla genesi che ha per simbolo l'alfa. Vediamo così *Aglares*, poesia del 1964; *Il primo degli Haijin*, poesie del 1965, *quieto mistero = dell'alfabeto = teorico giardino: Teoria generalizzata della trasformazione che ha come invariante il numero 6174*, pure del 1965; *Trattato di metafisica atonale* (1966); i sei disegni per il *Teorema della bellezza*, tradotto da Alessandro Parronchi dal latino di Vitellione (1967); il *Trattato del modulo* (1967), e le recenti pagine del *Diario autologico* (1968). Una serie di opere, che rivelano un Saffaro in moto tra la teoria e la poesia, non in bilico, bensì dentro un'armoniosa unità di ricerche e d'interessi, che si estendono alle composizioni musicali, all'amore per Bach, in una vasta concezione, ricca di motivi, resi profondi dal meditare, da quella solitudine notturna, che tanta parte è della sua vita. Altrimenti, come si spiegherebbe il lavoro compiuto da: giovane artista? Un lavoro dominato dalla luce costante della coscienza?

C'è un autoritratto di De Chirico, del 1908, con la scritta: "Et quid amabo nisi quod aenigma est?" Per Saffaro, un enigma è un problema da risolvere in termini logici. Raggiunta la soluzione, si potranno misurare le difficoltà superate. Niente di più.

De Chirico crea invece le situazioni enigmatiche, le rappresenta nella particolare atmosfera dell'attesa, dell'incubo, del mistero, del silenzio. Non dà la chiave per interpretarle. (O dà, di proposito, la chiave sbagliata.) Saffaro invece si afferma nel clima degli enigmi svelati, ben lontano da quanto diceva Hebdomeros di sé, aprendo la finestra sullo spettacolo della vita, sulla scena del mondo: "il devait attendre car ce n'était encore que le reve et meme le reve dans le reve." Il sogno non appare nella "costante" razionale dell'arte di Saffaro, che nitidamente si determina nelle immagini, nate, come s'è detto, dall'interno di una solitudine, dalla quale non possono "nascere mostri", bensì esatte figure in esatte figurazioni prospettiche, come dimostrano le opere che vanno dalla *Scala di Cartesio* (1959), una vera scala per riconquistare il mito costruttivista, alla *Ars prospectica theorerna III* (1966) e a *Opus CXIV. Studio per il Monumento a Eudosso* (1967).

Nell'era dei fumetti e della volgarità commestibile delle bistecche scolpite e colorate, o di altri prodotti in scatola, disposti sugli scaffali delle gallerie-supermarket, come pretesti per studi sociologici sul gusto delle masse, esempi di una definitiva eclissi della contemplazione, i teoremi dipinti di Saffaro, nella loro concentrazione essenziale, fondati sulla pura ragione e sulla pura spiritualità, appaiono fortunatamente "fuori del tempo".

Rimane, accanto alle infinite e meravigliose idee grafiche, che costituiscono il corpus, ancora incompleto, dei disegni per il *Tractatus logicus prospecticus*, l'altro aspetto complementare dell'arte di Saffaro, rappresentato da *Fauries* (1959), dal *Ritratto di Ingres* (1968) e dal *Ritratto di Gödel* (1968). A quale "istanza" possono mai corrispondere queste opere, se non a quella espressa dalla volontà riflessiva dell'artista? Chi mai può richiedere oggi un'illustrazione figurata del teorema di

Gödel? Chi potrà poi stabilire se è o se non è il suo ritratto, mentre Gödel pensa in *azzurro* di non riconoscere l'azzurro freddo di una figura ridotta nella prospettiva di sbieco di un quadro appeso alla parete Ingres doveva essere Gödel, ma, alla fine, s'è imposto come Ingres, ha deciso di essere Ingres, guardandosi in uno specchio che non tradisce la sua immagine di re nel gioco dei tarocchi romantici. L'eroe del *Sogno di Ossian* e di *Ruggiero che libera Angelica* credeva di continuare il classicismo di David, e invece, dopo aver deposto la toga romana nel carnaio del *Bagno turco*, si era rivelato un adiposo cavaliere romantico.

Ma che cosa c'è dietro un'immagine, che finalmente si decide a mostrarsi come superficie disegnata o dipinta, dopo di avere assunto una forma da una serie d'immagini che la precedono? C'è la maturità rara di un pensiero e la freschezza (la felicità, quasi) di una fantasia giovanile: due elementi, in apparenza opposti, di una personalità unitaria, complessa, ma non ambigua, e che afferma decisamente la propria unità, la propria chiarezza, la propria autonomia artistica e morale, mentre intorno imperversano le più avvilenti e più assurde infatuazioni intellettuali, destinate, molto spesso, alla breve durata di una moda.

Non voglio, naturalmente, beatificare Lucio Saffaro, promovendolo ad oppositore polemico di un'opera, perché si tratta invece di un artista sincero con se stesso e che non può essere diverso da quello che è un artista che osa dipingere il *Ritratto di Baruch Spinoza*, sopprimendone i caratteristici dati fisionomici, la prolissa capellatura corvina, il volto lungo e affilato, gli occhi scuri spalancati come due finestre, e che lo rappresenta con una composizione di elementi simbolici, raffiguranti l'essenza del suo pensiero, è indubbiamente al di fuori delle solite categorie pittoriche. Ma non è un visionario. È sempre un pittore di finissima educazione, un purista, senza una sola inflessione accademica. Saffaro possiede quella "solitudine plastica", di cui parlava in un lontano passato De Chirico, e che è "quella beatitudine contemplativa che ci dà la geniale costruzione e combinazione delle forme". Mi sembra che le parole si avvicinino, almeno per quanto è concesso dalla difficoltà di una definizione esauriente, alla segreta realtà dell'arte di Saffaro, discepolo di Dinostrato, discepolo a sua volta di Eudosso, amico di Platone. Saffaro ha elevato due monumenti a questi due maestri della geometria preclidea, ed è risalito, per la via dei loro teoremi, a quella limpidezza platonica, che ha la sua continuazione fisica nella pura luce di un mattino estivo di Grecia, non ancora contaminato dai velenosi vapori della cosiddetta civiltà tecnologica, in cui malauguratamente siamo costretti a vivere.

Lara Vinca Masini

Lucio Saffaro, Centro d'Arte e di Cultura, Bologna, 1969.

Si tende, generalmente, a isolare il tipo di operazione estetica portato avanti da Lucio Saffaro perché gli strumenti dei quali egli si serve sono un po' desueti e più complessi di quelli normalmente usati, anche se, in ultima analisi, i risultati si comprendono pur collocati in un ordine di compromissione con le correnti artistiche attuali, che egli verifica sempre, però, alla luce della cultura storica.

La difficoltà di lettura critica del suo lavoro è dovuta al fatto che il giudizio estetico sul suo tipo di operazione non può non tener conto di una precisa conoscenza teorica. Molti artisti ammettono diversi livelli di lettura (si pensi, per esempio, ad un Botticelli, leggibile nei significati simbolico-allegorici filosofici e anche nella manifestazione formale); Saffaro è di quelli che ammettono quasi esclusivamente, starei per dire, la *lectio difficilior*.

Prima di tutto non si può prescindere dal dato di fatto che Saffaro è *anche* scienziato e soprattutto teorico e in virtù di questo dato imprescindibile è poeta, in virtù di questo dato è pittore e artista. Egli non tenta, in ultima analisi, un discorso a livello interdisciplinare, ma enuclea, sul filo di una metodologia rigorosa e scientifica, quello che nell'ambito della scienza e della teoria scientifica può essere assunto a livello estetico e a livello poetico: che è quanto dire che egli guarda alla scienza con occhio di poeta e di artista, che egli riesce a trasformare, con fantasia costante, un fatto di sperimentazione tecnico-scientifica in «oggetto artistico». Egli non si pone neppure il problema del rapporto arte-scienza come correlazione integrativa; anzi riesce — ed è qui tutta la magica, felice

ambiguità della sua poesia e della sua esperienza artistica —, a non fare distinzione tra le due polarità arte-scienza, ma a includerle e unificarle in uno stesso ordine.

E mi sembra che questo sia soprattutto perché gli strumenti di cui si serve non sono quelli offerti dalla tecnologia scientifica, ma direttamente colti nella *teoria* della scienza; un tentativo, cioè, di cogliere le possibilità di incontro non attraverso l'estensione della scienza, che è la tecnologia (nella stessa accezione per cui, per McLuhan, lo strumento tecnico è estensione del mezzo umano), ma dal di dentro della scienza stessa, all'interno del suo linguaggio, nella sua teoria. Teoria che poi, d'altra parte, la ricerca di Saffaro contesta continuamente, sempre dall'interno, elaborandone i mezzi a livello di percezione ottica, nelle sue continue possibilità di equivoco, di gioco ingannevole, di ambiguità percettiva. Se è vero infatti, come dimostrano in modo particolare i bellissimi disegni del «Tractatus Logicus-Prospecticus», che la scienza «esatta» sulla quale si fonda la ricerca di Saffaro è la geometria classica (e preclassica) tanto che gli elaboratissimi, preziosi esemplari grafici appaiono come desunti da un trattato albertiano, è vero altresì che l'estensione della ricerca va ben oltre il modulo classico rinascimentale, da per scontate le tesi della «relatività» e dei «quantum», da perfino come scontate e acquisite ipotesi spazio-temporali e «dimensioni-oltre» che — e questo è ancora frutto del clima magico, alchimistico, della teorizzazione poetica di Lucio Saffaro — evadono dall'ambito scientifico per porsi sul piano di una fantasia senza freni che si sorregge, di volta in volta, sul filo di una sottile, un po' malinconica, quasi edonistica ironia. Ma non attinge, come si potrebbe pensare, a mondi subliminali, onirici. La fantasia di Saffaro non si abbandona mai al sogno, non è mai surreale (questo carattere ha sempre distinto anche la sua particolarissima «metafisica» in pittura), non supera mai il segno di confine, l'«orlo», pur così labile e così poco definibile, che distingue il dominio della ragione da quello della fantasticheria onirica o subcoscienziale.

Se si tenta di studiare il significato delle «illusioni ottiche» di Lucio Saffaro ci si accorge che non si tratta, generalmente, di quelle comunemente conosciute, non si tratta di una sorta di interpretazione alternativa dell'immagine in termini di oggetti possibili, quali quelle che si verificano nello spazio reale (già i Greci erano esperti in «correzioni ottiche», come si sa), ma si tratta, per lo più, di definizioni di «varietà non euclidee» la cui costruzione è realizzabile soltanto in piano, nell'illusorietà dello spazio. Queste topologie «impossibili» sorgono, infatti, quando si pretende di ottenere la rappresentazione di un oggetto pluridimensionale utilizzando dati bidimensionali, per cui si altera la struttura logica della organizzazione prospettica. A questo punto un altro discorso da fare sarebbe quello della implicazione manieristica (il Manierismo è stato maestro in questo tipo di ricerche) nell'arte contemporanea, ma non sarebbe la sede adatta.

È invece da qui che possiamo partire per la collocazione dell'operazione estetica di Lucio Saffaro nell'ambito della cultura artistica attuale. Egli non si limita, abbiamo detto, ad usare i mezzi della tecnologia scientifica trasportandoli sul piano della espressione, facendosene strumenti, che è il procedimento delle esperienze latamente neoconcrete, fondate sulla psicologia della Gestalt — né, come esse fanno, ad usare la prospettiva in vista di un «retour a l'ordre» dopo la sfrenata libertà dell'informale o a scopo di dinamismo o di cinetismo reale o apparente. Anzi va oltre questa impostazione: la sua prospettiva illusionistica dimostra che i nostri processi percettivi non si limitano a registrare stimoli, o a proporre possibilità dinamiche per interpretare i dati recepiti; anzi suscitano problemi critici e ampliano l'educazione alla visione.

Se poi consideriamo le ipotesi di «strutture primarie» e anche di «environmental art», dobbiamo riconoscere che quelle implicano necessariamente lo spazio reale, che invadono e inglobano fino a distruggerlo.

Le non-strutture di Saffaro eludono lo spazio, non lo danno come reale, ma come illusoriamente esistente, mentre le «strutture primarie» non possono prescindere dallo spazio reale, pure contestandolo in quanto «spazio negato» all'uomo di oggi perché compromesso dalle strutture socio-economiche. Forse quello di Saffaro è l'avvio per un nuovo tipo di comunicazione artistica e può affiancarsi alle recentissime ricerche di carattere cibernetico, una sorta di «computer-art» (come già esiste una «computer-music»). Che ci sembra l'alternativa più possibile all'altro polo della attuale sperimentazione artistica, quello della «minimal-art» che trova in un rifiuto del portato

estremo della civiltà tecnologica, in un recupero dei fatti «naturali» immediati (il suo antecedente più diretto è, di nuovo, l'informale) i motivi di una autentica ripresa.

Comunque la raffinata, appartata ma non isolata ricerca di Saffaro trova una collocazione abbastanza precisa nel momento artistico attuale, se pure nei limiti imposti dalla sua stessa ironica malinconia («...l'ausilio proprio alla distinzione, dico la malinconia», «L'infinito sarà dunque malinconico, perché attributo del tempo: non è infatti la malinconia la sensazione del tempo?») (').

LARA VINCA MASINI

(') Dal «Trattato del modulo» di Lucio Saffaro, Firenze, 1967.

Maurizio Calvesi

De ontologia. Galleria L'Obelisco, Roma, maggio 1970.

Chi è Lucio Saffaro? Proprio perché non è facile rispondere, si è tentati di farlo. Non fosse che per registrare il fascino della sua opera, un fascino che per primo avverti, agli ormai lontani esordi, Francesco Arcangeli, e persino, in seguito, un esegeta dell'antico come Panofsky; solo dopo due anni di frequentazione, Saffaro si è deciso a mostrarmi una lettera straordinaria indirizzatagli dal grande studioso di Durer. E Durer è un nome che, per Saffaro, dice di più di De Chirico o di Morandi: Durer, cioè Brunelleschi o la ragion matematica e prospettica, più Pico o la cabala, più Lutero o il senso privato del colloquio con l'Ente. Di Morandi, Saffaro ha nella giovane persona quel senso pulito e ormai irreperibile di borghese; ma la sua pittura ne contesta, come elemento spurio di sensibilità, il tonalismo, pur subendone, a tratti, l'eredità. Di De Chirico gli è estranea la poetica evasiva: ciò che accomuna Saffaro al protagonista della metafisica è l'amore per il rinascimento e la condizione oggettivamente (o apparentemente, che è poi lo stesso, se a tutti pare) assurda di questo amore. Ma De Chirico si è servito dell'assurdo come sortilegio; nettamente all'opposto, Saffaro rifiuta di riconoscersi nell'assurdo, e direi anche nel paradossale, benché per quella timidezza o cautela che è tutt'uno con la sua ineffabile gentilezza potrebbe tollerare una simile qualifica delle sue allucinate proposizioni matematiche o logiche, dove il finito, il definito, il collocato, genera per coincidenze successive l'infinito, l'indefinito, l'incollocabile e in qualche caso il magico. C'è, del resto, paradosso e paradosso: Saffaro ama il paradosso come forma suprema della logica; lo disdegna come sinonimo domestico di esagerazione ed eccentricità, infine, appunto, di assurdo. In realtà il confine tra assurdo e paradosso non potrebbe essere più netto; l'uno è negazione e contraddizione, l'altro esaltazione della logica. Come forma logica, anzi, il paradosso è lo strumento di Saffaro, e "paradossi dell'infinito" potrebbero ben definirsi tanto i suoi dipinti e disegni che i suoi elaborati aritmo-geometrici e letterari, secondo il titolo del trattato ottocentesco di Bernardo Bolzano che per primo propose un nuovo concetto dell'infinito, come grandezza a sé stante invece che come limite di una serie: se ne vedano gli sviluppi nei *Principia Mathematica* di Bertrand Russell o nel classico esempio della carta geografica di Josiah Royce. Una mappa geografica assolutamente perfetta, disegnata nella regione che rappresenta, dovrà contenere tutto quello che si trova in questa regione, ivi compresa se stessa, carta geografica, che nella regione si trova; la rappresentazione della carta geografica perfetta, dovrà essere perfetta essa stessa, e quindi contenere la rappresentazione della carta geografica rappresentata, e così via all'infinito. Non si stenterà a riconoscere il punto di partenza di alcuni dei procedimenti di Saffaro ivi compreso quello che apre il suo attraentissimo *Tractatus logicus prospecticus*, che egli ha da anni compiuto ma va continuamente perfezionando: la linea tracciata sul foglio, simbolo geometrico unidimensionale, di fatto ha uno spessore "ed è un vero e proprio parallelepipedo anche se estremamente sottile", il quale a sua volta è delimitato da linee che a loro volta sono parallelepipedi delimitati da linee ecc. Si tratta di sistemi cosiddetti "autoriflessivi", infiniti non perché inesauribili, ma perché "rappresentano" l'infinito: ovvero l'infinito si rappresenta in essi, per una sorta di rimando speculare; in tal modo l'infinito non è più un'eccezione alla regola universale della simmetria ma, vorrei dire, vi rientra. Di questi sistemi "autoriflessivi" Saffaro ci da immagini grafiche e pittoriche profondamente suggestive.

A chiedere a bruciapelo, ad uno che esca dalla mostra, se in queste immagini predominino i pieni o i vuoti, ci si sentirebbe, molto probabilmente, rispondere i vuoti: in realtà gli "oggetti" di Saffaro, specie negli ultimi dipinti, occupano gran parte dello spazio: ma lo strutturano, ne costruiscono un'immagine; e poiché Saffaro riprende l'assunto rinascimentale che lo spazio è *ratio*, ente, e che la luce è il suo attributo, questi oggetti spaziali ci appaiono come costruzioni o immagini del pensiero (e il pensiero è istintivamente connesso più al vuoto che al pieno, che è la qualità delle cose fisiche), vere e proprie strutture del logos. Un logos moderno, naturalmente, consapevole delle ambiguità, degli inganni e della relatività dell'operazione percettiva sulla quale la stessa operazione logica si fonda e alla quale si integra.

Da quanto sopra si è detto, risulta chiaro che l'infinito cui alludono le immagini di Saffaro è un infinito matematico, cioè una grandezza, e non teologico o metafisico, che sarebbe esattamente il contrario. Tuttavia la sollecitazione di Saffaro verso i regni dell'infinito matematico è di natura ontologica; nel cercare una resa grafica o pittorica della qualità "autoriflessiva" dell'infinito, Saffaro assume emotivamente e su di sé questa carica di riflessione; l'avvicinamento tra ente e infinito risulta in modo abbastanza palese anche dagli scritti di Saffaro, ad esempio dal seducente *Teoria de l'Est*, pubblicato da Lerici lo scorso anno. D'altra parte, *Il mondo e l'individuo* di Josiah Royce, dove si proponeva il paradosso della carta geografica, era un testo di respiro addirittura religioso. L'arco che Saffaro tende dalla matematica alla pittura potrebbe rivelare una filigrana esoterica. Comunque il suo discorso sull'estensione, la sostanza e l'infinito è un discorso sull'ente: non metafisica, ma ontologia, secondo il termine che proponevo in alternativa.

Un commento che Saffaro mi ha inviato per lettera a proposito di un suo quadro non recente, mi sembra particolarmente indicativo e mi prendo la libertà di pubblicarlo: "Accludo la fotocopia in grandezza naturale (cm 6 x 7,50) di un piccolo quadro ad olio del 1967, il *Ritratto di Gödel affermando che questo non è il Ritratto di Gödel*, la figura è giallo-verde e addita se stessa nello specchio alla parete; la luce nella stanza è avorio-astratta. Gödel è il logico che nel 1931 costruì in modo inconfutabile all'interno di una rigorosa costruzione logica una proposizione che negava la possibilità di venire essa stessa costruita. A un livello molto elementare il Ritratto rappresenta linguisticamente l'avvenimento: se Gödel è ritratto proprio nell'atto di dichiarare che questo non è il suo Ritratto, allora questo non è il suo Ritratto; ma se questo non è il suo Ritratto (mentre sta dichiarando che questo non è il suo Ritratto), allora non è vero che non è il suo Ritratto, cioè è il suo Ritratto: siamo dunque ritornati al punto di partenza, che il quadro sia il suo Ritratto (mentre sta...). In conclusione, se è il suo Ritratto, se ne deduce che non è il suo Ritratto; e se non è il suo Ritratto, si deduce che lo è; da qui la contraddizione irresolubile." Può balenare, come associazione sia pure eterogenea, il Foucault de *Le parole e le cose* (la famosa descrizione del quadro di Velázquez), o il Paolini del *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, cioè opere che sfiorano un clima da "paradosso dell'infinito". Tuttavia l'opera di Saffaro nel suo complesso (basti pensare al *Ritratto di Husserl*, del '63) viene prima, prima almeno dell'apparizione ufficiale dei fenomeni culturali cui l'abbiamo accostata. Il che non dico certo per affermare precedenze, ma per insistere, attraverso esempi della cui indipendenza non si potrebbe dubitare, su un parallelismo che è tanto più significativo quanto meno è evidente. All'insegna del mentale e dell'ontologico, accomunavo infatti a Saffaro, un paio di anni fa, le "strutture primarie" americane: quelle della seconda ondata, cioè il pitagorismo di Sol Lewitt e di De Maria, che nel contempo avvicinavo alla cosiddetta arte povera e alle sue alchimie. Non essendo banalmente linguistico, questo accostamento non è stato inteso. Di fatto, tuttavia, i registi dell'arte povera, pur conservando l'etichetta, hanno cercato di espanderne i confini, giustamente, proprio verso il polo di De Maria e dell'arte concettuale. Una convergenza da cui è rimasto escluso, ovviamente, Saffaro, che usa il mezzo tradizionale del pennello, mentre, dall'altro versante, gli sconfinamenti sono d'obbligo. Ma poi l'arte concettuale, tra tanti ormai insopportabili banalismi e sterilismi, ci è venuta additando una verità: che il più libero degli sconfinamenti è nel progetto e ancor meglio nel pensiero; il pensiero è l'autentico campo del soggettivo, dell'intersoggettivo e dell'oggettivo, in esso è l'unica autentica e possibile dimensione di libertà.

Ora la pittura di Saffaro, pur riuscendo a perpetuare, in una forma eccezionalmente valida, certi tradizionali valori, è un'arte sconfinante, sconfinante nel, o forse meglio dal, pensiero matematico: è aritmo-geometria trapassante nella pittura. Saffaro, in effetti, è un ricercatore non meno nel campo

matematico che in quello pittorico e le sue figure possono costruire talvolta delle rivelazioni anche scientifiche: ma su questo punto dovrei ovviamente cedere la adusata parola.

Luigi Lambertini

De logica sublimitate Galleria Torbandena, Trieste, maggio 1971.

L'opera di Lucio Saffaro indica che molto dipende dal rapporto in cui ci si pone nei confronti degli elementi che costituiscono tutto ciò che poi diventerà una regola, un sistema, o che derivano dalla stessa, come è il caso dell'indagine sulla prospettiva. Le categorie razionali, i simboli o i segni delle categorie medesime fino ad un certo punto sono entità astratte, valori mentali, puramente mentali; da un certo punto in poi non lo sono più. Al proposito è valido anche il contrario. Per esemplificare: il segno dell'infinito inserito in un teorema oppure preso di per sé; il segno della differenza osservato allo stesso modo; il punto iniziale dal quale si diparte una semiretta oppure il punto soltanto. Gli elementi sono gli stessi eppure sono mutati senza che si sia usciti da una proposizione logica. L'ampiezza della loro proiezione, quale relazione, quale possibilità di relazione, è stata modificata ed è scaturita, in senso lato, una nuova prospettiva mentale. Da qui si ritorna all'argomento in generale e, ad una sua analisi più particolareggiata, il primo quesito da risolvere è il seguente: la prospettiva è solo l'arte di rappresentare gli oggetti in modo tale che diano l'impressione di quella che si suppone sia la realtà che abbiamo attraverso una visione diretta, con il suggerimento traslato della profondità, o non è forse anche una trattazione che, per comparazioni logiche, da un canto astrae e dall'altro, quanto più raggiunge i termini dell'astrazione, diviene realtà concreta, introducendoci in una sorta di metafenomenologia? In verità è possibile procedere anche oltre poiché categorie logiche e dati empirici, convenzioni mentali e realtà razionali possono coincidere perfino nella logica di una proposizione per assurdo; al limite estremo dell'astrazione inoltre possono trasmutarsi in formulazioni mistiche. In altri termini dalle certezze razionali scaturisce la possibilità di credere che, per la sua origine, diviene certezza. Non per nulla l'argomentazione è reversibile: le possibilità aumentano ancora. Ogni elemento nel suo rigore logico può essere ricondotto perfino alla cabala e all'arcano e allora nel rigore matematico di una scala mistica si è alla ricerca di una precisa dimensione ontologica. Il numero quale misura e contemporaneamente dimensione, il punto come segno e simbolo oppure quale dimensione infinitesima: tutto è condizionato dalle possibilità di rapporto, dai riferimenti ad essi attribuiti e, per di più, dalle relazioni che intercorrono tra queste entità prese di per sé e la parte rimanente di una formulazione logica. Sono lemmi e ambiguità al tempo stesso; possono essere i simboli della ubiquità e quindi divenire proposizioni di una sottile e misteriosa alternativa. Tutto questo nell'opera di Saffaro è proposto ed esaltato nel segno della misura, sia che ci si riferisca al suo *Tractatus logicus prospecticus*, sia che si prendano in considerazione i suoi dipinti. Le relazioni infatti che intercorrono fra le due forme di espressione conducono allo stesso risultato, se di risultato, quale entità univoca, si può parlare. Siamo infatti convinti che si tratti, in primo luogo e innanzi tutto, di una possibilità, di una proposizione estremamente ampia che automaticamente per la sua definizione e per il suo modo di essere introduce in una nuova serie di proposizioni aperte ove si ha il senso contemporaneo di una ambivalenza dovuta all'equilibrio e all'instabilità concatenati da postulati logici. Se si prendono in esame le tavole del *Tractatus* si noterà come Saffaro sviluppi la sua ricerca con un'indagine e una formulazione di studi prospettici, di corpi geometrici inseriti in un contesto dal quale non possono prescindere. La loro proposizione e il loro articolarsi vengono in tal modo a creare dei "teatri" nei quali la regola subisce a volte quella che può essere definita come una distorsione e grazie alla quale tal teatri giungono a possedere una intima ed inattesa sorta di dinamica. La proposizione delle forme e la proiezione delle stesse, con incontestabile coerenza, lasciano affiorare l'imprevedibile. In altre parole la fuga prospettica, la proiezione dell'immagine e la sua definizione sono esatte nella rarefazione di un calcolo la cui astrazione conduce ad un risultato proprio per tale componente astrattiva, fuori di ogni previsione e pertanto pienamente coerente con la premessa dalla quale Saffaro era partito. Scaturisce così all'interno del processo, assieme alla possibilità di variazione, la variazione medesima; nasce così

quell'elemento che, uscendo da uno schema, porta ad uno stadio superiore di logica sublimazione nella quale quest'ultima è esaltata e "discussa" proprio per l'originale dialettica cui si accennava all'inizio allorché nella comparazione logica si era portati ad individuare una dimensione astrattiva ed un'altra di natura opposta tali da far prendere in considerazione, più che un fatto metafisico per gli equivoci che tale termine può oggi ingenerare, una situazione metafenomenica. Non per nulla il gioco delle rette e delle semirette determina spazi che altro non sono che allusioni volumetriche che affermano — non è un gioco di parole — il volume, lo determinano in concreto per poi immediatamente disancorarsi dallo stesso e giungere ad una dimensione che porta lontano dalla realtà, dal fenomeno in quanto tale nel suo superamento e in una sua proiezione verso l'assoluto. Nei dipinti il procedimento che Lucio Saffaro segue muta nell'apparenza per gli strumenti espressivi propri alla pittura, ma in sostanza il risultato e la meccanica del processo restano invariati. Se nella sua produzione grafica la disposizione del segno, nella concisione geometrica che le è propria, instaurava uno spazio possibile, allusivo sia al volume del corpo indagato, sia ai suoi rapporti con lo spazio stesso, tanto da porre in risalto il suo modo di essere, nel dipinto tale dialettica è affidata a quella che chiameremmo la struttura portante del colore. Il colore infatti non è per nulla subordinato al disegno dell'immagine. Al contrario esso stesso viene a costituirlo e a darle corpo senza alcuna concessione grafica. Inglobando la struttura elementare della immagine nella sua vibrazione plastica la componente cromatica è ora spazio ora volume, quindi entità ambivalente. Il rapporto fra il corpo geometrico e quella che è la sua situazione, il suo situarsi nello spazio, se in precedenza era causato da quella che è stata definita come imprevedibilità prospettica, nei quadri è ottenuto da un senso sospensivamente allusivo che il colore, meglio, i colori, con i loro accostamenti hanno insito e che la composizione (si ritorna in un certo senso all'imprevedibilità di cui sopra) aumenta e precisa. Sarebbe pertanto errato, tenuto conto anche delle prime prove di Lucio Saffaro, inserire la sua opera nel filone di estrazione metafisica — alludiamo ad esempio all'*Auoritratto con Rembrandt* ed agli scorci urbani dell'epoca, 1967 e anni precedenti. Sempre a nostro avviso la componente razionale, il processo logico portato alle estreme conseguenze, è stato contrassegnato da una concisione speculativa escludente qualsiasi tipo di concessione letteraria. Che poi da tutto ciò derivi una fortissima sollecitazione poetica, una sorta di mistica dell'arcana esattezza, della lirica precisione, è un altro discorso. Anzi è il fatto fondamentale. Una riprova la si ha, come già dicevamo, proprio nella continuità fra la sua opera grafica e quella pittorica. Se nel *Tractatus* esiste per il ricorso al segno quale "simbolo", quale entità razionale, una sublimazione dalla concretezza reale e un contemporaneo approfondimento dell'indagine della stessa con la precisazione dei significati più reconditi della medesima, al punto che la monocromia del disegno diviene essenza palpitante, nei dipinti si ha un procedimento opposto. Il colore in sé nega la realtà, è un valore negativo che assurge a positività proprio per il rapporto che in questo sottilissimo diaframma scaturisce fra l'elemento logico (la costruzione, l'ideazione e l'invenzione) e l'astrazione connaturata nell'immagine che dalla logica trae origine. Inoltre l'equilibrio supposto dei solidi geometrici, proprio per essere gli stessi entità cromatiche plasmate secondo principi di absolutezza, ha in ciò un motivo di ulteriore rilievo. L'imprevedibilità prospettica, la sua mutazione se in precedenza era l'equivalente di parametri mentali, nei dipinti diventa definita formulazione e pertanto linguaggio. Si ha quindi una fusione compiuta in senso assoluto. Anche quella che potrebbe parere una dissonanza e stiamo riprendendo un discorso cui già si aveva accennato — fra l'immagine e il suo modo di collocarsi — trova nell'insieme della speculazione la sua risolvente. Quelli già definiti come teatri — il termine va inteso senza alcuna desinenza scenografica dando alla parola invece il significato più originario legato all'atto del considerare e del guardare — altro non sono che, (sia che Saffaro formuli i suoi teoremi graficamente o pittoricamente), delle possibilità di relazione, delle dimensioni logiche di ciò che esiste nella sua mutevole e imprevedibile esattezza in una ricerca di ordine che, al suo punto più alto, diviene nuovamente e nel significato più profondo del termine possibilità e relazione al tempo stesso. L'assoluto e il relativo, il reale e l'irreale coincidono allora in una fantastica trasmigrazione poiché in fondo "tutto ciò che è in basso assomiglia a ciò che è in alto affinché possa compiersi il miracolo dell'unità" (Trismegisto).

Giulio Montenero

Tractatus logicus prospecticus di Lucio Saffaro, Galleria Comunale d'Arte, Trieste, maggio 1971.

Si prenda uno, qualsivoglia, dei centoventi teoremi grafici che costituiscono il *Tractatus logicus prospecticus* di Lucio Saffaro. Esaminatolo, ne risulterà l'aporema, a cui conduce il ragionamento, che è diretto, appunto, a dimostrare l'uguaglianza dei contrari. Così, ad esempio, accade a proposito della presenza dell'infinito nel finito, quand'egli analizza la rappresentazione della linea e la definisce parallelepipedo a sua volta limitato da parallelepipedi. Così alle permutabili modalità della coscienza nell'acquisizione del reale corrispondono puntualmente alterne ambiguità percettive. Oppure, altrove, il dubbio sorge nel momento in cui l'apodittica certezza nominale del segno rinvia immediatamente all'indecifrabilità del simbolo archetipo.

Sempre ne viene all'osservatore un sottile senso di sgomento, una profonda inquietudine. È un'impressione registrata tante volte da sembrare ormai ovvia, banale, abusatissima. Tenendo peraltro conto dell'estrema lucidità cartesiana, sia nell'assunto di partenza, sia nell'esecuzione disegnativa di ciascuna tavola, l'impressione già ci appare assai meno banale. L'intero problema della lettura di Saffaro dovrebbe essere sviluppato come un'esercitazione euristica. Nulla è dato per scontato, tutto è da verificare. Una delle verifiche fondamentali, sottesa lungo tutto l'arco del suo lavoro, riguarda l'impossibilità di rappresentare spazi più che tridimensionali, come bene fu accertato da Estella Brunetti nel 1964. Non dobbiamo, però, fermarci su codesto secondo piano di lettura, soddisfatti di aver proposto l'irriducibilità nelle sole esplicazioni logiche dell'infrangibile filo logico che collega i sistemi grafici del Trattato.

Per il passato sono incorso in tale errore. Del resto persino Saffaro fu preso dal gusto della crittografia e indugiò ad improvvisare con estro secentesco le sue sovramodulazioni semantiche. Forse lo fece volutamente. La scrittura di Leonardo era speculare. Il moto di curiosità che spinge noi, comuni mortali, verso gli enigmi s'imparenta alla vanità mondana che conforta la solitudine del genio e che, con moto opposto, ce lo avvicina. Codeste trovate raffinatissime sono più frequenti in poesia che non in pittura e più in pittura che non nella grafica. Tuttavia, soffermandoci troppo a lungo nel tentativo di decrittare un suo disegno sapienziale, corriamo il rischio di abbandonarci al nirvana fantastico. Bisogna procedere oltre.

Ed eccoci, dunque, alla terza riproposizione. La cristallografia dei piani non esaurisce le possibilità combinatorie dei piani medesimi, anzi le misura, con puntigliosa precisione, proprio nei momenti più carichi di virtuali possibilità combinatorie future. Volgendoci, da questo punto di vista, all'indietro, vediamo che il percorso di Saffaro durante gli ultimi dieci anni è chiaramente storicizzabile. Quattrocentismo prospettico, pittura metafisica, integrazione fra epistemologia e figuralità, quanto agli antefatti e, nella fase pertinente, secondo il suggerimento di Maurizio Calvesi, una serialità parallela e analogica rispetto all'arte severa, all'arte concettuale, al deliberato sconfinamento nella progettualità. Saffaro ha evitato le notazioni arbitrarie (Argan) e il simbolismo essiccativo (Brunetti) ed ha puntato su un quadrante opposto a quello degli inganni surreali, subliminari, onirici (Masini).

È giusto dire tutto ciò. Preferisco, però, il tentativo generoso di cogliere quello che ci è dato di comprendere, ora e qui, affidandomi in povertà di spirito ai testi di Saffaro. Saffaro è essenzialmente geometra. La sua intenzione originaria si manifesta nel mettere a nudo le radici prime, dove arte e sapere sono ancora strettamente congiunti. La finalità ultima proietta la ricerca verso il futuro, in una regione che vedrà nuovamente unite conoscenza e operatività. Marchiori indicò i monumenti eretti a Dinostrato e a Eudosso, maestri della geometria preuclidea.

Argan individuò un luogo nodale dei rapporti — e delle autonomie — fra arte e cultura, fra arte e società, essendo fondato il corpus grafico di Saffaro sulla capacità imagopoietica del pensiero che si autoriflette, che coglie nel proprio sviluppo se medesimo, che si definisce nel massimo di approssimazione possibile fra l'ideazione e la rappresentazione. Le due modalità di approccio sono assai meno distanti di quanto possa apparire. L'una e l'altra presuppongono la volontà di fondare — o restaurare — le istituzioni del sapere. Contro il privilegio della conoscenza sulla prassi o della prassi sulla conoscenza, contro la falsa neutralità e obbiettività della scienza, dobbiamo ridiscendere — o risalire? — alle ipotesi operative. Torniamo alla dottrina, opera in divenire, logica e intuizione.

La dottrina è struttura integrante, con cui il pensiero dà forma a sé e norme all'invenzione. E sia questo — per ora — l'ultimo piano di lettura dei teoremi di Saffaro: accogliamoli come Trattato. E non per dare al testo, così come ce lo presenta Saffaro, volto definitivo e imperfettibile, ma per coglierne, invece, il movente processuale e progettuale, per far emergere la costante di fondo, che è il divenire e non già l'essere, benché egli sia stato considerato — in altro senso assai giustamente — il fondatore di un'ontologia dello spazio. La dottrina dello spazio si cala interamente nella trattatistica, che è modello operativo per la coscienza, previsione di ciò che può essere voluto in futuro. Speriamo, per concludere con l'auspicio di Francesco Arcangeli, che dal futuro che noi dobbiamo ancora raggiungere e in cui Saffaro già vive, egli ci guardi "con intimo e gentile compatimento, ma non con impotente pietà".

Francesco Arcangeli

Lucio Saffaro, Galleria Forni, Bologna, febbraio 1972.

Prima di tutto, credo di dover affermare che le opere degli ultimi anni di Lucio Saffaro sono bellissime. La critica d'avanguardia, che sembra impegnata soltanto nell'individuare i significati iconologici e ideologici dell'arte, se ne dimentica tranquillamente. Non dico che, implicite nel lavoro dell'artista (e, forse solo apparentemente, esplicitate nei suoi scritti e nelle sue variazioni prospettiche), non ci siano buone ragioni per impegnarsi a leggere nella sua opera idee importanti, nella direzione del rapporto umanistico-scientifico. Ma per qual motivo egli dovrebbe coprire la superficie delle sue tele con così indefettibile studiosità; per qual motivo dovrebbe calcolare infinitesimamente il volgere d'un chiaroscuro o il calibro della linea che definisce un volume, se questo impegno con la pittura non avesse un significato? Nella sua opera tutto avviene con la massima chiarezza ma anche con la massima impenetrabilità; la rarefazione dell'immagine coincide esattamente con la sua compattezza; la sublimazione cromatica è tale da ricordare, per analogia, Pier della Francesca, Vermeer, il Morandi metafisico; e tutto questo non può non avere un significato. Per me, il significato fondamentale è che gli importanti acquisti estetici dell'ultimo Saffaro hanno trasferito le inquietudini trasparenti nelle sue opere degli anni Cinquanta all'interno del dipinto, entro il suo cuore segreto. Non sono più, ora, favole sottilmente minacciose, ma corpi tendenti all'unità per un processo assai più mediato ma non dissimile nell'effetto totale dalle "strutture primarie". E non a caso un critico intelligente come Maurizio Calvesi ha toccato questo punto; ma, mentre nelle strutture primarie la verità materialmente esistenziale dei solidi 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. Concentrando la nostra attenzione su corpi unitari o unitariamente rapportati, l'artista realizza un'idea plastica nuova. Nello stesso momento che il tono (quegli azzurri freddi e dolcissimi sono imprevedibili come in un Pier della Francesca che abbia perso la sua estasi dominatrice, e sia insidiato dal gelo d'una ibernazione nascosta) ci invita alla contemplazione, il chiaroscuro plastico dà tale evidenza a un'immagine in bilico tra una distanza siderale e una inquietante imminenza, da farci sentire la precarietà segreta e profonda di tanto meditata e calcolata bellezza. Saffaro non può sfuggire al suo daimon, il suo invincibile estetismo è legato a un segreto di coscienza che ce lo rende vicino, e del tutto moderno. Perché, mentre rifiuta la natura e la realtà altrettanto che la metafisica e il misticismo, non ne trae conclusioni evasive, anzi motiva da questo rifiuto un così concreto esame di coscienza plastico e morale da farci soffermare davanti alle sue opere come davanti all'apparizione impremeditata d'una nostra sorte. La sua fonte nascosta può essere Klee, incantevole moderatore intellettuale di infinite aperture sulla natura e sulla vita; ma dove al processo d'una evidente dinamica di tipo animistico e nordico s'è sostituita una apparente stasi formale. Bachiano, Saffaro s'è lasciato alle spalle Vivaldi; ha lasciato, cioè, le strutture di questa terra, il loro duro, emozionante impatto, per il regno sublime della sovrastruttura. Eppure l'inquietudine, oggi, è inevitabile perché è dentro, e allora l'opera finisce col rispondere in modo anomalo. Come se, di fronte a una polifonia bachiana che già ci sia cognita, il suono d'una esecuzione egregia non ci arrivasse; e allora l'ascolto è angosciosamente interiore, afono. Così, una forma prestabilita come archetipo subisce la trazione profonda (in alto, in

basso) di ciò che è nell'animo dell'artista, come di tutti. Saffaro realizza la presenza di quel tanto di tensione all'assoluto che è possibile nell'uomo di oggi; una tensione che nei primitivi forse non fu più che un grido, ma che ora rende inquietante la sublimità di questo eden "logicus-matematicus", dove il discorso è selezionatissimo, conseguente, ma dove la credibilità interiore può coincidere con un'angosciosa ipotesi. "Saffaro, solo", disse bene Marchiori. Tutti gli vogliamo bene, ne ammiriamo l'alta statura d'artista, il coraggio morale. Perché, forse, egli crede senza la fede, ha la forza senza aver la forza, inventa il rischio anche dove pochissimi rischierebbero più. La vita lo isola in un limbo che sembra ormai incredibile. Eppure, egli difende questo spazio perfetto ma intimamente insidiato; questa mostra ci dice che lo difende più che mai, che ne fa uno strumento di bellezza e di conquista morale. Così la sua pittura, tanto calibrata da assorbire in sé ogni influsso, ogni rapporto, è, resta, attende una risposta che forse nessuno è in grado di darle.

Giulio Montenero

Lucio Saffaro, Galleria Torbandena, Trieste, ottobre 1976.

Argan vide bene nel *Tractatus logicus prospecticus* di Lucio Saffaro la nascita dello spazio tra il momento dell'ideazione e quello della rappresentazione. La compenetrazione dei due momenti nella loro sintesi visibile ha indotto Saffaro, per lungo periodo d'anni, a privilegiare il disegno, strumento che, docile e repentino, segue il pensiero nelle penetranti tensioni, articolazione di segni che sottende lungo le strutture essenziali, scheletriche, i confini del definibile. Perciò nei suoi quadri remoti, malgrado il rigore e la coerenza dell'apparato coloristico ("visione classica — ebbe a scrivere Estella Brunetti — coloristicamente insistita su una gamma tonale dagli effetti preziosi e contesti, di modulazione assai unita"), questo non era ancora funzionale al disegno, se non su di un piano analogico.

Di recente l'artista è arrivato ad una semplificazione dei problemi, pur senza depauperarli. Qual più sicuro indizio della sua genialità? Vivi ed aperti, semplici e profondi i problemi, gli è stato dato di sottrarli alla determinazione ansiosamente complicata della geometria descrittiva "a colori" e di coniugarli nei modi coloristici, nei modi qualitativi che meglio, più "da vicino", più "facilmente", esprimono l'estremo attuale confine della conoscibilità, confine restituito a certezza, ravvicinato a noi, sublimato in bellezza dalla funzione estetica. La pittura di Saffaro giustifica ora, dal punto di vista logico e sotto il profilo storico, la pittura, cioè l'insostituibilità del linguaggio pittorico, quale invenzione di un fatto materiale — la rappresentazione sul piano con il colore — che l'uomo crea e, al tempo stesso, pone di fronte a sé onde esperire la conoscenza. La pittura di Saffaro è pittura. Proposizione, nel concreto, nient'affatto tautologica. È davvero strana, all'opposto, l'ostinazione di molti che si adoperano per far rientrare Saffaro nella disciplina delle correnti: neoquattrocentismo, metafisica, surrealismo, op art, arte concettuale. Sono approssimazioni stentate. Saffaro dipinge, invece, solidi geometrici il più veristicamente possibile, ma non tanto veristicamente da rendere inutile la pittura. Ossia: quei solidi, quelle cornici, quelle partizioni, quell'avvolgersi delle quinte intorno ai corpi, quel ritagliarsi delle ombre sull'indefinito, quel distendersi "bizantino" del basamento stereometrico continuo si possono vedere soltanto nella pittura d'altissima qualità dipinta oggi, nel presente storico. Non è possibile a Saffaro, né ad alcun altro, costruire il modellino tridimensionale della scena da rappresentare. A ben pensare è sempre stato così. La pittura, quand'è tale, ha sempre rappresentato qualcosa che non era ancora noto, che non era ancora compiutamente posseduto e che forse non sarà mai intieramente noto nei termini della scienza empirica. Tale forma, sfuggente l'analisi quantitativa, si nasconde fra le pieghe dei pretesti che l'artista adduce e che fanno parte delle convenzioni stilistiche accettate: l'arte sacra, il ritratto, gli ismi dell'arte moderna. Nel caso di Saffaro, il genere prevalente è la ricerca prospettica. Genere antico, ma a tutt'oggi non esaurito. Prendiamo un concetto: l'infinito. Per i Bizantini, grazie all'identità del corpo umano con il corpo mistico, l'infinito si distende ad un passo da noi sugli sfondi musivi dorati delle absidi. Per il positivismo dell'Ottocento, l'infinito è al di là dell'orizzonte naturale che conclude il paesaggio. Per Saffaro l'infinito è ovunque presente ed è tanto più presente quanto più è rigorosa la definizione matematica dello spazio che egli inventa ed insieme rappresenta. Perciò i suoi paradossi prospettici

altro non sono se non spiragli dai quali appare in forma sensibile e da noi tutti percepibile ciò che altrimenti sarebbe relegato nel regno astratto e convenzionale della simbologia matematica. Guardando una piramide di pietra non la sentiamo convenzionale quanto una formula algebrica o una descrizione scritta. Saffaro distrugge codesta convenzionalità e la sostituisce con una realtà in parte ignota, ma ignota non per l'inadeguatezza dello strumento descrittore, quanto invece per la ricchezza e la polivalenza dei segni che strutturano quella realtà.

Uno dei testi che in tale senso mi è più caro è il *Monumento a Keplero*. Le antinomie prospettiche e le ambiguità percettive dei due sfondi e fra i due sfondi disancorano la celebrazione da un luogo fisico materiale, ma nel momento in cui il corpo centrale frammenta l'ombra portata fra la nicchia sfaccettata e il piano orizzontale, essendo essa ombra la metafora del ricordo, acquisisce proprio quell'infinito piano bianco ad una definizione storica e logica. Contrapposizioni ancor più sottilmente "veristiche" nell'*Opus CCXIX*. La piramide campeggia sul vuoto, mentre il prisma è incassato nella feritoia del basamento che s'innalza repentinamente sulla sinistra. Melanconicamente onnipresente, l'infinito esercita il suo potere nelle contrastanti convenzioni — assonometria e ortogonalità — e le riscatta con la continuità delle modulazioni cromatiche conducendoci al luogo alto ed esclusivo della pittura.

Arturo Carlo Quintavalle

Il dodecaedro, il "sé" e il mondo, Galleria Forni, Bologna, gennaio 1977.

Tetraedro-fuori, cubo-terra, ottaedro-aria, icosaedro-acqua, dodecaedro-universo. Ecco una chiave di lettura dell'opera di Saffaro. Proviamo, prima di tornare su questo punto, ad analizzare i modi possibili di interpretazione. Prima di tutte si tratta di quadri, dipinti ad olio su tela, oppure anche di altro? Naturalmente non solo quadri, ma un poema, *La disputa ciclica*, una moderna Divina Commedia con due personaggi e scritta in prosa; viene poi la riflessione generale sulla propria opera, la ricerca matematica, la ricerca nell'ambito della geometria solida, non certo euclidea visto che Saffaro progetta oltre la terza dimensione anche se muove, per le risposdenze elencate in apertura di questo testo, proprio dal sistema simbolico platonico.

Altra chiave, evidente a questo punto, è l'alchimia, come alcuni critici sensibili, e primo Calvesi, hanno avvertito. Ma non questa solamente. Il quadro infatti entra in un sistema che è l'iconologia del dipinto stesso, e va spiegato, o può essere spiegato, "anche" con questo metodo, con questo reagente. E poi il solo? Un altro problema, che non sarebbe neppure giusto escludere da quelli di pertinenza del critico, quello dell'impatto psicoanalitico e dunque della funzione di questi solidi, e non solo a livello di pubblico ma proprio nell'ottica di chi li produce; se sono rifiuto del mondo che senso hanno a livello analitico?

Vediamo quindi di cominciare col discorso di tipo iconologico, dato che, dietro questi solidi regolari, dietro queste costruzioni ritmiche, organizzate secondo un modello matematico, sta tutta la civiltà dell'idealismo occidentale. Si è citata acutamente la *Hypnerotomachia Poliphili*, e si è collegato Saffaro a Luca Pacioli da una parte, a Piero e a Leonardo illustratore di Luca Pacioli stesso dall'altra. Dunque alle spalle di Saffaro sta la concezione rinascimentale dello spazio; uno spazio conosciuto in quanto misurato, ma anche uno spazio possibile, dato che il solido geometrico nel rinascimento non è ridotto, come nella communis opinio, oggi, a funzioni descrittive di geometria a livello minimale, ma ha invece funzioni simboliche polivalenti. Per Platone infatti esso era segno degli elementi, e, al più complesso dei livelli, quello del dodecaedro è anche simbolo del mondo. Gli elementi dunque, nella riflessione rinascimentale, sono solidi geometrici, il mondo si può conoscere escludendo la sua varietà che è insicurezza, la sua molteplicità che è perdita di intensità e di acutezza, la sua imprevedibilità che è indizio del negativo.

Il mondo platonico è un mondo ordinato, soprattutto è un mondo esplicabile, e la geometria, la riflessione logica che è della geometria pre e post-platonica e, quindi, su su, dal mondo arabo alla cultura rinascimentale ed oltre, la geometria è un modo per analizzare un mondo che viene dato come possibile. A priori infatti sta un postulato, un gruppo di postillati, un teorema: tutto quanto si

elabora entro tale teorema è previsto, o almeno è potenzialmente incluso nei dati di base, tutto quanto non è in essi è fuori del mondo; il variabile, l'imprevedibile è quindi eliminato, e per sempre. Ma come si può sviluppare un discorso sulla geometria oggi, nella nostra cultura di immagine? Il tipo di soluzioni che si offrono è molteplice: vi sono le strutture primarie, che sono una riduzione, in chiave architettonica, dell'universo pensato, qualche decennio avanti, dagli architetti come ordine di rapporti e, in America, dopo Gropius, da Mies van der Rohe, il tedesco migrato anche lui nel continente del consumo. Ci sono i recuperi che, della geometria, fanno numerosi artefici, anche pittori della linea diversa dello "Hard Edge" oppure di quella, più europea, dell'astrattismo storico; ma non hanno a che fare con Saffaro, o hanno poco o nulla a che fare con lui. Infatti Albers o Max Bill esulano completamente dalla sua esperienza, per Saffaro il piano dipinto non esiste o, quanto meno, non è un dato da cui muovere o dal quale procedere per operare. Il presupposto dal quale partire, per Saffaro, e che era suggerito già da Calvesi a proposito di uno specifico dipinto, potrebbe suonare grosso modo come: "questo dipinto non è un dipinto." Infatti il dipinto ha colore solo come convenzione, ma il colore è una gradazione tonale, visto che il colore, nella nostra cultura (non in sé, si badi bene, saremmo ingenui, come troppi, se lo affermassimo) il colore nella nostra cultura simboleggia piacere, edonismo, almeno a partire dal simbolismo e dallo Jugendstil e, quindi, per un personaggio come Saffaro eliminare il colore è un fatto essenziale per eliminare dal quadro il mondo.

Certo il colore c'è, nei dipinti: è il grigio, cioè, quello che Klee, appunto, chiamava il non-colore, con tutte le tonalità digradanti che proprio Klee indicava come trapasso dal nero al bianco, dalla morte alla vita, qui però, ridotte dal grigio-chiaro al grigio-scuro: nell'universo platonico gli estremi (l'imperfezione) si alludono, non si rappresentano. Il colore c'è ed è il blu, quello che Kandinsky scelse per indicare lo spirituale, e che è appunto segno del cielo, del mare e della madre a livello di psicoanalisi junghiana. Il colore c'è ed è il giallo ed indica appunto la luce, la scienza, la sapienza, l'illuminazione. Quindi la conoscenza, come ancora si potrebbe suggerire, nel sistema della nostra iconologia occidentale, da Platone a Plotino, per il quale ultimo il saggio è l'illuminato e la luce è proprio indizio di questa sapienza. L'opera di Saffaro è dipinta (o disegnata, o incisa, come si sa); la sua pittura però non ha della pittura proprio la caratteristica principe, il segno della scrittura, cioè la densità della pennellata, quel tipo di rapporto con l'esistenziale che, invece, dovrebbe darci il senso della storicità, del tempo che trascorre; per Saffaro si deve dipingere col pennello in modo che il pennello non si veda, anche se esso è lo strumento per stendere il croma. Contraddizioni, ma solo apparenti: è una specie di camera ottica quella che Saffaro impiega per misurare i suoi progetti di solidi. Una camera ottica che, a volte, si enuncia fin dalla inquadratura del dipinto (uno, bellissimo, ci dà questa specie di davanzale prospettico che chiude, a sua volta, un altro davanzale, doppia scatola entro cui gioca il solido), altre è la cornice a darcene l'incasso, ma il risultato è lo stesso, il solido si sospende nel metatempo, esce dalla narrazione delle cose umane, e prassi pittorica ma è teoresi nel medesimo tempo. Sul quadro si riverbera la costruzione del poema, *La disputa ciclica*, e anche il quadro, infatti è una disputa, ciclica anch'essa, con la materia; contro il vario, il possibile, l'abnorme; col mondo di oggi nella sua incomprensibile e incompresa dimensione. *La Disputa* ha le sue simmetrie, i suoi ritorni interni, e parla con chiarezza del viaggio del suo autore nell'universo delle cose-riflessioni-persone-situazioni; il rapporto con queste di Saffaro, cioè del protagonista della *Commedia (Disputa)* è ancora quello della astrazione, in fondo del rifiuto. Il mondo è lontano, bisogna essere distanti dal mondo e dalla sua variabile corruzione. Non sbaglia Migliori quando, fotografando Saffaro sotto i portici di San Luca a Bologna per una recente cartella di clichés-verres, lo mette seduto come un Buddha. Chi infatti, se non Buddha e, in genere, la riflessione orientale stabilisce che il sapiente (l'artefice) non deve vivere il mondo delle passioni? La posizione di Saffaro nella foto è simbolica esattamente come, per Platone, lo erano i solidi geometrici. E, del resto, se vogliamo praticare una possibile lettura alchemica, non è anche il saggio, il sapiente della alchimia, al di fuori delle passioni, colui che possiede appunto il "sale" della sapienza, l'iniziato, colui solo che ha la parola? Leggere così Saffaro fa capire il valore iniziatico della sua "scrittura"; affermazioni apparentemente specifiche, come possiamo trovare nei suoi testi, non devono ingannare, lo specifico è sempre un fatto generale, come i suoi solidi sono entro un sistema complesso e non si riferiscono a fatti marginali, episodici, al fenomenico. Ma questa parola,

appunto, richiama a "noumeno", ad "idea", e ci riconduce alla radice dell'operare di Saffaro stesso, appunto alla filosofia dell'idealismo, non certo quello postkantiano quanto al modello platonico. A Saffaro non sfugge la "cosa in sé", Saffaro non ammette l'inconoscibilità del mondo, anzi la esclude; il problema del Dasein poi, per usare una prospettiva diversa, non lo interessa; egli si occupa dell'essere, dell'essere in assoluto, della possibilità stessa dell'essere.

E veniamo al senso che, a livello psicoanalitico, assumono queste forme geometriche che non sono affatto fredde o non partecipate anche se simboleggiano, come abbiamo veduto, la non-partecipazione, ma un modo per dichiararsi presenti nel mondo. Bene, queste forme, queste strutture, hanno una radice iconologica precisabile che ci riporta al problema psicoanalitico. Si possono vedere, cioè, nella loro matrice lontanamente dechirichiana, dato che proprio in quel pittore, prima e al tempo della metafisica, abbiamo il distacco, la sospensione, l'isolamento tanto caratteristici ed efficaci. Se il procedimento della metafisica è appunto l'isolamento, e se la metafisica, attraverso questo, indica simbolicamente una posizione dell'intellettuale, isolato esso stesso nel contesto della società, la chiave per intendere questi dipinti e tutto quanto Saffaro viene producendo è trovata. La geometria è una chiave per ordinare il mondo ma i cinque solidi regolari, o le altre figure che Saffaro viene usando, sono icone autosimboliche, sono autoritratti insomma, sono rappresentazione del proprio rapporto, più esatto sarebbe dire non-rapporto col mondo del "fenomeno". In questa direzione anche le tre figure geometriche, poniamo, di certi dipinti, sono numero perfetto e segno della famiglia, con relative sovrapposizioni ed intrecci da analizzare, il tutto entro una trascrizione azzurra che è, evidentemente, segno materno.

Così quindi, nell'enunciazione di un ordine dell'universo, di un sistema dell'analisi del mondo e della sua riorganizzazione logico-alchemica, Saffaro ritrova i segni della propria situazione "alienata", come direbbe Laing, e denuncia il rapporto dell'artista, dell'intellettuale con la società. Il suo poi è un duplice distacco: come parte di una classe, anzi di una sezione di una classe sociale posta ai margini (gli artisti) e come conscio e acuto rappresentante di un'ideologia che è troppo lontana da ogni interpretazione materialistica del mondo per accettarne la continua variabilità. Sfuggire a questa è cercare la pura geometria; l'universo, appunto, dice Platone, è un dodecaedro.

Filiberto Menna

Dove il nome puro attinge sostanza, Galleria L'Obelisco, Roma, aprile 1977.

Non so fino a che punto la pittura di Lucio Saffaro possa entrare a far parte del regno della utopia o della ucronia. È certo che essa parla di un luogo "dove convergono le funi del tempo, dove si manifestano le specie esistenziali, dove il nome puro attinge sostanza". Direi piuttosto che si tratta di una pittura futuro-logica che fonda la propria ipotesi di un "imminente futuro" ("dove infine l'assoluto regna") su una previsione calcolata, sulla crescita, istante dopo istante, di un lavoro quotidiano e non sullo scatto dell'immaginario impaziente di saltare tutti i tempi intermedi. La prefigurazione si dispone lungo due linee parallele: da una parte, si affida alla parola e al trattato; dall'altra, alle forme e ai colori della pittura chiamati a rappresentare un ordine dell'universo attraverso le forme della geometria. In attesa che le funi del tempo convergano in un punto, Saffaro lavora con ostinazione, con pazienza, ma anche con letizia, nel chiuso del proprio studio, scrive e dipinge, lontano "dal tempo degli altri". In qualche misura, la sua esperienza si svolge lungo linee laterali, poco frequentate, spesso del tutto solitarie. A guardarlo, a guardare la sua opera, si ha l'impressione di scorgere per un attimo un uomo fermo nello spazio e nel tempo mentre noi siamo trascinati via da una corrente veloce. Negli istanti singoli e discontinui del lavoro Saffaro realizza una sorta di condensazione del tempo e dello spazio, una trasformazione del divenire storico in un assoluto presente, in cui coesistono e cooperano pensieri antichissimi e moderni, Platone, Piero della Francesca, Gödel. Tutto sotto il segno della geometria, o, meglio, di un pensiero che vuole ricondurre le accidentalità del mondo a una forma rigorosamente logica e tuttavia sa che questa operazione non è completamente realizzabile. Significativo, in proposito, è un quadro del 1967, il *Ritratto di Gödel affermando che questo non è il Ritratto di Gödel*: un omaggio al logico che nel '31 aveva dimostrato, in un ormai celebre "Teorema", la impossibilità della formalizzazione di universi

particolarmente complessi. Il lavoro gioca, non a caso, sul paradosso, da quello magrittiano del *Ceci n'est pas une pipe* a quello antico del mentitore. Ma il dubbio sistematico di fondo non impedisce a Saffaro di perseguire il proprio intento: al contrario, egli non sembra condividere il sospetto magrittiano nei confronti della rappresentazione, alla quale affida, infatti, il compito arduo di trasformare i puri nomi in sostanze, di rendere manifeste le specie esistenziali. In altri termini, Saffaro ha fiducia nelle catene logiche del discorso verbale, delle dimostrazioni analitiche che trovano in se stesse il criterio della propria verifica, ma ha fiducia ancora di più nella pittura intesa nel senso più antico di rappresentazione. Muovendo dai cinque corpi platonici, che nel pensiero logico antico assumevano il significato di equivalenti cosmici (il quinto corpo — il dodecaedro — si identificava con la trascendenza divina sfuggendo alla "quaternità" del mondo), Saffaro pone alla pittura (alla rappresentazione) il problema di "costruire una classe che contenga un numero infinito di poliedri". Come ha scritto Quintavalle, "il mondo platonico è un mondo ordinato, soprattutto è un mondo esplicabile, e la geometria, la riflessione logica che è della geometria pre e post-platonica e, quindi, su su, dal mondo arabo alla cultura rinascimentale ed oltre, la geometria è un modo per analizzare un mondo che viene dato come possibile". Ciò che si tenta di esorcizzare è l'imprevedibile, mentre ciò che appartiene al possibile è pur sempre incluso nei dati di base.

Il processo innescato da Saffaro in questa sua ricerca sposta quindi, in prima istanza, l'accento dalla visione alla ideazione, dal retinico al mentale, riprendendo un problema posto fin dai primi decenni del secolo, soprattutto dalla pittura cubista, che si era dato il compito di rappresentare non solo ciò che si vede ma anche ciò che si pensa. Anche per l'opera di Saffaro si potrebbe parlare quindi di una "pittura concettuale", come scriveva profeticamente Raynal degli amici cubisti, aggiungendo che, se l'arte vuole essere conoscenza, deve affidarsi alla "concezione" e non più alla pura visione, che non è in grado di restituirci tutte le parti di un oggetto. E in appoggio a questa tesi chiamava in causa persino Bossuet, che aveva dichiarato di non poter vedere un chiliagono (una figura geometrica con mille lati), ma di poterlo benissimo concepire. È su questa via che i cubisti spingono in una direzione concettuale la pittura, fino a voler sostituire la rappresentazione con la nominazione. Saffaro non li segue su questa via; anzi, il processo del suo lavoro, dopo essersi spinto verso il polo della ideazione, ritorna energicamente verso il polo della visione e della rappresentazione. La sua scommessa è quella di sfidare la impossibilità posta da Bossuet e di chiedere alla pittura di dipingere appunto ciò che è puramente possibile, e pensabile. Ma la rappresentazione pittorica ha una sua logica, un suo sistema di segni che albertianamente tendono a radicarsi in ciò che si vede. Di qui l'esigenza di Saffaro di ancorare le sue forme del possibile in uno spazio concreto, riconoscibile in quanto spazio codificato lungo il paradigma della pittura. Tanto meglio se questo spazio si dà come "interno", come stanza, in cui le forme della pittura (*una Annunciazione* o una *Natura morta*) acquistano un di più di consistenza concreta, di verosimiglianza, di domestica riconoscibilità. La prospettiva quattrocentesca, insieme a tutta una serie di effrazioni, diventa il termine di riferimento privilegiato per questa messa in situazione degli oggetti della rappresentazione, che si dispongono nello spazio secondo rapporti proporzionali, lungo gradienti calcolate di profondità. La riduzione alla logica prospettica e proporzionale, a forme geometriche semplici, si manifesta anche nelle rappresentazioni di "esterni", in cui i poliedri fanno pensare alla vegetazione geometrica di un giardino all'italiana. Ma la certezza dello spazio e delle forme, che vivono dentro di esso e lo determinano, sembra capovolgersi all'improvviso nel suo contrario: l'universo della rappresentazione si rivela, a un certo punto, non più come il risultato di un progetto della ragione, ma come il brusco arresto di una ripetizione che ci introduce in un labirinto, in una realtà alterata come un sogno.

Marisa Volpi Orlandini

Saffaro, Galleria Nuova, Milano, dicembre 1977.

Il mondo di Saffaro, le sue analisi geometriche paradossali, la suggestione che deriva dalle sue forme astratte, ricche di mistero non definibile, di un messaggio che sembra appartenere alla gravidanza stessa della geometria, contemplata con una particolare concentrazione psichica, mi

hanno indotto al parallelo con le ipotesi metafisiche del racconto di Borges: *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. La confutazione, il sofisma, la deduzione, tutta l'attrezzatura della ragione è sotto il segno di Saturno, come nelle *Figure* di Saffaro, anch'esse prodotti di una cultura il cui fulcro è ormai la coscienza di una autonomia dei significanti, talvolta manifestamente allusiva dell'enigma. Una cultura cioè che capta se stessa ai limiti del nulla, e avverte più profondamente che mai il senso del mistero.

Da tale tipo di riflessione intellettuale sono scaturite anche le manifestazioni clamorose del surrealismo in pittura, nel cinema, in letteratura e, in modo mediato, certamente non dal punto di vista della fenomenologia linguistica, l'opera di Saffaro si colloca in questa area. Nell'area della sorpresa, come appunto dice Borges: i metafisici di Tlön non cercano la verità, neppure la somiglianza, ma la sorpresa, e giudicano la metafisica un ramo della letteratura fantastica. Una volta che le ipotesi di concordanza o di stabilità dei canoni linguistici sono praticamente scomparse in qualsiasi zona della comunicazione, l'unica comunicazione che possiamo ricevere è concentrata nel lampeggiare di un'intuizione vitale, scaturita proprio dalla frizione tra tendenza ordinatrice del pensiero e incongruità della vita. È la consapevolezza che emana dalla pittura metafisica di De Chirico: e Calvesi nel 1970 ha esattamente richiamato De Chirico per l'opera di Saffaro. Egli scriveva: "Di De Chirico gli è estranea la poetica evasiva: ciò che accomuna Saffaro al protagonista della metafisica è l'amore per il rinascimento e la condizione oggettivamente assurda di questo amore." L'assurdità dell'amore per la logica, dell'amore per la prospettiva rinascimentale, dell'amore per una aulicità che non ha più ragion d'essere nel mondo contemporaneo. D'altra parte la geometria di Saffaro (allo stesso modo della prospettiva e del classicismo di De Chirico) si propone come un contenuto; e proprio perciò la sua pittura non è pittorica e la geometria non è né una funzione né una tecnica. L'immagine geometrica appare nei suoi quadri pregnante fino al punto di imporre la domanda: che cosa significa? Se l'artista avesse ottenuto queste forme geometriche dalle deduzioni bauhausiane, o anche minimali, della tradizione astratta, noi avremmo davanti agli occhi un quadro "pittorico" che terrebbe conto, per esempio, degli effetti del colore e delle leggi cromatiche. Ma il colore è usato da Saffaro in funzione volumetrica e grafica, non vive come stesura. Il solido geometrico che ne risulta, in una qualunque delle infinite articolazioni, è assunto come un simbolo della stessa intenzione dell'artista.

Il carattere simbolico ed insieme enigmatico delle forme di Saffaro, poliedri "meravigliosi" di ogni tipo, evocanti il "mazzocchio" di Paolo Uccello, la "stella octangula" di Keplero, l'icosaedro di Archimede, e così via, deriva dal proporsi di quelle varietà geometriche come in sé perfette, ma per le infinite possibilità di articolazione e partenogenesi inquietanti, immotivate, paraventati dell'irreale. Già Musil nel suo straordinario romanzo incompiuto aveva detto che chi afferra la massima irrealtà plasmerà la massima realtà, mentre De Saussure aveva espresso lo stesso pensiero percorrendo l'itinerario opposto: "Nous sommes au contraire profondément convaincus que quiconque pose le pied sur le terrain de la langue, peut se dire qu'il est abandonné par toutes les analogies du ciel et de la terre..." (in G. Agamben, *Stanze*, Torino, 1977, p. 184). Cioè l'esperienza del principio diviene l'esperienza della fine, il cielo rivela il suo essere circoscritto: mondi chiusi non hanno più la possibilità di oltrepassarsi, producono le loro stesse aporie: ecco la mia chiave per comprendere il lavoro di Saffaro e il suo fascino, l'irrealtà produce un'attesa d'intensa realtà. Nella spiegazione che Saffaro dà di un suo quadro del 1967: *Ritratto di Gödel affermando che questo non è il Ritratto di Gödel*, ci ricorda che Gödel nel 1931 costruì in modo inconfutabile all'interno di una rigorosa costruzione logica una proposizione che negava la possibilità di venire essa stessa costruita; Saffaro aggiunge uno di quei sofismi deduttivi che sono applicazioni della logica matematica. Ma la nostra mente va anche ad un ricordo magrittiano, al famoso quadro *Ceci n'est pas une pipe*. Infatti l'interesse non è tanto nel ragionamento "se Gödel è ritratto nell'atto di dichiarare che questo non è il suo ritratto, allora questo non è il suo ritratto", e così via, quanto nel sottolineare l'attrito tra la realtà e la sua rappresentazione, la contraddizione tra l'immagine e l'oggetto, tra i sistemi logici e l'esperienza. D'altra parte l'artista è anche un "letterato" nel senso che dedica molta della sua attenzione alla parola. Nello studio di "curiosi" sistemi per trovare corrispondenze di tipo crittografico, opera in realtà detrazioni di significati, svelle elementi isolati da contesti noti o arcaici per ridare a parole, o giri di parole, o addirittura a strutture linguistiche, una circolazione autonoma

nella percezione fantastica, rendendole afferrabili proprio nella discontinuità logica e nella stranezza del messaggio. Operazioni anche queste tipiche dell'area surrealista, pur se Saffaro vi appartiene con una originalità perfino imbarazzante.

Di una imbarazzante consequenzialità monumentale sono le sue "mimesi" della Divina Commedia, i *Dialoghi della sapienza*, tutti i *Paradossi (Trattato del modulo, o il Trattato della virtù, o il Trattato teleologico*, titoli bellissimi ormai noti, che non starò a ripetere). In essi la complessità dei canoni risulta parodistica: l'ombra dell'ombra di sostanze sparite, e risultano sintomi — come altra cultura "manieristica" contemporanea — di una esistenza che si progetta solo in verticale, abbandonando la dimensione dell'orizzontalità, che sempre aveva conservato impliciti strumenti di orientamento. L'esperienza dello smarrimento è ormai comune da almeno un secolo, sia che venga vissuta dagli artisti, o solo allusa: tra le allusioni basti pensare ai labirinti di Borges, alle sue tassonomie paradossali, o alle tautologie interrogative di Paolini, alle ossessioni di Bunuel, alle sue fratture calcolate a vari livelli tra mimesi formale del dialogo quotidiano, contenuti del dialogo stesso, e sequenze delle immagini. Tutte queste operazioni come quelle di Saffaro, ma di molti altri, danno il senso di quanto la nostra tradizione fosse densa e profonda per sopportare questi traumi, questa ricchezza di percorsi che conducono alla sua epigrafe, questa varietà di prospettive nell'assurdo.

Il mio interesse per Saffaro si è manifestato per lungo tempo ambiguamente, come accade per questo tipo di invenzioni: mi attraeva l'ermetismo delle forme, la loro remota evocazione di una classicità, l'impermeabilità ad una qualsiasi versione divulgativa; mi tratteneva il ripetersi della formula, l'immobilità dell'atteggiamento che rivelavano, insomma, il "manierismo". Il manierismo che è in fondo l'esaltazione unilaterale e vieppiù analitica di un aspetto del linguaggio, senza il conforto dell'esperienza. Per mancanza di conforto dell'esperienza intendo riferirmi all'atmosfera asettica di queste ipotesi ricche di un'emozione intensa, ma prive delle contraddizioni che le emozioni potrebbero creare se ci si abbandona ad esse. L'emozione che scaturisce dalle forme di Saffaro è quella di cui parlava Malevic: l'emozione dell'Assenza, quella che ritroviamo in De Chirico, o in un racconto come *America* di Kafka. Ed è prodotta da un'esperienza che procede senza retromarcia e senza arresto di nessun genere, in una direzione univoca.

Per le immagini di Saffaro si può ripetere ciò che acutamente scrive Agamben in un capitolo molto bello di *Stanze "Edipo e la Sfinge"*, parlando delle ricerche warburghiane sugli *emblemata* e le *imprese*: "...ciò che in questo caso si nascondeva nel dettaglio, non era, infatti, il 'buon dio', ma lo spazio vertiginoso di quella che, finché non fosse stato sollevato il velo che ne sfigurava i lineamenti, doveva necessariamente apparire come una caduta luciferina dell'intelligenza e come una demoniaca distorsione del nesso che unisce ogni creatura alla propria forma, ogni significante al proprio significato" (*op. cit.*, pp. 159-160). Ma come i chiarimenti warburghiani non servono a renderci più familiari le intenzioni emblematiche e allegoriche, questo disagio di fronte ai simboli sul quale continua Agamben citando Hegel e sottolineando sinteticamente le oscillazioni della nostra cultura di fronte ad essi, e i tentativi di superare il dualismo ontologico che essi presuppongono, questo disagio — dicevo — è quanto ci sorprende continuamente anche nel contemplare i poliedri e gli spazi virtuali di Lucio Saffaro. Essi ci riconducono alla verità di una frattura che era stata nascosta, prima dall'interpretazione metafisica del mondo, poi da un certo "totalitarismo" del pensiero laico. Le sue immagini con la loro ricchezza deduttiva, mai induttiva, sono specchi del nulla. Come certe fantasie di Hoffmann, di Poe, di Kafka, di Magritte, rivelano solo i "meravigliosi" artifici della mente umana nel liberarsi dell'inquietudine rendendo attiva l'immaginazione, fornendole i dati di un apparato scenico e drammatico, come se veramente il dramma fosse tratto da una storia esplicita. Esperienze visive come quella di Saffaro lavorano nell'esplorazione di questo spazio psichico»anche se con ciò non voglio affatto proporre una chiave qualsiasi. Il senso delle sue opere è in questo *repèchage* erudito e simulatore di una grammatica e di una sintassi figurative già evolute nel virtuosismo seicentesco, che avevano un repertorio vastissimo di applicazioni. Così avulse, libere all'infinito si presentano impenetrabili quanto marginali, ma nella loro fervida completezza e nell'ambiguità stessa delle intenzioni dell'artista, si propongono quali allusioni del mistero della visione come linguaggio.

E qui ritorno alla citazione di Borges che ipotizza appunto ontologie fantastiche nel paese di Tlön, dove il "materialismo" appare come una delle eresie più combattute. Saffaro con i suoi paradossi geometrici sembra convincerci della speciosità marginale dell'esperienza retinica, che induce senza certezze l'ottica del particolare, mentre gli universali giacciono abbandonati nei *Trattati* e nei *Repertori* di una tradizione nascosta in biblioteche sempre più raramente consultate, e che lui tiene viva tra pochissimi.

Marisa Dalai Emiliani

Saffaro o dell'ambiguità, in *Saffaro - Grafica e pittura*, Museo di Castelvecchio, Verona, 1979.

Sottratta al dominio del tempo, l'opera di Lucio Saffaro rischia di continuare a essere letta come un'esperienza solitaria e irrelata, un itinerario *a rebours* verso l'universo speculativo di Keplero o Spinoza, un monologo sull'Assoluto geometrico in un'epoca di verità relative. E un rischio sottilmente previsto, se non intenzionalmente cercato. E sorprende che questa sfida non sia stata raccolta da chi crede che non esistano parole pronunciabili fuori dai codici linguistici in uso e che comunicare per immagini — sia pure i risultati delle investigazioni matematiche più rigorose — significhi misurarsi più o meno consapevolmente con il divenire storico delle forme e delle convenzioni visuali. È sul problema della *temporalità* di queste icone astratte, una temporalità tacitamente negata ma non elusa, perché non eludibile, che si è dunque tentati di porre domande, per svelare le modalità strutturali che determinano la qualità di questa produzione grafica, le specificità di questa pittura, il suo essere e appartenere al nostro presente, non a un eterno presente.

Ma per fare questo occorre sottrarsi al fascino di quelle "persistenze" culturali che, segretamente alluse, affiorano di continuo oltre l'ambiguità dei dati visibili, chiedendoci di organizzarli anche percettivamente secondo paradigmi depositati nella memoria; occorre capire che la presenza ricorrente, nella bidimensionalità del foglio o del supporto, di corpi in proiezione di volta in volta assonometrica, ortogonale o centrale — il poliedro della dottrina pitagorica e della cosmogonia platonica nelle sue molteplici modulazioni geometriche, il *lapis philosophicus* della tradizione alchemica, l'immagine di uno dei *quinque corpora regularia*, teorizzati per la prima volta nella civiltà moderna occidentale da Piero della Francesca e tracciati dalla mano di Leonardo nei due preziosi codici manoscritti del *De divina proportione* di Luca Pacioli — non ha forse altra funzione che di rimando simbolico, di figura metonimica in un contesto straniante. Il *medium* della figurazione non coincide mai infatti con lo spazio euclideo omogeneo, isotropo e infinito della prospettiva rinascimentale, ma è una immagine di vuoto, in cui un sapiente sistema illusionistico di *textures* e falsi piani può dare scacco alla apparente razionalità della terza dimensione.

Di recente Guido Armellini osservava a proposito di questi disegni e dipinti che "sembrano voler sondare allo spasimo le possibilità conoscitive della ragione, spingendosi ai confini di quello scacco ontologico che pare relegare l'uomo contemporaneo in un universo fatto di soli segni"; e parlava di un "antimondo", la cui enigmaticità è "tutta contenuta entro i nessi e i rapporti interni alla logica del linguaggio pittorico". Sarà allora da qui, da questa specifica struttura significativa che dovrà muovere l'impegno per una nuova lettura analitica dell'opera di Saffaro — e questa sembra la feconda direzione di approfondimento proposta da Sergio Marinelli in queste stesse pagine — ma senza dimenticare almeno due ordini di fatti.

I corpi cristallini, le stelle matematiche, le figure mentali che costituiscono i materiali fantastici e quintessenziali del lavoro di Saffaro e che sembrano evocati dal passato di una remota tradizione speculativa, sono stati al centro di una singolare controversia scientifico-filosofica lungo l'intero corso dell'Ottocento, lucidamente ricostruita da Imre Lakatos nel saggio *Proofs and Refutations* (1963), di imminente pubblicazione anche in Italia. Attraverso il serrato confronto delle congetture intorno ai poliedri, delle dimostrazioni e confutazioni di un "Teacher" e dei discepoli Sigma, Epsilon, Delta, Alfa, Gamma, Theta, Kappa, protagonisti di questa rivisitazione storico-dialettica in forma di dialogo, dietro i quali si celano i più eminenti matematici del secolo scorso, da Cauchy (1813) a Lhuillier, Poisot, Hessel, Matthiessen, Shlafli, Mobius fino a de Jonquière, e infine a Poincaré (1898), la nota formula di Eulero (1752) che definisce il rapporto tra il numero dei vertici, degli spigoli e delle facce nei poliedri regolari ($V - S + F = 2$) viene sottoposta a verifica, discussa,

dimostrata e confutata perché sembra ammettere eccezioni; ma queste eccezioni vengono a loro volta esorcizzate attraverso una strategia della ricerca che culmina nella soluzione elaborata da Poincaré.

Si può affermare che la sua dimostrazione si avvicina più di ogni altra all'essenza del poliedro, che tuttavia resta inconoscibile nella sua realtà ontologica, se mai la possiede. La matematica è un modo di rifare il mondo, non di imitarlo. L'astrazione delle formule può anche tradurre intuizioni empiriche, tattili e ottiche — nel caso dei poliedri, il loro configurarsi nello spazio topologico come palle di gomma o, in natura, come cristalli di sale —, ma i significati dei termini che le compongono si caricheranno di contenuti diversi col mutare delle intuizioni che le sottendono e tanto maggiore ne sarà la validità quanto più si riveleranno aperte alla crescita di nuovi problemi conoscitivi.

A ben vedere, non potrebbe esistere una distanza più grande tra questa specie di certezza, che pure è l'ineluttabile condizione operativa di Saffaro, e gli esiti del suo ricercare nel doppio ruolo di matematico e di artista. Ma l'impossibilità di un Assoluto geometrico, mai esplicitamente dichiarata, diventa comunque il nodo problematico della rappresentazione, l'inquietante contraddizione di una razionalità dell'immagine ambiguamente postulata e sempre elusa. È in questi termini molto attuali, tra simulazione e acribia concettuale, che la pittura sembra interrogarsi ancora una volta, a quasi un secolo dallo scandaglio di Cézanne, sui limiti della propria tensione conoscitiva, sul senso di un progetto fondato esclusivamente nella sfera dell'Estetica.

Sergio Marinelli

Spazio, infinito e oltre, in *Saffaro - Grafica e pittura*, Museo di Castelvecchio, Verona, 1979.

La situazione di Saffaro all'interno della cultura figurativa contemporanea, nel suo isolamento, reale o solo apparente, a seconda dei termini di riferimento considerati, è originale per il rapporto tra arte e scienza che implica, mutando alcuni dei termini di confronto tradizionali. Saffaro proviene da studi di fisica, con particolari interessi di logica e geometria, e sembra essere tra i pochi artisti non estranei agli sviluppi sempre più specialistici della cultura matematica di questo secolo. Non è inutile ricordare come il Novecento abbia portato avanti e fatto più incolmabile il divario fra le due culture, quella umanistica e quella scientifica, e come dopo il rinascimento la pittura abbia sempre più gravitato sul versante della prima. Uno stacco definitivo pareva essersi verificato a partire dall'impressionismo, quando lo spazio, come dato di fatto reale, interpretato secondo le codificazioni geometriche insegnate nelle scuole e nelle accademie, cominciava ad essere progressivamente trasfigurato e distrutto nella sensazione e nella suggestione del profondo. Le teorie scientifiche dei primi evversori della concezione euclidea dello spazio, Lobacevsky e Gauss, risalgono anche a prima di quegli anni, circa al 1830, ma pare troppo complicato ricostruire i fili che potrebbero collegare l'inizio dei due processi nel campo della teoria e in quello della figurazione. Da allora prosegue separatamente nei due territori la disintegrazione delle immagini tradizionali dello spazio senza interferenze che risultino direttamente determinanti. Ancora quando Max Ernst dipinge *Giovane sconvolto dal volo di una mosca non euclidea* (1942-47) non fa altro che una rappresentazione puramente categorica e negativa, carica di significati emotivi ed ironici, senza mostrare, o poter mostrare, una conoscenza effettiva delle teorie non euclidee, che restavano per lui solo una convalida esterna alle motivazioni del dipinto. Saffaro presenta invece uno dei pochi tentativi per superare questa Dicotomia culturale e utilizzare positivamente le nuove ipotesi geometriche. All'inizio anch'egli sembra portare all'interno delle sue operazioni la medesima frattura. Da una parte, con una grafica di esecuzione perfetta e impersonale sembra proseguire, al limite, le ricerche sui solidi geometrici e sulla geometria proiettiva in genere, ripercorrendo gli esempi classici dei corpi regolari fino a combinazioni assai complesse. Dall'altra, nella pittura, inizia un rapporto dialettico con esperienze precedenti e contemporanee, per differenziare al confronto il proprio modulo espressivo. È questo il momento dell' *Autoritratto semantico* (1954) e del *Ritratto di Velàzquez* (1963), che sono "quadri" in un senso più tradizionale e immediato del termine. Ma progressivamente si muove un processo di unificazione tra i due aspetti, alla ricerca di una identità che trascenda le condizioni di "oggetto estetico" e di "ricerca geometrica". Un discorso

unitario di elaborazione spaziale viene sviluppato nei dipinti e nella grafica; sembra che Saffaro ricodifichi in un nuovo linguaggio geometrico soluzioni già prefigurate sul piano narrativo nelle opere precedenti. Le immagini si propongono come ipotesi di spazi che di volta in volta, a seconda dei rapporti che si stabiliscono tra gli elementi, risultano nella percezione reali o impossibili ma che di fatto ad ogni punto di incontro si verificano come una catena di proposizioni logiche coerenti o contraddittorie tra loro. Ogni elemento è funzione, per la collocazione e la leggibilità di quelli ad esso collegati, di valori diversi e spesso opposti. L'insieme che ne deriva è quasi sempre un equilibrio impossibile di pieni e vuoti, variamente leggibili come tali, che, pur nell'assolutezza delle forme geometriche, stabilisce una dimensione quanto mai precaria e inquietante. Ciò che importa non è, come in Escher o nelle immagini gestaltiche, la sorpresa della rappresentazione ad effetto di una figura "impossibile" nello spazio tridimensionale ma la verifica, puntuale e costante della capacità degli elementi figurativi a creare, nelle diverse combinazioni, effetti bi o tridimensionali. Questa verifica della visualizzabilità della geometria euclidea, e delle convenzioni percettive inerenti, è collegabile al procedimento di assiomatizzazione che della stessa aveva fatto Hilbert agli inizi del secolo, con la definizione dell'insieme del discorso e della logica interna. Quella che nelle intenzioni pareva essere la rappresentazione dell'unico mondo perfetto si rivela alla verifica un labirinto di contraddizioni e alternative non decidibili, la fine di un sogno. Il rigore e le simmetrie delle costruzioni geometriche rinascimentali sembrano nostalgicamente rievocati in queste immagini come una fede non più possibile. Resta anche il fatto acutamente avvertito che molte delle proposizioni della nuova scienza sfuggono a rappresentazioni che non siano puramente simboliche, trascendendo ogni possibilità di visualizzazione. Il confronto più scoperto con i limiti di una possibile verità logica nella rappresentazione è evidente nel *Ritratto di Gödel affermando che questo non è il Ritratto di Gödel* (1967-73). L'ambivalenza è posta a livello linguistico tra le due figure, un'immagine e il rispecchiamento della stessa all'interno del dipinto, in modo che entrambe le soluzioni implicite nella dichiarazione di partenza, sia o no il ritratto di Gödel, risultino contraddittorie con essa. Questo rapporto tra una figura e la sua immagine innesca un processo di irrealtà all'infinito che si ritrova strutturalmente in molte opere di Saffaro, fino alla recentissima *Stanza di Menandro*. Si presenta esplicito nel discorso geometrico di una tavola del *Tractatus* dove un semplice interno prospettico è riflesso dentro uno specchio, unico oggetto in esso contenuto, in una serie infinita di immagini simili. È infatti alla misura dell'infinito che sembrano venir meno tutti i canoni del nostro sapere, compresa l'identità degli oggetti. L'illusorietà delle barriere tra i diversi livelli di realtà, come tra la rappresentazione bidimensionale e quella tridimensionale dello spazio, impedisce nel contesto dei singoli passaggi distinzioni definitive tra oggetto e replica, come nella *Condition humaine* di Magritte dove una marina continua, senza alcun mutamento percepibile nell'immagine, in un dipinto su cavalletto che le sta di fronte. Qui c'è la negazione di un rapporto univoco oggetto-immagine, nel senso che tutto, sviluppato all'infinito, diventa riflesso o immagine di qualcosa d'altro.

Il vero oggetto si direbbe, in omaggio a Plotino, che Saffaro ha simbolicamente ritratto, irrappresentabile, mentre la serie infinita delle immagini è solo una delle sue emanazioni. Attraverso esse peraltro è praticamente impossibile arrivare all'oggetto, come dai finiti arrivare all'infinito, e l'individuo che le percorre si perde in un labirinto. Anche il precedente *Ritratto di Keplero* (1967) sembra sottintendere la suggestione di teorie platoniche. L'astronomo è simbolizzato da un solido geometrico visto in un interno e rapportato a una immagine-idea di trasparente luminosità, collocata nello spazio, da cui deriva per una traiettoria luminosa la sua ombra e la sua stessa forma come proiezione. Il passaggio di collegamento è una finestra, che qui non può che evocare l'imbocco della mitica caverna, il confine tra il cielo delle idee e il mondo delle copie. La finestra è un elemento ritornante in Saffaro e certo segna un ideale collegamento con la civiltà figurativa rinascimentale, a cui egli fa spesso esplicitamente omaggio, e col suo grande sogno di comprendere e rappresentare razionalmente la realtà. Contrariamente però alla classica finestra albertiana essa è evidenziata come cornice, sospesa quasi sempre nel vuoto e quindi incapace di garantire la verosimiglianza delle forme incluse, le quali, tramite i consueti meccanismi dell'ambiguità prospettica, oscillano davanti e dietro ad essa, eludendo sempre una esatta collocazione nello spazio. Il discorso si fa ancora più preciso nell'ultimo *Opus CCLIV* giocato

unicamente sul rapporto tra una serie di cornici-finestre inglobantisi e il vuoto come unico elemento inquadrato, attorno al quale esse, persa ogni possibilità di oggettivizzazione, sono idealmente moltiplicabili all'infinito.

Più frequentemente la forma protagonista è invece a piramide, figura esoterica per eccellenza, vista in una collocazione solitaria e centrale, o raddoppiata, o moltiplicata per immagini minori e distanziate, collocate su piedistalli geometrici e quindi, in equilibrio precario, su piccole basi ancora piramidali. È evidente che essa sta per un condensato di simboli, che comunque devono restare in una emblematicità misteriosa. Certo essa rappresenta per la collocazione un elemento ieratico, monumentale, il contenuto ultimo, anche se non ben definibile, delle immagini. Una delle interpretazioni parziali possibili, e che lo stesso autore avvalorava, collega questa forma ricorrente alla rappresentazione simbolica dei transfiniti. Se ne può vedere, se non la genesi, una raffigurazione più esplicita nella tavola del *Tractatus* dove una serie di rette su un piano convergono all'infinito, con il consueto paradosso di un punto dove linee parallele si incontrano. Da esso si irradia, in prolungamento simmetrico, un altro fascio di rette, formante un cono rovesciato e allargato verso l'alto. L'infinito prospettico è raggiungibile alla fine di una serie numerabile di passi ma non è praticamente rappresentabile se non per convenzione, come l'infinito matematico. Questo numero ideale, denominato Aleph da Cantor, non è solo un limite ma anche una grandezza a sé stante e può essere l'inizio di serie successive e analoghe che portano a ulteriori transfiniti. Al di là dell'infinito prospettico, già rappresentato solo convenzionalmente, Saffaro tenta una raffigurazione simbolica dei transfiniti, alternando ancora proiezioni e convergenze ideali. Queste costruzioni, negli schemi percettivi dell'immagine, sono interpretate normalmente non più come ulteriori fughe prospettiche ma come serie di coni o piramidi, alternativamente dritti e rovesciati, che non danno, dopo il primo passaggio, altre indicazioni di profondità ma si ribaltano verticalmente costruendo forme geometriche chiuse reggentisi sull'equilibrio precario di un punto. La piramide del resto sembra nascere in Saffaro, come mostra il *Ritratto di Spinoza* (1967), con l'isolamento di un normale tracciato prospettico, una serie di rette convergenti all'infinito, da un contesto spaziale più largo. In quel dipinto solo uno stacco cromatico su un più dilatato ventaglio di rette determina una ambiguità di lettura tra la forma del solido geometrico e il piano orizzontale. È questo forse l'unico collegamento tra gli esperimenti prospettici con le *textures* nella grafica e la costruzione spaziale dei dipinti. La rappresentazione della geometria fisica e, quando essa non è più possibile, la simbolizzazione degli enti matematici, non sembrano tuttavia sufficienti a Saffaro per esaurire la realtà dello spazio. Già nella grafica le immagini presentano fughe prospettiche chiuse da piani di fondo che a loro volta, rispetto a successivi piani, sembrano digradare all'infinito per un andamento diverso delle *textures*. Ma queste serie di piani orizzontali/verticali, a seconda dei rapporti che vengono stabiliti tra essi nella percezione, vengono come smascherati in quanto finzioni della rappresentazione da aperture che danno sul vuoto al di là dell'immagine, svalutandola immediatamente come tale. Queste sono presenti anche nella tavola ricordata del *Tractatus*, allusiva al passaggio al transfinito, dimostrando come anche il superamento dell'infinito non fa che prolungare fantasticamente un'illusorietà non corrispondente al "reale" rimasto inaccessibile o vuoto. Negli *Enigmi di Menandro* questa apertura è posta ironicamente sulla superficie dello specchio.

Lo stacco delle figure sullo sfondo, come si vede dunque dall'inizio, è precisato da Saffaro col colore. Nelle prime opere, come il *Ritratto di Velázquez*, la materia cromatica presenta delle sfumature, con toni piuttosto cupi, quali ancora si ritrovano nel *Dono del tempo*.

I colori impiegati, salvo rare eccezioni (il rosso del giovanile *Autoritratto semantico*), sono tre: il bianco-grigio, il giallo, l'azzurro. Essi sono resi nelle opere più recenti, con una stesura smaltata e brillante, senza più tracce, analogamente che nella grafica, della materia e del segno. È anche questo un indice della tendenza di Saffaro a fare una pittura che superi il momento e l'azione operativa. Le sfumature sono ora annullate o vengono raccolte e sistemate sulle facce dei poliedri in scale graduate e armoniche, cosa che richiama ovviamente le scale musicali e i forti interessi dell'autore in questo campo. Anche le partizioni delle cornici e dei fondi sono divise da questi passaggi netti di tono nell'ambito di un unico colore, come se la luce, quasi mai visualizzata in quanto raggio, se non per la proiezione geometrica dell'ombra, fosse vista già frazionata nello spazio del dipinto come

all'interno di un prisma cristallino. In questo modo il colore viene a giocare sempre più, nelle opere recenti, il ruolo di elemento equilibratore dell'immagine, l'unico che stabilisca contrappesi univoci e precisi, quali si ritrovano nei classici esempi quattrocenteschi, quando tuttavia non diventi anch'esso, come nelle punte acute delle piramidi ocra o azzurre staccate sui fondi grigi, rinforzo della tensione e dell'inquietudine. Con forme geometriche e colori così definiti è sorprendente trovare poi in queste immagini la suggestione e il senso del movimento. Si tratta di effetti legati alle proprietà gestaltiche delle forme, al loro equilibrio precario, alle molteplici possibilità di lettura spaziale. Il dipinto più intenso sotto questo profilo resta il *Dono del tempo* dove una base orizzontale, vista dall'alto, si assottiglia bidimensionalmente in un punto al centro, culmine di due ampie volute dal respiro barocco, imprimendo una forte suggestione di moto rotatorio al solido geometrico immediatamente sopra sospeso. Anche le scale delle intensità luminose dei colori sulle facce del solido inducono a vedere un suo movimento rispetto a una sorgente laterale di luce. Tuttavia si tratta, come gli esempi di grafica più facilmente mostrano (*Iudicamur, Il pendolo metafisico*), di movimenti conclusi, circolari e periodici, potenziali più che effettivamente rappresentati in quanto legati spesso a forme sospese nello spazio, se non nel vuoto, e temporalmente ripetibili all'infinito. Anche questo può far pensare a Saffaro come a un moderno pitagorico che decifri attraverso i numeri il mondo delle sue rappresentazioni; però i suoi canoni si applicano a insiemi non soltanto astratti, che come tali potrebbero avere luogo nella fantasia o in un'eventuale diversa realtà, ma palesemente contraddittori al loro interno. Si direbbe la storia di una razionalità assoluta sfiorata e mancata. Le ultime opere (*De luminibus, La stanza di Menandro*) presentano spazi ancora più frastagliati e complessi, luci diverse e ombre spezzate a salti sulle basi multiple delle piramidi, che accentuano le funzioni scenografiche della costruzione prospettica, diventando sempre più luminoso teatro della propria irrealtà.

Giorgio Segato

Lucio Saffaro, Galleria Comunale d'Arte, Trieste, settembre-ottobre 1983.

Queste opere di Lucio Saffaro rappresentano lo sviluppo rigoroso di una meditazione, di una ricerca, di una pratica che l'artista conduce dall'inizio della sua attività, parallelamente agli studi di fisica, di logica, di matematica e di filosofia, e all'esercizio poetico, come analisi e accurata selezione di segni e di spazi, di forme e colori che mirano a creare immagini di architetture mentali di pertinenza metafisica e, insieme, a raggiungere equilibri strutturali capaci di dilatare al massimo grado la percezione e di generare un'armonia emozionale e intellettuale di umori e di pulsioni, e di progressioni intuitive e logiche. L'uso "costruttivo" dello spazio tramite un'acuta proiezione dell'equilibrio dei segni pittorici in approfondimenti prospettici del tutto impraticati, suggerisce richiami a una ricerca di tradizione classica (umanistica, "pierfrancescana" è stato scritto) più che alla lezione della Bauhaus e di Max Bill; così come, d'altro canto, l'indubbia "qualità" metafisica delle sue proposte visive evoca piuttosto la contemplazione filosofica platonica e neoplatonica che i turbamenti psicologici postfreudiani e le loro implicazioni esistenzialistiche, esoteriche, rituali e magico-propiziatricie. La posizione singolare e solitaria di Saffaro conferma le distanze, tanto dalla tradizione metafisica quanto dall'astrattismo geometricamente inteso, già rilevate fin dal 1964 da Estella Brunetti, la quale concludeva la sua acuta presentazione segnalando come l'artista superasse "già in sede di elaborazione eidetica, i dati consueti della cosiddetta pittura metafisica, per attingere un idealismo metafisico — e meglio l'“idea” della metafisica — secondo una visione solo parzialmente astratta e invece estremamente classica, coloristicamente insistita su una gamma tonale dagli effetti preziosi e contesti, di modulazione assai unita". Una visione, quella di Saffaro, — concordano esegeti e critici come Argan, Calvesi, Caroli, Lambertini, Marchiori e Ruggeri — saldamente fondata sul dato scientifico, sul metodo, sugli sviluppi — anche i più specialistici — della cultura matematica e topologica del nostro tempo, e maturata in un itinerario teoretico e operativo, grafico, pittorico e letterario che dall'adesione al quattrocentismo prospettico come regola di composizione dell'equilibrio dell'universo e dalle figurazioni araldiche (fortemente emblematiche di una ricerca di identità straordinariamente precorritrice di attualissime esplorazioni

postmoderne), lo ha condotto alla definizione pittorica dei più recenti "oggetti" di pura meditazione come tramiti di penetrazione della forma per sondare la misteriosa unità esistente di là dalla diversificazione delle manifestazioni contingenti. L'obbiettivo è la sollecitazione e l'acquisizione della consapevolezza illuminante che coglie l'ordine ideale nella varietà della natura; ed è anche il raggiungimento di una capacità di purificazione e sublimazione distaccata da qualsiasi esaltazione, o "eroico-furore", e legata, invece, a una codificazione scientifica della struttura e della forma.

La base principale dell'esperienza pittorica e grafica di Saffaro infatti è lo sviluppo di teoremi sulla compenetrabilità degli opposti, sul rapporto costante e mutevole tra insieme e particolare, tra struttura e sovrastruttura, tra forma statica e forma dinamica, forzando continuamente gli equilibri che di volta in volta si propongono come diversi e rigeneranti, come attivazioni delle facoltà e delle processualità logico-immaginative che fondano le istituzioni del sapere. "Contro il privilegio della conoscenza sulla prassi o della prassi sulla conoscenza, contro la falsa neutralità e obbiettività della scienza, dobbiamo ridiscendere — o risalire? — alle ipotesi operative" — annota Giulio Montenero in una preziosa presentazione del 1971. "Torniamo alla dottrina, opera in divenire, logica e intuizione. La dottrina è struttura integrante, con cui il pensiero dà forma a sé e norme all'invenzione... La dottrina dello spazio si cala interamente nella trattatistica, che è modello operativo per la coscienza, previsione di ciò che può essere voluto in futuro." "Poiché — scrive lo stesso Saffaro — i più profondi modi dell'esistenza sono negli stati ultimi dell'attività teorica del pensiero al di là di ogni sensazione" (*Il principio di sostituzione*, La Nuova Foglio Editrice, 1977). La speculazione, l'introspezione e la trasposizione teorematologica, poetica, grafica e pittorica di Saffaro è febbrile, sistematica, lucida fino all'ossessione consapevole dell'imboscarsi, ogni volta, del limite conoscitivo, di quell'approdo a lungo di lontano contemplato, come per un addentrarsi nel Maëlstrom, nel vortice senza fine e senza posa della conoscibilità e delle perfette armonie. I suoi scritti letterari avanzano svolgendosi come turbini, a spirali che continuamente si ricaricano e scattano; mentre i testi e le elaborazioni scientifiche — i trattati sui poliedri platonici, sui poliedri frazionari e negativi, apparsi sugli *Annuari dell'Enciclopedia della scienza e della tecnica* — denunciano un'estrema meticolosità di indagine, di speculazione astratta e raffinatissima capacità di visualizzazione e di declinazione cromatica. La produzione di Saffaro è complessa, articolata, sfaccettata almeno quanto le quasi incredibili figure di poliedri che riesce a immaginare e a comporre... e a disegnare e a dipingere! Se anche ogni tanto egli si sofferma sull'idea di realizzare plasticamente, a tutto tondo, i suoi poliedri, subito scarta il progetto perché avverte che essi perderebbero il fascino che esercita la modulazione cromatica sul piano. Non sarebbero più percepibili in una visione unitaria capace di dare, con l'insieme, anche la "regola" della variante e della nuova simmetria. Così come non sarebbero realizzabili le prospettive multiple e le ambiguità spaziali e percettive che convoca sui fogli della grafica in ardite invenzioni topologiche e in emblematiche trascrizioni di scorci architettonici (S. Bartolomeo, S. Luca, l'Arco del Meloncello). Si precisa meglio, così, l'originale e del tutto singolare rapporto tra arte e scienza che caratterizza la situazione operativa di Saffaro, il quale dimostra di saper superare con un discorso unitario, e in calibrata e altissima sintesi poetica, la troppo frequente frattura di oggi tra geometria e invenzione estetica. E lo fa nel linguaggio specifico dell'arte grafica e pittorica, senza indulgenze formali o tecnicistiche, insistendo con rara sapienza sulle qualità del segno nello spazio e sul colore come variazione e coniugazione della luce dello spazio. Le sue figure predilette sono la colonna, la sfera, e soprattutto gli aggregati di piramidi, dove la sfaccettatura più intensamente gioca con la luce e rende vibratile e musicale il colore, restituendo un'impressione visiva di rigidità (l'apparente curvatura), allo stesso tempo esaltando il senso della convergenza e della spinta verso un punto che prospetticamente si perde oltre il foglio o la tela, nell'infinito. Il colore è tirato in una larga gamma di tonalità dall'azzurro al grigio, "...il colore per eccellenza del pensiero, e forse anche il colore del tempo", come dice Saffaro.

Le "figure", l'eloquente richiamo dei titoli, l'impaginazione, il tessuto cromatico che accentua la virtualità dinamica, e dunque la vitalità dell'immagine, la campitura in piena "immersione" luminosa, fanno di queste forme (che richiamano le "regole" degli effetti cristallografici) dei "momenti" di intensa focalizzazione meditativa fondati su una sintassi elaborata in dichiarata "simpatia" con il fraseggio musicale: "Contemplo la magnificenza astratta di immagini bachiane —

scrive Saffaro — esaltazione eccelsa dell'esistenza sui lidi dell'assoluto, conoscenze declinate verso l'obliquità della tristezza poi risorgono trasformate in spostamenti non orientati e avanzano dalle fughe lontane di prospettive astratte apparendo discontinue e indeterminabili quali deliri di ordine algebrico trasfusi in drammi figurativi" (*Il principio di sostituzione*).

Lasciandomi guidare dai ritmi compositivi, dagli slarghi luminosi dietro le cornici-finestre di arresto temporale, dagli equilibri e contrappunti sintattici, dalle frequenze cromatiche de *Lo specchio di Platone*, de *Il Giardino di Boboli*, de *Il ritratto di Spinoza*, de *Le piramidi di Lauso* o del *Ritratto di Guido Reni*, nel quale sono accentuate decoratività e drammatizzazione barocche, penso alla *atipica* attualità del lavoro, del metodo, dell'ossessione operativa di Saffaro. In un tempo di fuga dalle responsabilità in prima persona, di ignoranza scientifica e di svalutazione umanistica, di galoppante analfabetismo di ritorno, di inattendibilità culturale e artistica, di massificazione delle informazioni e dei comportamenti, di asfissiante stereotipia delle dichiarazioni di valore e di poetica a mala pena affabulate, appaiono di rilievo assoluto l'impegno di Lucio Saffaro e la sua scelta del versante scientifico: non certo come narcisistica utopia costruttiva, ma come verifica "attiva" dell'immenso "labirinto di contraddizioni e alternative" che è il tempo presente, partecipazione piena e consapevole piuttosto che regresso nei vaneggiamenti delle insorgenze irrazionali; e riaffermazione delle qualità ricostruttive di un "primario" non aleatorio, quello della razionalità e poesia insieme del processo matematico. "La matematica giustamente considerata — scrisse Bertrand Russell in *Misticismo e logica* — non contiene soltanto la verità, ma la bellezza suprema, una bellezza fredda e austera... e tuttavia sublimemente pura, capace di quell'alta perfezione che soltanto la grandissima arte esprime."

Giulio Carlo Argan

Introduzione, in *Saffaro. La descrizione del tempo*, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna, novembre – 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.

Giovanni M. Accame

Immagini della ragione, in *Saffaro. La descrizione del tempo*, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna, novembre – dicembre 1986.

"La piramide grigia del tempo si estende nelle sezioni neutre dello spazio." In questa ottantaduesima proposizione della *Teoria de l'Est*, una delle opere letterarie pubblicate da Saffaro, troviamo nominate, straordinariamente, tutte le componenti della sua pittura. In ordine: le figure poliedriche, i pochi e ricorrenti colori, le diverse articolazioni di un tempo sostanzialmente immobile, lo sviluppo dei poliedri e la loro accresciuta complessità, il concetto di ripartizione e identificazione di luoghi, il neutro come errante tra i generi perché senza alcun genere e, infine, quella particolare qualità della sua pittura che fa dello spazio la profondità da cui procede e costantemente ritorna.

Lucio Saffaro è, da sempre, un artista di difficile collocazione. L'attenzione che la critica più qualificata gli ha dedicato si è trovata ogni volta di fronte alla sua poetica differente. Una differenza autentica, costante e irriducibile. Una differenza che oggi trova conferma e si afferma in una concezione del sapere e delle arti la cui logica è radicalmente mutata. La molteplicità dei sistemi e delle dinamiche, le strategie ricombinatorie degli stili, la riattivazione di percorsi sospesi ma non esauriti. E, in particolare, l'estendersi delle angolazioni cognitive, la certezza di una pluralità di certezze che obbligano a diverse valutazioni, a una ricomposta mappa dei giudizi e dei valori.

Saffaro dunque non è più "solo", come scrisse Marchiori quasi vent'anni fa. La sua esperienza artistica esprime oggi il proprio segno di unicità in un mondo frammentato, dove colonie di replicanti e presenze originali si trovano accostati. Il non essere "solo" non gli impedisce di essere solitario. Solitaria è infatti la sua esperienza tutta costruita sul confine tra ragione e trasgressione. Dove non è assolutamente scontato che la ragione coincida con la speculazione astratta e l'investigazione geometrica, mentre la trasgressione si trovi unicamente nella pratica pittorica.

Solo per ricordare le ricerche di Saffaro sui poliedri composti, la sua scoperta e definizione di nuovi corpi si fonda, prima del calcolo, sulla volontà e capacità di porsi problemi trasgredendo a tradizioni e raggiungimenti consolidati e, ancora, è su intuizioni e osservazioni di carattere estetico che poi si applicheranno operazioni geometriche. Che l'attività scientifica di Saffaro si fondi in primo luogo su una matrice creativa lo dimostrano quei suoi taccuini da cui non si separa e che a volte, durante una conversazione o un viaggio, estrae per prendere brevi appunti che sono per lo più velocissimi, piccoli disegni di figure ipotetiche. Solo in un secondo tempo questi appunti saranno indirizzati verso una verifica geometrica o, in altra sede, a una realizzazione pittorica. Nella fase iniziale, che si rivela improvvisa e frammentata, ma ha evidentemente un suo corso parallelo nella mente di Saffaro, l'aspetto scientifico e quello estetico si trovano accomunati in uno stadio predisciplinare fatto di immaginazione. Immaginazione che prospetta immagini, che descrive figure. È proprio questa descrizione di figure che ci appare improvvisamente la costante attorno a cui ruotano i diversi linguaggi attivati. Scientifico, pittorico, letterario, il discorso muove quasi sempre da una figura e descrive figure. Queste, in pittura, fanno della loro presenza il centro di una riflessione labirintica più propensa a dissolversi che a risolversi. La solidità e precisione che distingue questi poliedri, la loro costruzione prospettica, la frequenza con cui si appoggiano su basi stabili e si trovano circondati da riquadri massicci, tutto concorre a un totale ribaltamento della loro apparenza. Nulla infatti è più sospeso e trascendente di questi corpi, così la prospettiva e i riquadri vengono contraddetti e non racchiudono ciò che molto spesso evade dalle loro regole e confini. È, dunque, il significato apparente a dissolversi per mostrarci come la descrizione di figure sia in realtà per Saffaro una descrizione di una descrizione, senza pause e senza termine.

Questi poliedri così finiti nella loro infinita possibilità di descrizione sono allora portatori di una interrogazione, una domanda in attesa di una più profonda domanda. E qui, io, io credo, si attesta e si ferma o, per meglio dire, si sottrae a una più esplicita indicazione l'opera di Saffaro. Una sospensione che non è certamente limite, ma anzi varco aperto a cui ci conduce, senza però guidarci oltre, l'interrogazione che si racchiude in questa pittura. Interrogazione che già di per sé significa desiderio e possibilità di portarsi oltre. Si avverte come dietro l'immobilità delle figure scorre e si intreccia la mobilità del pensiero. Un pensiero che sembra costruire questi poliedri come segno e

testimonianza del suo procedere. Pensiero sicuramente avvolgente, penetrante e, ancora una volta, libero da classificazioni disciplinari. I risultati scientifici e artistici, se ripercorsi sino al punto in cui le figure scoprono il pensiero, rivelano infatti sempre questa matrice unica, un desiderio di immagini che preme sull'immaginazione.

Immaginazione ostinata, protesa verso un superamento continuo di quelle parti dell'impossibile che si rendono possibili a chi le tenta, a chi non crede all'impossibilità dell'impossibile. E le ricerche di Saffaro, dai "poliedri composti stellati regolari" alla teoria dei "poliedri negativi e frazionari", sino alle ultime elaborazioni sui "poliedri compenetrati di ordine elevato" che, con l'aiuto di potenti calcolatori, riescono a porre simultaneamente cento icosaedri nello stesso spazio, sono sicuramente quella sottrazione del possibile all'estensione illimitata dell'impossibile. Nella pittura, l'immaginazione, il pensiero, si riversano con diverse cadenze. La pittura, nella sua applicazione manuale, diviene filtro, trasposizione del pensiero. Ciò è sempre accaduto, ma nel nostro caso assume una particolare importanza per il riflesso che l'esecuzione manuale ha sull'elaborazione mentale. Riflesso che agisce anticipatamente sulle figure. Si modifica la descrizione che esce dalla mano e si dirige agli occhi. La descrizione cioè si fa sensibile e percettibile.

"La piramide grigia del tempo si estende nelle sezioni neutre dello spazio", non più con parole o con operazioni geometriche, ma con la pittura. Le figure di Saffaro, già dalle primissime, come ad esempio nel *Ritratto di Velázquez* (1963), sono costruite sempre con l'ausilio di un colore che si illumina graduando diversamente le sfaccettature. "La luce è la forma sostanziale di ogni corpo naturale", ha scritto Bonaventura da Bagnorea nel XIII secolo, ma per Saffaro, cui certo non spiacerebbe qualche riferimento alla filosofia medievale e alla metafisica della luce, o anche alla visione orientale che considerava la luce come tramite tra mondo incorporeo e mondo corporeo, per Saffaro dicevo la luce è prima di tutto modalità descrittiva del colore. Descrizione che, come abbiamo visto, diviene momento saliente e costitutivo di queste opere. La luce, che non si manifesta mai direttamente, tranne qualche rara eccezione come ad esempio nel *Ritratto di Keplero* (1967), è presente quale differente intensità di tono. I poliedri sono quindi descritti dal colore a al colore appartengono interamente. L'azione di questi corpi sembra sdoppiarsi verso una immobilità esterna e una mobilità interna. Si avverte di come il movimento li preceda, nel calcolo e nella costruzione che li ha definiti e di come la proiezione di questo movimento abbia una prosecuzione interna. Nella loro raggiunta compiutezza e immobilità racchiudono la potenzialità del calcolo che li ha generati. Immersi in un tempo che non muta e non trascorre. Un tempo già trascorso, il cui futuro è sempre uguale e inalterabile. La descrizione delle figure, la descrizione di un descrivere è quindi anche descrizione del tempo. Descritto, non può più trascorrere altro che all'interno della propria descrizione.

I poliedri, al contrario, hanno esteso la loro complessità, come è aumentata l'articolazione degli spazi. Spazi che non sono più quell'assenza spalancata dietro le figure di un tempo, ma si presentano con le caratteristiche del luogo. Luoghi che sempre più hanno assunto forme architettoniche. Architettura, in realtà, sempre presente nel lavoro di Saffaro e in particolare nella grafica. Interni, particolari, elementi decorativi dalla metà degli anni Settanta hanno aumentato e consolidato la loro presenza. Una presenza il cui senso travalica la stessa immagine. Come figura il particolare architettonico potrebbe essere inteso nel ruolo secondario di supporto alla rappresentazione dei poliedri, ma non è supporto, è determinazione di spazio. Uno spazio concreto, definito, che indica una mutata concezione di rapporti, che toglie dalla solitudine i corpi geometrici, ma per sottolinearne la diversità. Contrariamente a quanto può apparire, la costruzione di un luogo, di un riferimento attorno alle figure, non ce le rende più vicine e accessibili, ma ne conferma la distanza. Una distanza percorribile solo dall'intuizione, dalla tensione mentale, dall'emozione che possono suscitare. Raggiungere questi corpi, penetrare nella loro atmosfera è possibile infatti solo scavalcando la via dello sguardo. Un percorso che non rifiuta il vedere, l'analizzare, ma che sa come a volte la comprensione si attua compiutamente solo dietro le palpebre.

La differenza che contraddistingue i corpi geometrici non dipende da artifici esterni: la sospensione sui vuoti orizzonti o l'accostamento a particolari architettonici. La differenza non si forma nei rapporti con un contesto, ma sta all'origine. I poliedri, anche in pittura, mantengono vivo il senso della loro provenienza: la parte immaginativa del pensiero. Testimoni di questa matrice fatta

d'intuizione astratta e percezione sensibile, i corpi geometrici di Saffaro si sottraggono a definizioni che limiterebbero la distanza che da noi vogliono conservare, distanza che non si propone come lontananza, ma sollecitazione a un più intenso rapporto. Una pittura che, apparentemente distaccata da ogni pratica attuale dell'arte, è invece al centro dell'esperienza contemporanea. Non sono solo le ricerche al calcolatore, le elaborazioni video o le pubblicazioni scientifiche che Saffaro compie parallelamente a provarci la centralità dei problemi che lo interessano. È la sua stessa pittura che più sembra astrarsi nel tempo più gli si avvicina. Più si fa assoluta e rarefatta e più il significato ci sospinge e ci precede.

L'immobilità delle sue figure non rimanda, come abbiamo visto, a un riposo della ragione, ma a una riflessione ed elaborazione del pensiero che rivela la propria inquietudine, l'ansia di una immaginazione che in realtà si muove dove l'immaginazione ha origine. Nel profondo scandaglio che questa pittura lancia all'interno della propria esperienza, cogliamo il gesto che ce l'avvicina e la fa nostra contemporanea. Un gesto che supera la rappresentazione per essere esistenza, che fa dell'immaginazione la propria e più concreta immagine.

Filiberto Menna

Ai limiti del diafano, in *Saffaro. La descrizione del tempo*, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna, novembre – dicembre 1986.

Anche in tempi moderni artisti e architetti hanno rivisitato i testi sacri della classicità per ritrovare i principi di una nuova armonia compositiva. Assai diversi tra loro, ciascuno si è avventurato in una esperienza appassionante, alla ricerca di relazioni possibili tra ordine e disordine, regola e caso, essere e divenire.

Dalla sua postazione in un caffè parigino Mondrian osserva il movimento incessante della vita cittadina, ma lo sguardo, che egli rivolge alle accidentalità del reale, attraversa lo spessore degli oggetti e delle immagini, cogliendo qualcosa che sta al di là dell'apparenza. Uno sguardo che vede simultaneamente le parti e il tutto, il frammento e l'unità, il movimento e la quiete: "La ruota dell'automobile è rotonda e i raggi in essa sono diritti. Il diritto è nel tondo. Dappertutto? Il tondo muove il retto, il retto muove il tondo. L'esteriorità e l'interiorità: entrambe sono necessarie...] La ruota si muove e il suo asse sta fermo."

Come Mondrian Joyce, nelle vesti di Stephen sulla spiaggia di Sandymount, volge lo sguardo all'apparire mutevole delle cose, stringe insieme visione e meditazione, visibile e invisibile: "Ineluttabile modalità del visibile: almeno questo se non altro, il pensiero attraverso i miei occhi. Sono qui per rileggere le segnature di tutte le cose, uova di pesce e marama, la marea avanzante, quello stivale rugginoso. Verdemoccio, azzurroargento, ruggine: segni colorati. Limiti del diafano."

La ricerca delle proporzioni, di un ordine numerico sotteso alla varia fenomenologia delle forme, attraversa l'intero arco dell'esperienza artistica, fin da quando il pensiero greco, con Pitagora, Euclide e Platone, si era posto il problema dei rapporti matematici che sorreggono la struttura delle cose. Ma il problema non riguarda soltanto il pensiero occidentale: recentemente Gombrich si è chiesto che cosa abbiano in comune una pagoda dell'Estremo Oriente e le moschee del mondo islamico, le miniature angloirlandesi e la scultura figurativa del tardo-gotico, e così via. A questo intrigante interrogativo Gombrich ha risposto con uno studio gigantesco dedicato alle forme decorative di luoghi e tempi diversi, pervenendo alla ipotesi che alla base di tutte queste esperienze ci sia un *senso dell'ordine*, ossia un bisogno di *regolarità* innato nella natura umana. Gombrich è giunto alla conclusione del suo studio non solo attraverso l'analisi delle forme artistiche e delle teorie sull'arte, in cui più evidente è l'intenzione di ritrovare un ordine numerico quale struttura costante sottesa alle apparenze accidentali e mutevoli della natura, ma anche con l'ausilio della psicologia sperimentale e, in particolare, della psicologia della forma. Da questa nuova angolazione è possibile rileggere, forse con profitto maggiore, le proposte degli artisti moderni orientate verso la invenzione di leggi della costruzione.

Lo stesso rapporto tra arte e scienza, che nel nostro secolo ha assunto una portata fondamentale all'interno dell'esperienza estetica, è stato frequentemente posto con l'intento di ritrovare una

relazione possibile tra il molteplice e l'unità, nel tentativo di dare anche una risposta alla antinomia, risalente fino alla filosofia presocratica, tra essere e divenire, tra ragione e esperienza. Penso soprattutto a Severini, al brusco cambiamento di rotta da lui segnato con il suo ormai famoso saggio *Dal cubismo al classicismo*, a certi passi della sua *Autobiografia*, là dove parla del suo studio dei trattati antichi alla ricerca di leggi geometriche e numeriche, dell'arte, o anche della poesia, che nascono da "uno strato profondo dell'essere, comune a tutte le forme di espressione", dove "è la pura sorgente che anima tutto, lega tutto e la misura di tutto è il Numero".

Lucio Saffaro è uno degli adepti più appassionati e fervidi di questa poesia, della *Poesia del Numero*. La sua pittura ci parla, per analogie e metafore, di un luogo mitico "dove convergono le funi del tempo, dove si manifestano le specie esistenziali, dove il nome puro attinge sostanza". Dove, infine, "l'assoluto regna". Forme e colori sono chiamati a rappresentare l'ordine dell'universo (un ordine possibile) e per questo essi prendono come modello la geometria. Ma più che una rappresentazione la pittura ce ne da una traccia, una notizia vaga, aprendo un varco su un altrove, mediante "segni colorati", come quelli incontrati da Stephen sulla spiaggia di Sandymount: "limiti del diafano".

Muovendo dai cinque corpi platonici, che nel pensiero logico antico avevano il significato di equivalenti cosmici (il quinto corpo — il dodecaedro — si identificava con la trascendenza divina, sfuggendo alla "quaternità" del mondo), Saffaro pone alla pittura (alla rappresentazione) il problema di "costruire una classe che contenga un numero infinito di poliedri". Senza alcuna pretesa risolutiva, questa pittura è sorretta da una grande ambizione filosofica: essa rilegge Platone là dove il filosofo greco affronta l'antinomia tra essere e divenire, tra ragione e esperienza, avuta in eredità dalla speculazione presocratica, nelle declinazioni estreme eraclitea ed eleatica.

Il processo innescato da Saffaro in questa sua esperienza dell'arte come filosofia sposta inevitabilmente l'accento dalla visione alla ideazione, riprendendo un problema che l'arte moderna si era posta fin dagli inizi del secolo, quando i cubisti si sono dati il compito di rappresentare non solo ciò che si vede ma anche ciò che si pensa. Per l'opera di Saffaro si potrebbe parlare, quindi, di una "pittura concettuale", come scriveva profeticamente Raynal degli amici cubisti, aggiungendo che, se l'arte vuole essere conoscenza, deve affidarsi alla "concezione" e non più alla pura visione, poiché questa non è in grado di restituirci tutte le parti di un oggetto. E in appoggio della sua idea chiamava in causa persino Bossuet, il quale aveva dichiarato di non poter vedere un chiliagono (una figura geometrica con mille lati), ma di poterlo benissimo concepire. Dalla postazione di Saffaro la visione non può che apparire ancora più carente, non fosse altro perché l'oggetto della sua pittura non è un dato materiale, concreto, ma un oggetto di pensiero, un oggetto teorico: muovendo dal quinto poliedro platonico — il dodecaedro — la pittura di Saffaro pone la questione della trascendenza, dell'infinito, dell'illimitato, dell'*àpeiron*. L'artista accetta la sfida di Bossuet chiedendo alla pittura di rappresentare, per mezzo di "segni colorati", ciò che è puramente possibile e pensabile. Questione difficile, poiché non si tratta di cogliere l'illimitato, l'*àpeiron* inseguendo la "mala infinità" degli enti. Saffaro dà una diversa risposta a questo antichissimo interrogativo, nel senso che egli cala di volta in volta l'intero problema — la domanda e la risposta — in ogni singolo, concreto atto della pittura, ossia in ciascuno dei poliedri, ognuno rappresentato nella propria identità con se stesso, quindi anch'esso singolo e diverso da tutti gli altri. Ancora una volta il corso dei pensieri di Saffaro compie un cammino a ritroso, risalendo, per così dire, alle scaturigini stesse del pensiero occidentale così come ci appaiono disegnate nella mappa della filosofia greca: ciascuno dei suoi poliedri si dà nella concretezza assoluta della propria singolarità e in questo stesso momento ci dà una traccia di ciò che esso non è, dell'indeterminato, dunque, dell'*àpeiron*. I "segni colorati" di Saffaro parlano, in definitiva, di sé e di altro, sono segni trasparenti, *limiti del diafano*.

Qui, l'artista ci dà la chiave per risolvere anche una contraddizione apparente della sua pittura, che proprio quando si pone il compito di rappresentare un puro oggetto di pensiero, in quel momento stesso si dà al massimo della sua concretezza, come pittura-pittura, sarei tentato di dire, ossia come una pratica di significazione che attinge il suo compimento solo attraverso una propria determinazione fattuale. Ed è qui, solo qui, che Saffaro soddisfa pienamente le condizioni primarie della possibilità stessa dell'arte. Ma forse sarebbe più esatto dire della *téchne*. O della mnemotecnica?

Sergio Marinelli

I piani della memoria. Breve storia di Lucio Saffaro, in *Lucio Saffaro. Lo specchio dell'infinito*, Palazzo Agostinelli, Bassano del Grappa, 1991.

Dalla scherzosa 'metafisica naive' dei primi quadri degli anni '50 alla scoperta delle forme geometriche come simboli enigmatici nel decennio successivo, dallo sviluppo metodico e approfondito del discorso spaziale negli anni '70 alla creazione dei grandi poliedri multipli con l'ausilio del calcolatore nei più recenti anni '80, c'è già una breve storia di Lucio Saffaro, che si delinea tutt'altro che semplice e monocorde, forse più frastagliata e (apparentemente) contraddittoria delle definizioni critiche, pur sempre elogiative, date su di essa e dove le tendenze all'assoluto e all'umano non si annullano ma si alternano e talora si incontrano in rivelazioni felici.

Né i momenti ricordati sono parentesi chiuse, esperienze esaurite, ma come piani della memoria che s'intersecano, per qualche tempo spariscono, solo nel senso che non sono più visibili, mimetizzati nel fondo di una diversa combinazione di lettura degli elementi. Così la prima 'dilettantesca' pittura, che spesso sconcerta gli estimatori di Saffaro, torna a interrogarsi ancora nel ritratto di Gödel del 1967-73. Ma questo fantasma di strisce variamente azzurre, col volto schermato e inaccessibile di un mitico cavaliere teutonico, che si cerca e si respinge nella sua propria immagine, è sempre un gioco impossibile di piramidi sovrapposte per basi e vertici, dove un ironico incantesimo ha sciolto il severo rigore geometrico delle linee e delle facce, lasciando una testa rigida e squadrata a penzolare sopra un corpo afflosciato. Sarà un caso che sia il ritratto di Gödel, proprio colui che dovette toccare con la sua logica i limiti sempre sfuggenti dell'incertezza del sapere? E nella posa di tante altre costruzioni e piramidi che si riflettono impenetrabili su qualche parete dello spazio che spesso le racchiude? Saffaro sembra aver qui ritoccato con la corda ludica e scherzosa dell'autoironia tanti esperimenti formali, tante calibrate variazioni sul tema ricorrente dell'immagine geometrica, del suo doppio, sul problema della sua verità.

Il nucleo di una identità artistica figurativa inconfondibile si fissa tra il 1963 (*Ritratto di Velàzquez*) e il 1967 (*Ritratto di Keplero*), un momento forse non intensissimo di lavori pittorici, ma che vede tuttavia anche, nell'origine delle tavole del «Tractatus» del 1966, la creazione di una serie d'immagini di sintesi emblematica straordinaria. La geometria delle forme non è ancora particolarmente complessa ma è il dato linguistico di un racconto nuovo, come appunto nell'inquietante maschera lunare di Velàzquez. Solo più tardi, e soprattutto nelle opere del decennio successivo, il discorso spaziale si complica, tocca momenti di inarrivabile equilibrio classico, come *Il secondo Palladio* (1974) e poi altri sottilmente angosciosi, nella ricerca e nella verifica delle diverse combinazioni formali, che s'infittiscono in un manierismo labirintico, che riporta sempre al punto di partenza. Eppure anche da qui la fuga pare possibile con uno slancio di vitalità barocca, quello che s'imprime, e annulla lo spazio, nel basamento del *Dono del tempo* (1969) o quello che si ritroverà dieci anni dopo, con felicissimo capriccio araldico, nel *Ritratto di Guido Reni*. Qui, su un gioco di cornici che, abbandonato alla bidimensionalità pittorica delle pure proporzioni, uscirebbe come un omaggio ad Albers, un ovulo rovesciato crea e annulla rapporti di dimensioni, di convessità/concavità, istituendo un sistema dinamico antitetico a quello che una simile forma poteva fissare in uno spazio rinascimentale. Sopra di esso qualcosa che potrebbe sembrare l'astrazione di una cartella barocca 'zampilla' con la freschezza cromatica e dinamica del disegno di una fontana. E la 'tentazione barocca' si vede ricorrente in Saffaro, nella grafica su motivi architettonici. I grandi poliedri recenti si propongono nello spazio con una materia pittorica sempre smagliante, come apparizioni di oggetti meravigliosi, forme mai viste, rose accresciute, di una specie tuttavia già preparata ne *L'intersezione primitiva* (1973) e nella raffigurazione di altri poliedri già complessi di quegli anni. Saffaro infatti non si limita alla esperienza scientifica della visualizzazione di un calcolo matematico ma crea un corpo colorato, lo colloca in uno spazio, almeno col riferimento elementare di una base, costruisce un'immagine pittorica di rapporti tra figura e sfondo. E quanto più cresce la stupefacente complessità delle rose poliedriche, tanto più al significato puro, di misteriosa essenzialità, delle fondamentali forme platoniche, si sostituisce una proliferazione

spettacolare, scenografica, ancora barocca. Eppure, proprio nella loro maggior complessità, il gioco delle sfaccettature sembra raccogliersi e far riemergere le superfici di poliedri fondamentali più semplici. La geometria pittorica è rappresentazione dell'assoluto ma diventa anche gioco a sorpresa, artificio meraviglioso, esercizio vitale.

Ormai ci siamo abituati a vedere questi poliedri, come già un tempo i manichini grotteschi e malinconici della 'metafisica' classica, come personaggi problematici, complessi, carichi quasi più di messaggi esistenziali che di formule matematiche, creature di un altro pianeta, anzi di un'altra ragione, o di quella nostra che ignoriamo; e dopo che ci siamo familiarizzati con loro, la conoscenza ce li rivela assai più interessanti che semplici metafore o modelli geometrici. Veramente sono Palladio, Velázquez, Keplero e tanti altri senza nome o qualcuno che assomiglia molto a loro e pure ha tratti di loro che non sospettavamo.

(maggio 1987)

Flavia Pesci

Tra l'assoluto e il nulla. Una rilettura della critica su Lucio Saffaro, in *Lucio Saffaro. Lo specchio dell'infinito*, Palazzo Agostinelli, Bassano del Grappa, 1991.

Dall'alto di un appartato osservatorio sul mondo e sulla sua stessa vicenda d'artista, Lucio Saffaro è rimasto nel corso del tempo spettatore silenzioso di una fortuna critica accresciutasi negli anni, mantenendo da questa una prudente distanza, seppure celata da un intenzionale mistero. Ma tale dimensione enigmatica, che lega come un filo sottile la sua attività - colta da alcuni fin nei titoli di una parallela produzione letteraria, a tratti però rivelatrice di alcune proposizioni centrali dell'artista - si configura come una scelta quasi obbligata nella difficoltà di decifrare e rappresentare il 'reale' in tutta la sua complessità.

Ed è questa la chiave di lettura che guida la comprensione della sua opera lungo l'arco degli anni Sessanta ed oltre, indicando lo spaesamento della critica di fronte ad una ricerca così differente; una lettura che stabilisce immediatamente l'equazione enigma-metafisica mediante parametri storicamente accertati, ma forse più conseguenti alle nostre aspettative che concretamente verificabili nel suo lavoro. Una sorta d'imbarazzo a riconoscere il procedimento scientifico dell'operare di Saffaro impedisce viceversa il collegamento arte-scienza, in una contraddizione di fondo tra estetica e razionalità solamente superata nelle più recenti interpretazioni di Argan e Calvesi che, ponendo in secondo piano una possibile lettura esoterica, puntualizza un interesse ontologico perseguito con i mezzi della geometria analitica. Già nel 1964 Estella Brunetti riconosceva in questa nuova sorta di idealismo metafisico l'importanza di una ricerca noumenica, volta a rintracciare nei luoghi della logica e della matematica l'essenza sottesa all'ordine delle cose. Ritenuto come un motivo centrale e peculiare nel linguaggio formale di Saffaro, egli verrà considerato per lungo tempo una personalità isolata, ed impegnato unicamente nel tentativo di fissare nel proprio codice figurativo l'espressione di un'immagine interiore svincolata da ogni contingenza.

Si è infatti parlato a lungo di questa apparente 'solitudine' di Saffaro e di una sua condizione di isolato, volontario o meno, al di fuori della logica di mercato come da eventuali inquadramenti in direzioni già percorse, e la sua specifica formazione di fisico ha contribuito a delineare un'immagine inafferrabile, e ancora romantica, di artista detentore di verità nascoste ed eterne. Ma questo ideale di arte come equilibrio ed armonia, in cerca dell'Assoluto, sottrae Saffaro ad ogni possibile inserimento in una dimensione anche temporale, eludendo il problema di un suo confronto, reale e verificabile, con l'evoluzione storica delle forme e dei codici linguistici contemporanei. All'infuori di alcuni accostamenti - frequenti quelli a De Chirico, Ernst, Mirò - proposti ancora durante una prima fase più 'metafisica' o 'surrealista' del lavoro di Saffaro, e rivelatisi poi poco convincenti soprattutto nel successivo evolvere del suo linguaggio, si delinea infatti assai presto un particolare filone della critica che consapevolmente esclude un rapporto dell'artista con il mondo circostante (Quintavalle), o colloca la sua opera «fortunatamente fuori del tempo» (Marchiori). Al contrario, alcuni fecondi punti di tangenza restano proponibili, e sono il riferimento alle tematiche di certa arte

concettuale, secondo un suggerimento avanzato da Calvesi, da intendersi però piuttosto quale momento di equilibrio tra creatività e filosofia che come stretta investigazione sulle regole interne al linguaggio dell'arte. Ma più pertinente - seppure con le dovute distinzioni - sembra essere il nesso con quella direttrice estetica che muove in origine da Mondrian per giungere fino ad Albers e Vasarely, assimilabili nella ricerca di una verifica sul piano di diverse entità geometriche, concepite come forme simboliche tradotte in pura spazialità fisica e visiva. Ciò vale al contempo come conferma dell'importanza per Saffaro di un confronto irrinunciabile con la superficie dipinta, perché proprio nella bidimensionalità della tela si compie la verifica della struttura volumetrica. Soltanto alle soglie degli anni Ottanta, riportando il discorso nell'ambito di una definita temporalità, che è insieme la sua modernità, Marisa Dalai Emiliani suggerisce con Sergio Marinelli una nuova linea interpretativa, che consideri adeguatamente l'importanza nell'indagine di Saffaro degli sviluppi della moderna cultura matematica da un lato e dell'evoluzione delle tendenze artistiche dall'altro, tentando di superare la cesura stabilitasi nel corso degli ultimi due secoli fra estetica e geometria. In cerca di un'identità superiore tra la sfera della pura speculazione matematica ed il mondo della rappresentazione visiva, Saffaro getta un ponte tra le due culture, per giungere tramite una verifica costante e severa ad illustrare la fondatezza e la contraddittorietà dei teoremi di base, siano questi le ipotesi riferite alle teorie platoniche o gli assunti della geometria non-euclidea.

Il progresso del pensiero matematico dall'inizio del secolo scorso ha rivelato in sostanza l'effettiva complessità di teoremi apparentemente semplici e dimostrabili, e l'esistenza di veri e propri paradossi nascosti dietro le verità accertate dai procedimenti logici. L'apertura di questa 'crisi' nei fondamenti della matematica lascia così affiorare anche nel lavoro dell'artista la presenza inquietante di un eterno limite - la difficoltà di raggiungere l'essenza inconoscibile del mondo reale - che viene ad opporsi ad un'infaticabile tensione conoscitiva ed alla virtuale rappresentazione delle medesime proposizioni sul piano del dipinto. In tal modo la ricerca di una forma ideale delle cose oltrepassa l'assunto scientifico di partenza per farsi strumento e veicolo di una riflessione esistenziale, che spesso lascia affiorare una sotterranea aspirazione al divino e al trascendente. Esemplare in questo senso è la recente lettura proposta da Saffaro dell'enigmatico poliedro raffigurato nella *Melencolia I* di Dürer, definito "l'oggetto più affascinante e misterioso" dell'incisione, dimostrando del solido, che si configura a prima vista come un poliedro irregolare, la struttura semplice di cubo a cui siano stati tagliati due vertici. Volutamente presentato in distorsione prospettica per contribuire al suo ermetismo figurale, esso sarebbe fondato sulla ideale ripetizione della forma piramidale, simbolo geometrico della divinità. Sospeso tra l'infinitamente semplice e l'infinitamente complesso, Saffaro dimostra come dietro ogni struttura apparentemente articolata si nasconda un nucleo originario essenziale ma, all'opposto, esplora in un'ossessiva indagine la complessità della ripetizione potenzialmente inesauribile di forme elementari. Nella moltiplicazione di volumi regolari come piramidi e poliedri, cerca una costante che si sottragga alle variabili incontrollate della casualità, per mantenere al grado più elevato l'illusione della perfezione. Si fa frequente l'impiego del dodecaedro, quinta figura nella costruzione del sistema simbolico di Platone, proteso, come ha ricordato Quintavalle, oltre la quaternità degli elementi terreni: il solido viene a ribadire l'identificazione con il trascendente divino e universale, la rispondenza tra microcosmo e macrocosmo. Una possibile lettura alchemica dell'opera di Saffaro - già sfiorata da Calvesi - si rende a questo punto palese, in una simbolica ascesa per fasi successive verso una condizione di 'elezione' dall'embrionale stato primordiale della materia, alla finale, purissima sublimazione di essa. Ma questo percorso, che lo stesso Saffaro sembra seguire esplicitamente nei *Tre Trattati*, di *Ascendenza*, dell'*Ombra* e *Lucente*, si sgretola in realtà lungo il cammino, incontrando ostacoli nella progressiva complicazione delle singole fasi e dei singoli elementi, nella stessa forza dell'immaginazione, nella tensione di una soggettività inquieta. Ogni impedimento diviene tuttavia vitale al perseguimento della meta finale, sottoposto ad una spietata verifica della sua validità: posta di fronte alla sua stessa immagine, riflessa in uno specchio che ne capovolge il significato nel suo esatto opposto, la figura sottolinea l'ambiguità della sua apparenza, la coesistenza-coincidenza di due entità contraddittorie in una sintesi superiore, in cerca del simbolo che unifica i contrari.

Il meccanismo della ripetizione e riproduzione dell'immagine - a Saffaro particolarmente congeniale anche nel mezzo tecnico prediletto dell'incisione litografica - è divenuto un interesse quasi esclusivo durante l'attività degli anni Ottanta, trovando nell'uso del computer nuove possibili applicazioni all'indagine geometrica, nella capacità della macchina di elaborare dati ad un livello complesso, che se la mente umana può concepire, non può tradurre figurativamente. È nata così la serie delle intersezioni di poliedri, dodecaedri, icosaedri, che ha raggiunto il culmine nella creazione di una figura estremamente articolata, risultante dalla moltiplicazione di cento icosaedri ruotati con varianti infinitesimali attorno ad un asse comune, fino alla trasfigurazione in una nuova forma spaziale, tra le più complesse ottenute dalla moderna geometria, quasi un'affascinante metamorfosi in corpo stellare di una galassia impossibile. Il medesimo concetto di una potenziale riproduzione all'infinito di forme geometriche regolari è stato sperimentato dall'artista nelle ormai note *tassellature non-archimedee* e nelle recentissime *tassellature gerarchiche infinite*, fondate sul principio della replicazione di un nucleo centrale costituito da poligoni regolari. La simmetria speculare di queste tassellature, solo illusoriamente tridimensionali, si basa sul movimento da esse generato che le riconduce eternamente su se stesse, in un sistema autoreferenziale che nega un loro reale e progressivo sviluppo. Pur nella finissima qualità estetica dell'immagine finale che Saffaro 'strappa' al calcolatore, come una filigrana dorata sul fondo nero, si percepisce il sotterraneo isolamento di quell'universo matematico irrelato che sostanzialmente esclude un dialogo col mondo sensibile, e che diviene così difficile penetrare e comprendere, anche se regola la nostra esistenza.

L'idea dell'immagine moltiplicata, sia essa di singoli moduli geometrici o di figure poliedriche complesse - si ricorda l'ultima scoperta di Saffaro della nuova classe infinita di sottoclassi finite dei poliedri *lopadici*, prismi misti formati da triangoli, quadrati e poligoni regolari - si approssima sempre più ad una meta incredibile e visionaria, la comprensione dell'Infinito e dell'Eterno, che immediatamente coinvolge le nozioni di spazio e tempo, in un allucinato itinerario di «ordinata follia», secondo una più antica definizione di Carandente, che sembra negare una possibile risoluzione del problema. Le categorie di spazio e tempo vengono puntualmente contraddette in una dimensione di immobilità e sospensione interna all'opera, che rimane costante lungo l'intero percorso artistico; le sue figure si inseriscono infatti in un tessuto irrealista da cui il movimento è escluso, diventando esse stesse presenze di grande forza evocativa e figurativa, ma dove gli eventi si svolgono, secondo un'immagine poetica dello stesso Saffaro, «nel segno vuoto del non accadere». Una interpretazione del resto già avanzata da Andrea Emiliani fin dalle prime opere dell'artista, nel definirne la struttura «vera, ma non reale», dove va sottolineata la fondamentale differenza tra verità e realtà, ancora oggi chiaramente percepita dalla critica nella più recente lettura dei *ritagli decorativi* - risalenti agli anni Cinquanta ma editi solo nel 1988 - proposta da Laura Safred, che nota come il gioco dell'arabesco lineare dettato dall'immaginazione affiori per assenza, nel contrasto tra pieno e vuoto intesi rispettivamente come assenza e presenza. Dunque, la dimensione immobile e sospesa, la trama del vuoto che in definitiva distingue l'arte di Saffaro, indica quel limite invalicabile oltre il quale non giunge nemmeno la forza del pensiero, un inesorabile stallo dell'artista di fronte alla sua possibilità di creare, dell'uomo di fronte al problema della conoscenza, che buona parte della critica ha ormai riconosciuto come una questione centrale all'interno della sua poetica. Eppure, coloro che sono riusciti ad accostarsi più agevolmente al lavoro di Saffaro sembrano essere filosofi, come Rosario Assunto, Umberto Galimberti, Enrico Opocher, o coloro che - come Giovanni Maria Accame - ne hanno decifrato il significato secondo le categorie del pensiero, forse perché il suo discorso, oltre che pittorico, poetico e matematico, è in primo luogo filosofico.

Esplorare la forma della purezza dalla duplice angolatura matematica ed estetica significa infatti ricercare l'essere, l'assoluto, e portare alle estreme conseguenze tali presupposti vuol dire non nascondersi dietro facili conquiste, ma restare spesso presi dall'inquietudine che da tale indagine deriva. Un «prepotente e disperato bisogno di unità» (Opocher), che è poi la medesima ricerca di identità che motiva anche il ricorso al tema dello specchio, costituisce in Saffaro l'ansia generatrice della stessa forma artistica, ed è proprio questa necessità a restituire validità al procedimento ideativo, in un'irrisolta e perenne «sofferenza metafisica», tipica d'altra parte della condizione esistenziale. Distinguendo nettamente il campo dell'arte da quello della filosofia, Opocher,

recensore degli *Scritti alteri* nel 1986, restituisce a questa il compito di trovare la soluzione del problema, ma all'altra la libertà di esprimerne la tensione drammatica, in un'interminabile evoluzione dello slancio creativo che vede nella stessa impossibilità di risolvere il conflitto uno dei più affascinanti compiti dell'arte, e dell'arte di Saffaro in particolare. E tuttavia, lungo questo intellettuale e avventuroso percorso verso l'Unità, la coscienza sembra quasi smarrirsi nell'abbagliante mondo dell'immagine, rivelando - fin nelle espressioni poetiche più incisive - tutta l'accorata ansietà dell'artista: "Mio Dio, errare così a lungo per le vie scoscese della sapienza mi ha portato lontano, vicino ai confini reciproci del nulla".

Sergio Los, *Lucio Saffaro e i sistemi simbolici*, in *Lucio Saffaro. Lo specchio dell'infinito*, Palazzo Agostinelli, Bassano del Grappa, 1991.

Chi si accosta all'opera di Saffaro nel quadro delle correnti attitudini critiche, volte a cercare ciò che si agita nella mente di un artista e ciò che caratterizza il mondo ch'egli ritrae, non può che trovare enigmatica quella mente e metafisico il suo mondo. Nell'ambito della nostra cultura, un quadro dipinto attiva nell'osservatore una situazione complessa che presuppone una mente nel pittore e un mondo ch'essa riflette e rappresenta mediante la pittura.

Se elimino (come suggeriscono alcuni filosofi contemporanei) tale situazione, implicante una mente e il mondo da essa rispecchiato, posso considerare i quadri come semplici atti comunicativi, come testi che promuovono una conversazione figurativa. In questa nuova situazione essi propongono al ricettore *argomenti specifici* (una storia) e *un particolare linguaggio* (un discorso), ma allora il lavoro intellettuale di Saffaro assume il carattere di una ricerca sui sistemi simbolici, volta a superare molte delle difficoltà che incontra tuttora la comunicazione visuale. L'interesse di Saffaro per il linguaggio è d'altra parte molto esplicito, il suo impegno nello sperimentare la traducibilità di vari sistemi simbolici ricorre continuamente nei suoi scritti, assieme all'invenzione di linguaggi artificiali coi quali opera sia nei saggi visuali (cioè i suoi quadri) sia in quelli verbali (che sono le molte pubblicazioni).

L'analogia che Saffaro propone tra canone musicale e canone spaziale, consente di tradurre il linguaggio della musica in quello della scultura mediante l'effetto di *contrappunto spaziale* dovuto alla compenetrazione di due dodecaedri omocentrici ruotati reciprocamente di novanta gradi. È significativo il titolo di questa composizione: *dodecaedro canonico a due*. Oltre alla riproduzione di questa bella immagine del *dodecaedro canonico a sei*, che esemplifica il *Ricercare a sei dell'Offerta Musicale* di Bach, vorrei mostrare questo poliedro composto dal contrappunto di tre cubi (un *cubo canonico a tre*) che produce un poliedro composto stellato regolare. Per rimanere nell'ambito di questa traducibilità dei linguaggi, o meglio dei sistemi simbolici, Saffaro riesce a identificare nel quarto tempo (la Malinconia) del sesto quartetto dell'*Opus 18* di Beethoven, il valore della costante "pi greco". Mi riesce difficile eludere, a questo punto, la connessione tra il tema della Malinconia e le strutture logico matematiche nascoste, incorporate dalle sue rappresentazioni. La presenza di Saffaro a Bassano, da cui l'idea della mostra, si deve alla bella conferenza che fece al Museo Civico un anno fa sulla *Malinconia* di Dürer. L'ipotesi interpretativa proposta mi pare dunque plausibile, e consente di svolgere alcune ulteriori riflessioni sull'arte di Lucio Saffaro.

Il tono della sua conversazione pittorica mi ricorda quella connessione tra estetica ed etica che caratterizza la cultura austriaca da Musil a Wittgenstein, e che avverte la difficoltà di avere esperienze fuori dall'etica. La pittura di Saffaro - intesa come analisi del sistema simbolico delle figure - pone due questioni: se Saffaro sia pittore oppure matematico - e, ammesso che sia pittore, se la sua pittura appartenga all'astrattismo oppure alla figurazione (la sua matematica, infatti, difficilmente potrebbe essere figurativa). La prima questione, assai intrigante, ripropone una disputa antica nella quale errare è quasi inevitabile. Ma con Saffaro essa è ancora più difficile: la pittura dovrebbe essere il *discorso* la cui *storia* sarebbe la matematica - egli, infatti, usa un linguaggio/discorso pittorico per descrivere dei fatti/storie matematici. Penso a Thomas Mann che frequentava Schoenberg per scrivere, nel *Doctor Faustus*, la storia di un musicista: Adrian Leverkühn; oppure

alle conoscenze implicate dalle *Cosmicomiche* di Calvino. Saffaro dipinge in modo figurativo, realistico, personaggi e ambienti matematici, deve dunque studiare la matematica per sapere come sono fatti e come si comportano. Potrebbe - con altrettanto realismo - dipingere l'unicorno, documentandosi sulla corrispondente iconografia. L'atteggiamento morale della pittura di Saffaro è riconducibile a questa provocatoria forma di realismo, alle entità rivelate dalla sua pittura figurativa. Quando egli sostiene di perseguire una pittura molto costruita - come quella del Rinascimento - evoca questo impegno morale, e lo fa proprio manifestando la crisi di quella concezione del linguaggio pittorico che pretende di rispecchiare un ordinamento univoco della realtà. Le sue analisi critiche del linguaggio visuale mostrano quanto sia precaria la relazione di corrispondenza tra linguaggio e mondo, ma non al modo degli astrattisti la cui referenzialità non denotativa elude tale questione. Le tante riscoperte dell'astrattismo geometrico, sviluppato dalle avanguardie artistiche, sono assai distanti da queste esplorazioni di Saffaro sulla 'referenzialità' dei sistemi simbolici figurativi. Egli mostra, proprio con la sua pittura 'denotativa' che non c'è un mondo da rispecchiare e dunque non può esistere una pittura come descrizione di quel mondo. Non c'è un mondo da descrivere ma un'esistenza da criticare: l'esistenza della ricezione estetica corrente, trascinata dalle mode e dalle motivazioni del mercato, dai luoghi comuni dell'esperienza visuale. I quadri di Saffaro sono, al contrario, impegnativi 'saggi visuali', nei quali la narrazione si mescola all'argomentazione filosofica, come accade in alcuni recenti saggi letterari.

Vi sono altre complessità in questa pittura: usando la matematica della geometria proiettiva, come sistema di rappresentazione, per rappresentare entità ancora matematiche - come i poliedri - egli promuove una interessante continuità tra rappresentante e rappresentato. Le colline e i paesaggi naturali si rappresentano male in prospettiva, solo le rette ne esaltano la profondità spaziale. Perciò la geometria descrittiva è adatta a rappresentare entità geometriche, come reticoli, solidi, rette, ecc., piuttosto che solidi irregolari; al punto che i pittori, da Mantegna al cubismo, hanno dovuto rendere dei solidi geometrici le colline per rappresentarne la tridimensionalità. Un'intuizione analoga compare nella metafisica del Vico, per il quale solo l'artificiale - fatto dall'uomo - all'uomo risulta conoscibile. Il sistema simbolico mette in discorso entità specifiche, si forma per rappresentare determinate forme di vita, 'giochi pittorici' di Saffaro (in analogia coi 'giochi linguistici' di Wittgenstein) manifestano la loro relatività rispetto alle 'forme di vita' cui si riferiscono, in tale contesto la matematica diviene un'attività compositiva che corrisponde al dipingere. Nei suoi quadri la matematica è un'attività compositiva di tipo pittorico che realizza una dimensione ermeneutica, essa fa intendere che soltanto l'interpretazione può dare senso alle figure che vi compaiono. Rivelando la relatività/continuità delle forme di vita rispetto ai linguaggi, la pittura di Saffaro resiste all'ossessiva univocità dei fatti; ai quali viene dunque sottratto quel carattere univoco che li rende insostenibili all'esistenza dell'uomo.

Superando, come propone Wittgenstein, l'entificazione della matematica e integrandola nei sistemi comunicativi di una determinata cultura, si può cogliere il modo insolito con cui Saffaro ne inserisce l'esercizio entro i giochi pittorici di quella cultura. Dobbiamo sostituire la questione "cosa è arte?" con l'altra "quando è arte?". La matematica quando usata nelle storie narrate dalla pittura di Saffaro è arte, quando la impiega un ingegnere per calcolare la freccia di un architrave è scienza, cioè uno strumento scientifico di controllo del progetto. Cosa sia l'arte, o la matematica, non credo sia questione cui si possa rispondere. La ricerca di un linguaggio certo, capace di fornire descrizioni univoche, evitando gli errori e le ambiguità del parlare naturale, aveva fatto credere che la matematica, considerata come un linguaggio, potesse dare alla logica una base inconfutabile. Quel linguaggio formale, che doveva accomunare le diverse discipline scientifiche, avrebbe reso sistematico anche il progetto. Mi pare che le riflessioni figurative di Saffaro rappresentino una dimostrazione del carattere illusorio di quella matematica; mostrandone la manipolabilità egli rivela 'i trucchi' con cui quel sistema/linguaggio fabbrica le molte diverse versioni di mondo. In questo caso essa serve per produrre i personaggi di una storia che viene scritta nel linguaggio della pittura. Il gioco di Saffaro consiste nel rappresentare delle entità che esistono nel mondo dell'immaginazione matematica, ma nell'usare una referenzialità oscillante tra *esemplificazione e raffigurazione*. Spesso i poliedri rappresentati vengono dipinti/denotati con colori e ombre che ne *raffigurano* le proprietà volumetriche, ma contemporaneamente altri poligoni *esemplificano* delle

proprietà possedute dalle entità matematiche cui fanno riferimento. Nei lavori svolti mediante l'elaboratore Saffaro opera come uno scultore che modella dei poliedri complessi, ne ricava delle visualizzazioni usando particolari condizioni di luce, ottenute mediante simulazioni elettroniche. Il fatto che essi siano predisposti mediante l'uso di particolari algoritmi, di cui sono composti i programmi di calcolo, non muta il carattere dell'operazione estetica che li sottende. Accade dunque che i poligoni vengano "scoperti" mediante il disegno, o la pittura, anche se appaiono "inventati".

Vi sono studi sulla divisibilità dei poligoni dove i colori aiutano la ricerca delle soluzioni corrette, la riflessione figurativa facilita l'intuizione di specifiche proprietà matematiche, come quando Leonardo inseguiva un'invenzione aiutandosi con le figure dei suoi disegni.

Proviamo a seguire, con le sue parole, il ragionamento figurativo di Lucio Saffaro cercando di riscontrarlo nella figura allegata: «La teoria della scomposizione di un poligono regolare in poligoni regolari più piccoli tratta delle tassellature che ricoprono l'area del poligono. La ricerca mette in evidenza tali sorprendenti affinità con la teoria della divisibilità dei numeri naturali che si potrebbe considerarla una teoria della divisibilità dei poligoni regolari. La più notevole analogia consiste nel fatto che i poligoni con un numero primo di lati non sono scomponibili. Poiché solo l'esagono e il dodecagono ammettono in tutto tre scomposizioni in poligoni regolari, è necessario introdurre come poligono divisori anche i rombi i cui angoli al vertice stiano in relazioni semplici con gli angoli al vertice del poligono da scomporre. Allora emergono notevoli proprietà: per esempio risulta che per l'ennagono ogni sua scomposizione deve presentare sempre tre triangoli equilateri, che il numero complessivo di rombi rossi e di rombi blu (facendo riferimento per maggiore semplicità alla figura) è costante ed è uguale a tre, che quello di rombi gialli e di rombi rossi è costante ed è uguale a sei, e che il numero minimo di poligoni divisori è nove e il massimo è dodici». Non soltanto il lettore di queste argomentazioni si sente disorientato senza il supporto dell'immagine, anche l'autore svolge le sue inferenze usando un linguaggio, e un pensiero, figurativo.

Se la realtà non è univoca e fissa ma si trasforma continuamente attraverso i sistemi simbolici che ne producono versioni sempre nuove, sperimentare questa relazione produttiva - e non rispecchiante - tra sistema e versione di mondo, è fondamentale. L'indeterminazione tra scoperto e inventato è quindi centrale; la stessa indeterminazione risulta autoreferenziale: potrebbe essere inventata/voluta oppure scoperta/trovata. Il fascino della pittura di Saffaro consiste nel sospendere la decisione su cosa appartenga al rappresentato e cosa al rappresentante. La ricezione delle sue opere pone l'osservatore in una situazione insolita per i frequentatori di questo nostro mondo, la cui esperienza è caratterizzata dalla stabilità del referente, dalla distinzione certa fra ciò che appartiene al sistema di rappresentazione e ciò che appartiene alla realtà rappresentata. Il gioco di Saffaro, che in questo assomiglia a quello di Wittgenstein, consiste nell'allentare quella distinzione e nel porci di fronte all'impossibilità di separare stabilmente ciò che rappresenta - il linguaggio - da ciò ch'è rappresentato - il mondo. Ciò che i quadri di Saffaro mostrano non è il mondo ch'essi rappresentano, ma il modo in cui quei quadri - comunicandolo - fabbricano quel mondo. Enigmatica non è la mente di Saffaro, ma la comunicazione che, riunendo interlocutori attorno a una versione di mondo, ne attiva una forma d'esistenza. I quadri rivelano lo svolgersi di questi processi e fanno intendere che pure quell'altro grande mondo, apparentemente così univoco e consolidato, è ancora l'esito di una comunicazione, con una diversa moltitudine di interlocutori.

L'apparire già realtà del quadro descrittivo è ciò che impedisce di andare oltre, fa sembrare inutile la ricerca d'altre verità. Esso comunica soprattutto questa raccomandazione a fermarsi, non la realtà direttamente raffigurata ma le conseguenze del suo apparire rassicurante.

L'uomo non viene al mondo per rispecchiarlo col suo linguaggio, con i suoi sistemi simbolici; i quadri sono strumenti per edificare un'abitazione, un luogo nel quale sopravvivere, per renderci abitabile un mondo.

Il mondo si mostra a chi gli si contrappone, a chi se ne distingue, ma quello - per mantenersi in tale contrapposizione - deve costruirsi una dimora che gli consenta di resistere, di sopravvivergli. Deve difendersi, farsi uno spazio che gli permetta di contrapporsi al mondo, per poterlo guardare: distinguersi dal mondo per designarlo. L'architettura è una buona metafora per questo distinguersi designando. L'architetto non rispecchia alcun mondo eppure l'edificio ch'egli fabbrica lo fa sopravvivere soltanto se si pone in una giusta relazione col mondo; la casa non è mai verosimile o

somigliante a esso, è semplicemente appropriata al tipo di rapporti che l'uomo intende stabilire col mondo.

Giovanni Maria Accame

Lucio Saffaro, l'enigma delle cose, Galleria Avida Dollars, Milano, 1995.

Il lavoro di Saffaro è sicuramente uno di quelli che meglio conosco e sul quale ho iniziato a scrivere molti anni fa. Ho più volte avuto occasione di osservare e affermare le strette relazioni che intercorrono tra la pittura e la sua produzione sia letteraria che scientifica. Relazioni che questo singolare artista tende a rifiutare o, come più gli si addice, a omettere dai suoi discorsi, eludendo le domande che in proposito gli vengono rivolte. Con la libertà che mi viene dalla lunga amicizia, voglio invece iniziare proprio dalle relazioni tra le sue differenti attività, perché questo mi consente di introdurre meglio la considerazione che farò in questo breve appunto.

L'universo pittorico, letterario e scientifico di Saffaro ci si presenta come descrizioni, descrizioni che ovviamente sono svolte con la specificità propria a ciascuno dei linguaggi impiegati ed è su questo punto che l'artista ha parzialmente ragione nel suo sottrarsi ai collegamenti. I linguaggi, i nostri linguaggi costruiti, razionali, logici, non leggono più ciò che si trova al loro esterno, ma riflettono soltanto le possibilità interpretative del loro sistema. E, dunque, potremmo dire che ogni linguaggio è un mondo a sé.

Resta il fatto che in Saffaro, nella differenza di ciascun linguaggio, sono immediatamente riscontrabili le medesime presenze e quando non è la medesima presenza, è la modalità del suo manifestarsi a rendere simile la percezione di quella presenza.

Presenza di figure che, in pittura, prevalentemente ci appaiono come poliedri, ma in effetti è un nostro limite non accorgerci di come questi non siano che figure tra altre figure. È il sistema gerarchico della nostra cultura interpretativa che tende a non farci considerare figure gli ambienti, le basi, le prospettive e gli altri elementi che compaiono assieme ai poliedri, oltre al fatto che lo stesso relazionarsi delle figure tra loro e il loro porsi in rapporto con lo spazio che le contiene, sono altrettante figure.

Negli scritti, dove invece a rafforzare la somiglianza delle atmosfere è il modo con cui sono costruite le situazioni, gli oggetti, di come prendono corpo assieme a immagini di sensazioni, di sentimenti, di puri pensieri, negli scritti dunque le figure si articolano maggiormente, la tessitura tra oggetti e cose pensate è più stretta. Come sono collegati calcoli matematici, investigazioni geometriche, intuizioni e osservazioni di carattere estetico, nelle sue scoperte e definizioni di nuovi poliedri composti.

La costante attorno a cui ruotano i diversi linguaggi ci appare allora quella descrizione di una descrizione che sicuramente è alle origini di questo particolare mondo, sospinto da una riflessione labirintica senza pause e senza termine. La certezza che, a prima vista, emana dal nitido configurarsi delle figure, quella solidità su cui sembrano fondarsi, particolarmente nella pittura, i poliedri, sono apparenti. Apparenti non perché le figure siano illusorie o errate, ma perché sospese in un processo interpretativo.

Immagini di un divenire che ci si rivela di volta in volta nelle singole descrizioni. Ed è proprio il fatto che non ci troviamo di fronte a asserzioni chiuse, ma a ipotesi sempre suscettibili di ulteriori evoluzioni, che rende queste figure espressione di accadimenti.

L'accadere non è infatti, come in arte si è soliti accreditare, prerogativa della gestualità o della precarietà e apparente casualità dei materiali impiegati, ma anche di modalità che agiscono con tempi più lunghi e tecniche elaborate. Che in Saffaro si verifichi questa situazione ci viene confermato proprio da una visione globale delle sue attività. È nelle relazioni tra i diversi linguaggi, che meglio osserviamo come dietro l'immobilità delle figure scorre e si intreccia la mobilità del pensiero. Emerge con forza il ruolo della sfera immaginativa, ci accorgiamo che nella somiglianza delle figure esplose tutta la complessità delle loro differenze. Testimoni d'elezione di questo stato, sono i corpi poliedrici di Saffaro che, nella pittura, ci si pongono di fronte con la densità della loro matrice fatta d'intuizione astratta e percezione sensibile.

Una pittura che, per più aspetti, racchiude anche gli svolgimenti delle altre discipline. Dalle ricerche sui poliedri trae liberamente i modelli per le proprie figure, dalle composizioni letterarie mi sembra provenga il senso dello spazio e del tempo. Ne risulta una scena particolarmente ricca di suggestioni, di segnali, di tracce percorribili in più direzioni. Tracce che sono il riflesso di un pensiero costruito sulla loro varietà e sulle loro relazioni. Un pensiero che coglie l'enigmaticità delle cose e le interroga. Le interroga e le descrive, in pittura, nel silenzioso enigma di queste figure.

Giuseppe O. Longo

L'origine dei pianeti. Sull'opera pittorica di Lucio Saffaro, Arte3 Arte moderna e contemporanea, Trieste, 1999.

Camminavano lungo la riva di un mare euclideo. L'azzurro era come nei sogni impliciti dell'astrazione, quietamente arenavano le onde, ma il cielo s'appesantiva di imminenti pianeti. Avrebbero alzato gli occhi a contemplare l'immobilità delle figure, dietro le quali scorreva per ciclici anfratti le mobilità del pensiero, come un vento che spirasse da un'altezza.

Chiese uno dei due: "Qual'è la storia dei pianeti? Nel loro universo scabro di concetto, intrecciato di placida incombenza, essi semplicemente sono. Ma la loro origine è altrove."

Rispose l'altro: "Solo un mito concepibile può aver dato i natali a queste forme, un anelito della mente verso un'equazione che poteva non essere scoperta, come il turbamento dell'assenza."

Sotto i loro piedi la ghiaia era fine e sonora. Li seguiva nell'acqua la sfera tenuissima di un pianeta, uno alla volta si specchiavano quei corpi escludendosi a vicenda come i pensieri. Spostandosi lungo il litorale erano sempre al centro di una tarsia che si prolungava su tutto l'infinito piano e proseguiva uguale a sé stessa sotto le deserte acque di quel mare.

Riprese colui che spiegava: "All'inizio, nel golfo dello spirito, erano tutti uguali, intrisi d'abbandono, nella sfericità perfetta che non teme il tempo né conosce differenza.

"Poi qualcosa accadde, un'ansia, un sospiro, una caduta. Lenti moli condussero a metafore, ogni cosa era sé stessa ma poteva stare ormai per ogni altra cosa. Erano i segni.

"Le metafore avvamparono, fomentarono l'urlo delle fornaci, un calore vagò per l'universo e per quei corpi arcani fu lo strazio, il tormento. Nacquero un'altra volta, ardenti.

Per secoli e millenni si torsero e soffrirono. Poi, dal dolore, esile sorse una tensione nuova, l'elio, l'ametista, il bario, giù giù fino al ferro pesante, ultimo approdo della materia.

Entropia, dissero. E vennero coi tempi assestamenti nuovi, leggi rigorose imposero le forme, i sapienti vergarono i cataloghi. Triangoli pentagoni e quant'altro, dissero. E così, fu."

L'altro taceva pensieroso. Mirava lo spettacolo dei corpi astrali, in basso mirava la tarsia perfetta della spiaggia. Era la tarsia una metafora dei corpi. O viceversa. Era.

Mirò un pianeta, che serbava nella forma un ricordo levigato della prima sfera, ma andavano per la superficie le spigolose linee dell'oro, vecchio, come nel sogno di un alchimista.

Quello, pensò, è quasi più perfetto, si addensano le linee inconcepibilmente, una vertigine, un gorgo simile a sé stesso in ogni dove, pensò, e spauriva, ma poi vide la luce.

"Ecco disse, esclamai, lì, lì, guarda quale miracolo, addensandosi i segni dell'oro splende lì più che altrove una luce tenue, ma inestinguibile, come quella che agitò il pensiero.

"Quella luce, lì nell'intrico del disegno, sul corpo antico del pianeta, è, dissi, l'anima."

E tu annuisti, e nel pianeta altosospeso vi fu una palpitazione. Come se.

Una benigna accettazione del disvelamento. Era, il corpo astrale, nudo ai nostri occhi ormai, quasi contento. Il mare, il mare, intanto, sospirava carenando la tarsia infinita.

Laura Safred

SLdLS (Sui Libri di Lucio Saffaro), Arte3 Arte moderna e contemporanea, Trieste, 1999

Dal 1961, anno di uscita dell'*Anexeureto*, al 1997, in cui sono apparse le *Proposizioni scarlatte*, Lucio Saffaro ha pubblicato i suoi testi con una veste grafica originale, da lui stesso volta per volta ideata per la quasi totalità dei libri.

Ci sono alcune eccezioni. Scheiwiller edita nel 1961 il volumetto della raccolta di ventiquattro poesie *Aglares* secondo il suo gusto elegante per il libro in miniatura; nel 1969 l'editore Lerici scarnifica le meditazioni della *Teoria dell'est* sovrapponendo la geometria dei caratteri elvetic al gusto bodoniano di Saffaro. Nelle recenti *Proposizioni scarlatte*, curate dalla Galleria Maggiore di Bologna, le parole sono disposte come una trama rossa sull'ordito di una filigrana latte. Ma, messe a parte le pubblicazioni di carattere scientifico e l'*Est Elladico*, pubblicato da Mondadori nell'"Almanacco dello Specchio" nel 1979, i testi di carattere filosofico e poetico di Saffaro appaiono per lo più nella sua casa editrice le "Edizioni di Paradoxos", create dall'autore per sottrarre la sua produzione ad ogni definizione di genere e per poterla liberamente produrre tra Bologna, Trieste e Firenze, luoghi di genesi o di elaborazione dei testi stessi.

Saffaro è un autore concettuale che impagina sempre il suo pensiero entro una costruzione visiva: ciò si manifesta anche negli altri suoi campi di attività, nella logica e nella matematica, nella pittura, nel disegno e nella scrittura. La ricerca di una specifica impaginazione gli consente di visualizzare i contenuti e le parole dei testi secondo un metodo che si forma sugli esempi dell'editoria antica, che è nutrito dai calligrammi barocchi e surreali e dall'ammirazione per la riforma bodoniana o per le esperienze dei Remondini. La passione per l'arte tipografica percorre la vita dell'artista e diventa quindi uno dei suoi mezzi espressivi privilegiati.

Dopo le prime prove di poesia, Saffaro affronta lo studio della proposizione, cellula autonoma dei suoi poemi filosofici. La sequenza delle proposizioni si articola nel trattato, cornice ideale che racchiude in un cartiglio pensiero e immagini, allestiti in una relazione reciproca simile a quella con cui sono posti gli oggetti geometrici nei suoi dipinti. Parallela al trattato corre la forma epistolare. Le prime lettere sono scritte "ad un amico sconosciuto" nel 1949 e pubblicate appena - in una veste grafica insolitamente dimessa - nel 1989: *sono lettere di una disperazione puramente astratta, superiore alla nozione stessa di tristezza, dettata da uno stato di assoluta solitudine*. La loro pubblicazione fa seguito a quella delle *Epistole riccardiane* (1988), nate da una corrispondenza segnata invece dal dolore per la perdita dell'amica triestina Estella Brunetti (1930-1975), storica dell'arte e poetessa, decorate dall'immagine dei trafori ritagliati dall'autore stesso nella carta nera. Dal 1969 al 1987 si svolge la corrispondenza filosofica con Rubina Giorgi, pubblicata con un timbro grafico austero e spoglio.

Nell'*Estetica della memoria* del 1987 l'esercizio mentale si intreccia con le forme della mnemotecnica. I giochi semantici, lo scambio tra numeri e lettere, l'uso della retorica tanto nei testi che nei titoli crea un sistema ermetico di chiusura e difesa dall'esterno, che riceve la sua forma dalla struttura criptica e oracolare delle proposizioni accampate sul foglio bianco. L'acrostico di Est - esistenza spazio tempo- rimanda all'*Estelladico* per la comune radice e ripropone allo stesso tempo il nome caro all'artista: Estella. Il gioco verbale si compie persino con l'idea di Dio: *Mio Dio* o *MD* o *I500* è il titolo di una delle pubblicazioni più rasserenate, diversa dalla tensione della *Disputa ciclica* o de *I sei tomi dell'Io*. *MD*, pubblicato nel 1991 dagli editori di Bassano Ghedina & Tassoni, si raccorda idealmente con *Fars* (1975), vero e proprio libro d'artista con sei disegni originali e con un testo di Silvio Ramat, uno dei punti più alti della sua produzione e luogo di incontro di spiriti eletti in quella dantesca, melanconica valletta dei principi abitata da Saffaro come ideale di vita e di pensiero.

Ho avuto occasione di osservare e affermare più volte, le strette relazioni che intercorrono tra la pittura di Saffaro e la sua produzione sia letteraria che scientifica. Relazioni che questo singolare artista non amava prendere troppo in considerazione, eludendo le domande che in proposito gli venivano rivolte e omettendo di stabilire rapporti sia nei suoi discorsi che nei suoi scritti. Con la libertà che mi viene dalla lunga amicizia e per averne, appunto, già scritto e tante volte parlato con lui, non posso trascurare una questione che ritengo centrale, per comprendere pienamente una poetica così discordante e differente dalle consuete vicende dell'arte contemporanea. Una diversità profonda nell'organizzazione degli strumenti concettuali e formali, che però non significa assolutamente estraniamento dal proprio tempo. Anzi, per più aspetti, in particolare proprio per le conoscenze e le pratiche scientifiche, ancora più addentro a una effettiva realtà odierna rispetto a molti altri artisti. E' però comprensibile la scarsa propensione di Saffaro ad affrontare un discorso che coinvolgesse le sue ricerche matematiche, pittoriche e letterarie. La coscienza di categorie linguistiche e ambiti d'indagine diversi, la completa compenetrazione che di volta in volta stabiliva con essi, non lo stimolava a intraprendere ulteriori passi di comparazione. Forse, dal suo punto di vista, questo avrebbe comportato una perdita di concentrazione, di poesia, di quel carattere assoluto ed enigmatico di ogni cosa a cui tanto teneva.

L'universo pittorico, letterario e scientifico di Saffaro ci si presenta come una articolata e immensa descrizione. Descrizione che ovviamente si suddivide e si svolge con la specificità propria a ciascuno dei linguaggi impiegati e, su questo punto, non si può che concordare con l'artista nel preservarne le relative caratteristiche e singolarità. I linguaggi, i nostri linguaggi costruiti, razionali, logici, non leggono più ciò che si trova al loro esterno, ma riflettono soltanto le possibilità interpretative del loro sistema. Potremmo quindi dire che ogni linguaggio è un mondo a sé. Resta il fatto che in Saffaro, nella differenza di ciascun linguaggio, sono immediatamente riscontrabili le medesime presenze e quando non è la medesima presenza, è la modalità del suo manifestarsi a rendere simile la percezione di quella presenza. Presenza di figure che, in pittura, prevalentemente ci appaiono come poliedri, ma in effetti è un nostro limite non accorgerci di come questi non siano che figure tra altre figure. E' il sistema gerarchico della nostra cultura interpretativa che tende a non farci considerare figure gli ambienti, le basi, le prospettive e gli altri elementi che compaiono assieme ai poliedri, oltre al fatto che lo stesso relazionarsi delle figure tra loro e il loro porsi in rapporto con lo spazio che le contiene, sono altrettante figure.

Negli scritti, a rafforzare la somiglianza delle atmosfere, è invece il modo in cui le situazioni e gli oggetti sono ideati, il loro prendere corpo assieme a immagini di sensazioni, di sentimenti, di puri pensieri. Con la parola, nella costruzione del discorso, le figure si articolano maggiormente, la tessitura tra oggetti e cose pensate è più stretta. Come sono collegati calcoli matematici, investigazioni geometriche, intuizioni e osservazioni di carattere estetico, nelle sue scoperte e definizioni di nuovi poliedri composti.

La costante attorno a cui ruotano i diversi linguaggi ci appare allora quella descrizione di una descrizione che sicuramente è alle origini di questo particolare mondo, sospinto da una riflessione labirintica senza pause e senza termine. La certezza che, a prima vista, emana dal nitido configurarsi delle figure, quella solidità su cui sembrano fondarsi particolarmente i poliedri, nella pittura, sono apparenti. Apparenti non perché le figure siano illusorie o errate, ma perché sospese in un processo interpretativo. Immagini di un divenire che ci si rivela di volta in volta nelle singole descrizioni. Ed è proprio il fatto che non ci troviamo di fronte a asserzioni chiuse, ma a ipotesi sempre suscettibili di ulteriori evoluzioni, che rende queste figure espressione di accadimenti.

L'accadere non è infatti, come in arte si è soliti accreditare, prerogativa della gestualità o della precarietà e apparente casualità dei materiali impiegati, ma anche di modalità che agiscono con tempi più lunghi e tecniche elaborate. Che in Saffaro si verifichi questa situazione ci viene confermato proprio da una visione globale delle sue attività. E' nelle relazioni tra i diversi linguaggi che meglio osserviamo come, dietro l'immobilità delle figure, scorre e si intreccia la

mobilità del pensiero. Emerge con forza il ruolo della sfera immaginativa, ci accorgiamo che nella somiglianza delle figure esplode tutta la complessità delle loro differenze. Testimoni d'elezione di questo stato, sono i corpi poliedrici di Saffaro che, nella pittura, ci si pongono di fronte con la densità della loro matrice fatta d'intuizione astratta e percezione sensibile.

Saffaro è da sempre, tra gli artisti contemporanei, uno dei meno classificabili. Ha avuto la stima, concretamente testimoniata con testi e inviti prestigiosi, di critici quali Argan, Arcangeli, Calvesi, Carandente, Emiliani, Marchiori, Menna, Quintavalle, Russoli, Zevi e molti altri ancora, fino a più giovani generazioni di studiosi. Ha tenuto mostre in Italia e all'estero, antologiche in musei e presenze alla Biennale di Venezia e a molte Quadriennali di Roma. Il Comune di Trieste con il Civico Museo Revoltella ha già in programma una sua mostra. Ciò nonostante rimane una figura assolutamente anomala, a cui è difficile dare collocazione secondo le categorie oggi in uso. Quelle assegnazioni d'appartenenza che sono tra i compiti, non sempre felici, dei critici. E' infatti una mancanza e uno dei problemi irrisolti della storiografia dell'arte contemporanea, non riuscire a dare atto del contributo, spesso rilevante, da parte di quegli artisti che non rientrano in alcuna tendenza o movimento. Nel caso di Lucio Saffaro, la critica non ha potuto includere e racchiudere il suo lavoro in alcuna codificata classificazione, ogni volta si è trovata di fronte la sua poetica differente.

Una differenza autentica, costante e irriducibile. Differenza che oggi trova conferma e si afferma in una concezione del sapere e delle arti la cui logica è radicalmente mutata. La molteplicità dei sistemi e delle dinamiche, le strategie ricombinatorie degli stili, la riattivazione di percorsi sospesi ma non esauriti e, infine, la certezza di una pluralità delle certezze, conducono obbligatoriamente a ricomporre la mappa dei giudizi e dei valori. Ciò nonostante l'esperienza artistica di Saffaro rimane talmente singolare da apparire solitaria. Solitaria, ma non sola, non distaccata da un contesto della contemporaneità che non si misura a mode, ma a profonde modalità di porsi di fronte alla vita e all'arte.

L'immobilità delle sue figure, non rimanda, come abbiamo visto, a un riposo della ragione, ma a una riflessione ed elaborazione del pensiero che rivela la propria inquietudine, l'ansia di una immaginazione che in realtà si muove dove l'immaginazione ha origine. Una pittura che, per più aspetti, racchiude inscindibilmente anche gli svolgimenti delle altre discipline. Dalle ricerche sui poliedri non trae solo i modelli per le proprie figure, ma ne trasmette anche quell'evocazione di infinito che li distingue. Dalle composizioni letterarie proviene il senso metafisico dello spazio e del tempo, la sospensione degli accadimenti, l'atmosfera limpida ma impenetrabile. Ne risulta una scena ricca di suggestioni, di segnali, di tracce percorribili in più direzioni. Tracce che sono il riflesso di un pensiero che coglie l'enigmaticità delle cose e, descrivendole, le interroga. Un pensiero che oggi ha interrotto il suo divenire, ma che non interrompe la sua presenza, tra le più alte e affascinanti della cultura italiana.

Walter Tega

Lucio Saffaro, in *Saffaro. Le forme del pensiero*, Museo di Palazzo Poggi, Università degli Studi, Bologna, marzo 2004.

Lucio Saffaro non era un matematico che si diletta di pittura, e non era neppure un artista convertito alla matematica. Era più semplicemente un buon matematico e un pittore tra i più interessanti fra gli italiani del XX secolo. Di lui Giulio Carlo Argan ebbe a scrivere che faceva matematica attraverso la pittura.

Sarebbe sufficiente questo per fare di Saffaro uno dei protagonisti esemplari delle rassegne su "Arte e Scienza" che il Museo di Palazzo Poggi viene proponendo nel quadro di Unibocultura. La mostra *Saffaro: Le forme del pensiero* è collocata entro le mura di un Palazzo che ospita reperti, oggetti, macchine e opere d'arte concepite per essere strumenti di conoscenza. Questa esposizione antologica si colloca a pieno titolo all'interno dell' "Accordo di Programma" stipulato con il MIUR e denominato, non a caso, "Oltre le due culture". Oltre, e cioè al di là e dopo la proclamata separazione tra una cultura umanistica – letteraria, artistica, filosofica, storica - e una cultura

scientifico – razionale, quantificabile, verificabile. Ma più ancora, al di là e prima della presunta contrapposizione tra ragione e immaginazione. A smentire il pregiudizio di una scienza che nulla abbia a che fare con il concetto di *humanitas* e l'idea che immaginazione e armonia, da un lato, ragione, misura, verificabilità, dall'altro, risultino categorie estranee tra di loro e irrimediabilmente alternative. Saffaro è oltre le due culture non perché abbia disegnato per la scienza o perché abbia piegato la matematica alla rappresentazione artistica, ma perché, per tornare al giudizio di Argan, "ha fatto ... arte come scienza".

Un grato e sentito ringraziamento va al Consiglio di Amministrazione della Fondazione Lucio Saffaro che ha colto questa importante occasione per affidare all'Università di Bologna le opere e i manoscritti dell'uomo d'arte e di scienza che questa mostra, mirabilmente curata da Giovanni M. Accame e Mario Brattella, ci ripropone.

Il Museo di Palazzo Poggi, insieme alla Fondazione Saffaro, ha voluto questa mostra che è sentito omaggio a un importante umanista, il quale ha operato nella nostra città e nel nostro tempo.

Per Lucio Saffaro il binomio arte e scienza non è un ossimoro; la capacità mostrata, nelle sue realizzazioni pittoriche, nel coniugare forme, figure e proporzioni, lo colloca più che nell'ambito dell'astrattismo geometrico delle avanguardie pittoriche novecentesche, su quella linea che collega il romanzo di Gadda all'offensiva anticrociana che Pirandello affidò al saggio *Arte e scienza*. Ma non solo.

"L'immaginazione è il talento di creare imitando", aveva ammesso uno dei maggiori matematici del XVIII secolo, Jean d'Alembert, e quel che l'immaginazione imita, nelle proprie creazioni, sono gli enti di ragione, gli stessi su cui il geometra dimostra e misura; essi senza l'ausilio delle immagini non sarebbero né visibili, né esperibili, né, tantomeno, comunicabili.

Lunga e autorevole è la tradizione entro la quale trovano posto i poliedri di Lucio Saffaro, eredi e interpreti, a proprio modo, delle figure cosmiche del *Mysterium Cosmographicum* e dell'*Harmonices mundi* di Keplero o dei solidi disegnati da Leonardo per il *De divina proportione* di Luca Pacioli. Poliedri e linee che rimandano alle dottrine pitagoriche e dunque agli archetipi della tradizione occidentale i quali hanno postulato non solo il sodalizio tra un'arte di ragione e una scienza debitrice alla fantasia, ma anche la coestensione e la perfetta sovrapponibilità di quelle "due" culture che non sono altro che modalità e momenti diversi di una epistème umana e civile. Non il divertissement del matematico o l'invenzione stilistica del pittore, ma la forma sensibile, l'immagine, di una realtà metasensibile. La stessa mediazione tra il Limite e l'Illimito che Platone aveva riconosciuto ai numeri e alle proporzioni geometriche, attraverso i quali dal dis-ordine e dalla dis-misura, traevano origine i quattro elementi, l'etere, l'anima del mondo, il cosmo: la più razionale, e perciò la più bella, delle opere d'arte di un divino artefice dell'universo (*Timeo*). E ancora, modelli, mediatori, intermediari, quelli di Saffaro come lo erano i solidi geometrici del *Timeo*, o come apparivano a Keplero i pianeti, platonicamente intesi come misura del tempo, e riconducibili a sfere inscritte nelle forme dell'esaedro (Giove), del tetraedro (Marte), del dodecaedro (Terra), dell'icosaedro (Venere), dell'ottaedro (Mercurio), tutte e cinque perfettamente comprese entro l'orbita di Saturno, al centro della quale è il Sole (*Mysterium Cosmographicum*). Figure forgiate per coniugare l'ordine e il movimento entro un sistema armonico del mondo.

L'estetica e la scienza di Saffaro procedono da figure e descrivono figure. Figure che in quanto caratteri minimi ovvero elementi dell'alfabeto pittorico e di quello geometrico, *stoikeia* che l'arte e la scienza articolano in serie e progressioni, sono i fondamenti stessi delle "due culture". Figure e progressioni, vale a dire immagini mobili: che non per questo appaiono come finzioni o idola, ma come il prodotto originario della funzione immaginativa che Euclide e i suoi interpreti, giudicavano parte costitutiva della facoltà razionale: la vis di proiettare su una materia intelligibile, forme pure e incorporee, coniate o impresse nella ragione.

Senza immaginazione non ci sarebbero immagini e senza immagini non ci sarebbe geometria (Proclo, *In Primum Euclidis*); senza geometria non ci sarebbe epistème, dunque, senza immaginazione e senza arte non ci sarebbe né la matematica, né, più in generale, la scienza. Tetraedri, icosaedri, dodecaedri, quadrati, triangoli, linee, punti, sono per Leonardo come per Euclide, per Saffaro pittore come per Saffaro matematico, *si parva licet*, il mezzo per ragionare dell'invisibile. Ma sono anche il piano di proiezione sul quale il massimo dell'oggettività costituita

da un'immagine del mondo ridotto a quantità e a proporzioni matematiche, incontra il massimo della soggettività del punto di vista sensibile e individuale di chi quel mondo osserva e si sforza di rappresentare. "Forma simbolica", si potrebbe dire anche delle tavole di quel sorprendente *Tractatus logicus prospectivus* che Saffaro ci ha lasciato, in quanto "involucro sensibile di contenuti intelligibili" (E. Cassirer).

In questo contesto il *Tractatus* sembra offrire una chiave per accedere se non al senso, almeno all'intenzione sottesa a tutta l'opera di Saffaro: quella di porsi come limite, come varco e punto di passaggio, tra l'occhio del soggetto che guarda e la totalità degli oggetti che gli appaiono; tra la razionalità progettante dell'artista e del matematico, e il caos delle dinamiche che si avvicinano davanti a lui. La "finestra" di rinascimentale memoria, attraverso la quale l'occhio del *perspectivus* passa, per ridurre a ordine i movimenti che percepisce, lo schema geometrico che suggerisce le coordinate per una riorganizzazione lineare dello spazio. Uno spazio elettivo e artificiale, determinato da punti, linee, rapporti matematici, ma dipendente dalle condizioni psicofisiche dell'impressione visiva (E. Panofsky), entro il quale si dispongono non cose e nemmeno idee, ma segni e simboli; uno spazio estetico, logico e metafisico insieme, il quale, a quanto sembra voler ribadire anche Saffaro, non è sostanza corporea, né concetto immateriale, "sed medium utriusque" (F. Patrizi).

Per sua stessa ammissione, in continuità con Leon Battista Alberti e con il *De perspectiva pingendi* di Piero della Francesca, Saffaro mira a "possedere una misura prospettica del mondo basata sulla geometria" (L. Saffaro, 1970). E per possederla se la costruisce. Le sue composizioni di poligoni e poliedri ne sono il risultato.

Ancora una volta immagini geometriche e regolari, "che servono – indifferentemente al geometra e all'artista – per cercare di vedere quelle cose in sé che non si possono vedere se non con la ragione e cioè dianoeticamente" (Platone, Repubblica).

Come ha scritto Giovanni Accame i poliedri di Saffaro "mantengono vivo il senso della loro provenienza: la parte immaginativa del pensiero". Né potrebbe essere altrimenti, perché sono immagini in senso neoplatonico, euclideo, leonardesco, albertiano e, perché no, pirandelliano e, come tali, appartengono "a un altro ordine del mondo" che, nella propria origine razionale e immaginativa, supera ogni frontiera posta tra i molteplici domini della conoscenza e della creatività degli uomini.

Renato Barilli

Una mirabile fabula de lineis et figuris, in *Saffaro. Le forme del pensiero*, Museo di Palazzo Poggi, Università degli Studi, Bologna, marzo 2004.

Nella mia attività di critico d'arte non sono mai stato molto favorevole alle manifestazioni legate in qualche modo all'astrattismo geometrico, discendenti da un'applicazione più o meno sistematica di quei principi che un grande esponente delle avanguardie storiche, Kandinsky, aveva a suo tempo collegato al "punto, linea e superficie", in una fase del suo lavoro in cui era strettamente legato agli insegnamenti del Bauhaus di Gropius, il quale era stato un sostenitore principale dell'obbligo di costruire ogni elemento plastico-visivo con una purissima grammatica di figure solide regolari. Perché, questa mia prevenzione verso tutto un mondo di immagini redatte col tiralinee, stese più o meno in ossequio alla vecchia e classica geometria euclidea? A posteriori, poco alla volta, credo di aver capito le ragioni di questo mio rifiuto quasi viscerale, che stanno in un'adesione a principi di segno opposto, in un attaccamento altrettanto viscerale ai criteri scaturenti dall'elettromagnetismo, il quale si porta dietro, almeno a livello metaforico, il ricorso ai concetti di circuito, di campo, di propagazione di onde, dove evidentemente il ricurvo, il flesso, l'oscillatorio sostituiscono il rettilineo, e l'angolo a 90° viene messo decisamente in questione, pressoché ripudiato. Questo mio pregiudizio di fondo non era fatto per permettermi di amare alla follia lo stile seguito in proprio lucidamente da Saffaro, che viceversa, di questa *fabula de lineis et figuris* è sempre stato un fermo e convinto assertore, in stretto collegamento con i suoi interessi per la fisica e la matematica, che gli avevano permesso di esprimersi in tali campi ai massimi livelli, recando contributi di prima mano. Sia ben chiaro che questo nostro ritrovarci su opposte sponde, almeno in un ambito di umori

spontanei, non era mai stato un velo a un'amicizia reciproca, a un pieno riconoscimento l'uno delle doti dell'altro, e anzi, ne era nato un interesse reso ancor più acuto da questa vaga sensazione di essere partigiani di fedi diverse: un'attenzione, quasi, a spiarci, a cogliere, ciascuno nell'altro, l'anello che non tiene, la crepa eventuale nel tessuto di convinzioni sventolate da ciascuno di noi, in una affettuosa e amichevole competizione. Ma insomma, certo è che Saffaro non poteva sperare di avermi accanto a sé, tra i suoi più caldi e convinti sostenitori, un ruolo che invece è sempre spettato assai meglio a Giovanni Accame, che non a caso è in qualche modo l'esecutore testamentario di Saffaro, e il primo officiante di questo più che opportuno atto celebrativo verso l'arte di una personalità così originale e creativa.

Ma a un certo punto le mie riserve prudenziali sono andate attenuandosi, sostituite da un interesse, o più ancora da un diletto crescente, e questo non perché sia intervenuta una qualche abiura da una parte o dall'altra. Saffaro è rimasto fino alla fine del suo tempo umano, il convinto assertore di un'arte *more geometrico demonstrata*, mentre io mi sono inoltrato sempre più in un'adesione convinta ai principi dell'elettromagnetismo, e della conseguente elettronica, visti come pietre miliari per intendere appieno l'attuale nostra fase culturale. Che cosa tuttavia ha portato ad attenuare quel tanto di prevenzione da me nutrita nei confronti dell'amico? L'aver compreso che effettivamente, in quella sua apparentemente grintosa e parossistica ostentazione di purezza geometrizzante, di ossequio ad ogni possibile postulato euclideo-pitagorico-cartesiano, c'era un ventre molle, un aspetto capace di rimettere tutto in gioco: un'adesione convinta sì, ma anche intenta a condurre pur alla luce apparente della ragione, sotto gli occhi di tutti, qualche destra operazione degna di un prestidigitatore: rette che a un tratto si dimenticano di "tirare innanzi" e si disperdono nel vuoto, gabbie che non chiudono, non isolano il dentro dal fuori, ma al contrario includono, figure che si moltiplicano senza fine, introducendo via via buone dosi di disordine, di imprevedibilità. Tutto chiaro, in apparenza, ma ogni tanto scattano dei *quid* di accidentalità, delle piccole concessioni al caso. O in altre parole Saffaro mette all'opera dei circuiti che invece che applicare stancamente una tautologia permanente la mettono in discussione, invece del canonico "come volevasi dimostrare" concludono giungendo a un panorama insospettato in partenza. Ovvero, c'è della buona sintesi, negli spericolati ragionamenti visivi del nostro ardito filosofo-matematico, cui del resto potremmo attribuire l'applicazione istintiva di un provvidenziale *clinamen*, quale nell'antichità classica avevano postulato proprio gli atomisti, per sottrarsi a una pioggia troppo uguale degli atomi, condannati a cadere giù lungo rigide traiettorie verticali, condotte proprio col da me tanto paventato tiralinee; ma a quel modo, appunto, le rette non si sarebbero mai incontrate, e invece la vita, il mondo pittoresco delle figure accidentate e ricche di particolarità, possono nascere solo se quelle traiettorie subiscono un dirottamento che le porta a interferire. Ebbene, Saffaro è il burattinaio che, nel manovrare i fili delle sue marionette iperrazionaliste, fa in modo che questi si ingarbugolino tra loro, allacciando i puri enti geometrici in modi eterodossi.

Tutto ciò viene anche a dire che c'è, nell'arte del nostro speculatore, una buona dose di illusionismo, di sollecitazione di inganni ottici, tanto da poter evocare il nome del grande stregone che si riconosce in tutto questo campo, Escher. D'altra parte, rispetto ai giochi illusionistici di questo superbo praticante di inganni ottici, bisogna pur ammettere che, al confronto, il nostro Saffaro si attiene a un gusto più controllato. Escher getta nel crogiuolo delle illusioni ogni possibile figura, anche le più dettagliate e compromesse con la cronaca, di più grossolana fattura, laddove Saffaro tiene un cammino assai più controllato e di buona lega; è pur vero che egli muove sempre da ingredienti primi di cristallina purezza, nulla di diverso, in sostanza, dal punto linea e superficie, ma proprio per questa ragione appaiono più lodevoli i suoi sforzi di spingerli verso gradi di complicazione crescente, di caotizzazione, pur sempre senza fare forza in modi clamorosi alla loro purezza teorematologica. Le figure circostanziate e accidentate della realtà fenomenica, invece di essere gettate nel calderone come pedine pronte ai giochi di destrezza illusoria, secondo la ricetta di Escher, nel caso di Saffaro sono ottenute al termine di spericolati passaggi, come di un teorico che svolge delle dimostrazioni alla lavagna, ma a un tratto, per impercettibili salti, da una pura trama di linee vengono fuori dei corpi dettagliati. E' anche come agitare nell'aria, nella noosfera, un caleidoscopio più virtuale che reale; il più delle volte ne vengono delle figurazioni appunto astratte, rigorosamente aniconiche, ovvero pure *fabulae de lineis et figuris*; ma altre volte, quasi per effetto

del caso, le tessere, le pietruzze, gli algoritmi si compattano fino a restituirci delle icone provviste di un senso compiuto.

Potremmo anche dire che il nostro Saffaro è in sostanza un affabulatore, tutto quel repertorio apparentemente asettico di schemi geometrici in realtà nel suo uso funziona come una serie di “mitemi”, di nuclei di storie mirabili, pronte ad allacciarsi tra loro per il nostro diletto, prendendoci al livello pensoso e serio di cultori dei teoremi matematici più elevati e astrusi, ma riportandoci a un clima di ritrovata infanzia, quando si pende dalle labbra di un affabulatore intento a concatenare tra loro le sequenze di una fiaba, o quando addirittura si assiste alle miracolose proiezioni di una lanterna magica. Conviene anche sottolineare che parlando a questo modo di una funzione affabulatoria, o addirittura del ricorso a una lanterna magica, siamo venuti irresistibilmente immettendo delle buone dosi di temporalità nelle operazioni di Saffaro. Questo mi sembra un risultato assolutamente rilevante, da non lasciarsi sfuggire, tale inoltre da spiegare assai bene quel senso di diletto progressivo che vengo traendo da un’arte che pure in partenza sembrava muovere da elementi a me così alieni e sgraditi. Fatto sta che le operazioni visive di Saffaro raramente si fermano a una sola immagine o si concludono entro lo spazio ristretto di un solo foglio, di una sola tela: in qualche modo esigono uno sviluppo, una continuazione, il che del resto è proprio di tutte le dimostrazioni geometriche effettuate “alla lavagna”, o magari, oggi, affidate alle progressioni di un computer. Da uno stato del problema non si può passare che a un altro, e proprio questo salto, che ci occulta per un breve momento la visibilità di quanto avviene, abilita l’autore a introdurre quegli stacchi, quelle piccole inoculazioni del caso di cui già si diceva. Quando l’immagine ritorna, nel riquadro accanto, essa ci appare sostanzialmente variata, e non sempre il passaggio dallo stadio anteriore avviene nel segno di una logica trasparente. E’ qui che Saffaro produce inciampi nella catena deduttiva, ovvero fa scattare l’intervento del *clinamen*. Il quadro ci appare sostanzialmente mutato grazie a nuovi apporti, nel che sta la sua capacità di divertirci, proprio come deve succedere nel corso di una storia, guai se i passaggi in essa risultano troppo prevedibili e scontati.

Tutto ciò significa anche che, ad onta della seriosità dei materiali logico-geometrici impiegati, potrebbero convenire al nostro Saffaro delle forme di narrazione che al giorno d’oggi siamo soliti ricercare in ben diversi settori dell’immaginario collettivo: fuori dalle aule universitarie, dagli studi, dai laboratori, bensì nel mondo accattivante dei “fumetti”, a proposito dei quali non si potrà mai deprecare abbastanza il tradimento insito nel modo italiano di chiamarli, andando a porre l’accento su un dato aggiunto e non strutturale, cioè appunto il fumetto in cui si iscrivono le parole. Se questa fosse davvero la loro peculiarità più intrinseca, nessuno potrebbe parlare di fumetti a proposito delle sequenze di Saffaro, che viceversa affondano in un silenzio totale, respingendo da sé qualsivoglia manifestazione linguistica. Ma colgono ben più nel segno le definizioni che vengono dall’inglese e dal francese, dove si parla di *strips*, di *bandes dessinées*, col che si sottolinea ben di più la valenza affabulatoria di questa forma espressiva. La quale oltretutto potrebbe abbandonare la superficie, che si ostina a coltivare quando si manifesta sotto la specie dei fumetti, per accamparsi davvero nel tempo, grazie a un rapido accavallarsi di quelle immagini piatte, chiedendo al nostro occhio di cucirle, di fonderle tra loro, e a quel punto avremmo la sequenza dei cartoni amati, del cinema di animazione. Mi permetto di dire che Saffaro era ottimamente dotato per esprimersi a questo modo, da lui sarebbero potute provenire delle eccellenti sequenze “animate”, col vantaggio che, nel suo caso, questa tecnica di grande efficacia si sarebbe attenuta a un livello elevato di puri enti di ragione, ma ugualmente interessati a una rapida serie di evoluzioni-metamorfose. Non credo che a noi spettatori di oggi sia vietato insinuare movimento, serialità, principi trasformativi entro la piattezza e immobilità delle singole immagini a suo tempo confezionate da Saffaro, proprio per perfezionare quella meravigliosa *fabula de lineis et figuris* cui senza sosta egli ci ha invitato.

Michele Emmer

Lucio Saffaro, artista della geometria, in *Saffaro. Le forme del pensiero*, Museo di Palazzo Poggi, Università degli Studi, Bologna, marzo 2004.

E' abbastanza facile accorgersi che aumentando via via il numero dei lati dei poligoni regolari si ottiene una sequenza infinita: triangoli equilateri, quadrati, pentagoni, esagoni e così via. L'analogo nello spazio a tre dimensioni dei poligoni regolari sono i solidi regolari; il loro numero, lungi dall'essere infinito, è invece molto piccolo, precisamente cinque. Se non è noto chi per primo notò la sequenza infinita dei poligoni regolari, della scoperta dell'esiguo numero di solidi regolari si hanno delle notizie abbastanza precise. Della questione erano perfettamente consapevoli i matematici greci. Platone (427 - 348 a.C.) mise in relazione i 5 solidi regolari con gli elementi dello spazio fisico, così come allora era concepito. Nella scuola di Atene come la dipinse Raffaello nelle stanze Vaticane, Platone discute con Aristotele tenendo sotto il braccio un volume di cui si legge con chiarezza il titolo: *Timeo*¹. Se è lecito pensare che dei solidi regolari si fossero già occupati i Pitagorici, è nel dialogo di Platone che si trova la prima descrizione giunta sino a noi dei cinque solidi regolari, noti per questo motivo anche con il nome di solidi Platonici. Platone affronta nel *Timeo* il problema della creazione del mondo; mette in evidenza che gli elementi costitutivi dell'universo sono stati da Dio composti nel modo più bello e più buono che potesse; ognuno di essi ha una forma solida che Platone descrive.

Si tratta del tetraedro, che è elemento e germe del fuoco, l'ottaedro che lo è dell'aria, l'icosaedro dell'acqua, il cubo della terra.

"Restava una quinta combinazione e Dio se ne giovò per decorare l'universo", il dodecaedro.

Se cinque sono (e sempre resteranno!) i poliedri regolari nello spazio a tre dimensioni, i matematici hanno cercato di spezzare questo numero chiuso attenuando le richieste di regolarità, cercando cioè di generalizzare la definizione per ottenere nuove forme. Fu Archimede (287-212 a.C.) che per primo descrisse una nuova famiglia di poliedri, composta di tredici solidi chiamati semiregolari o archimedei. Un primo tentativo per superare il numero cinque. Nella storia dei poliedri non si hanno nuovi risultati per lungo tempo²; si ha un salto che va dall'opera del matematico greco Pappo sino alla riscoperta della matematica greca ed in particolare degli Elementi di Euclide alla fine del Medio Evo. Gli artisti, gli architetti, gli artigiani riscoprono dopo un lungo oblio i bellissimi corpi e i poliedri da essi derivati. Da allora diventa difficile distinguere la storia artistica e quella scientifica dei poliedri. Tra il 1482 e il 1492 Piero della Francesca scrisse il suo celebre trattato *De Quinque Corporibus Regularibus* in cui tra l'altro faceva notare la divina proporzione secondo la quale si intersecano le diagonali di un pentagono regolare.

Il matematico Luca Pacioli (1445-1514), allievo di Piero della Francesca, incorporò il trattato di Piero sui solidi regolari nel suo famoso libro *De Divina Proportione* pubblicato nel 1509. Il volume *De Divina Proportione* deve molta della sua fama al fatto che le 60 tavole dei solidi regolari, semiregolari e stellati furono "*facte e formate per quella ineffabile mano sinistra a tutte discipline mathematici accomodatissima del prencipe oggi fra i mortali, pro prima fiorentino, Leonardo da Vinci.*"³

Nel trattato *Harmonices Mundi* del 1619 Keplero così descrive un solido che chiama *stellarum duodecim planarum pentagonicarum*⁴: "*Habet hoc congiugium et stellam solidam, cujus genesis est ex continuatione quinorum planorum Dodecaedri, ad concursum omnium in puncto unico.*" (Questo matrimonio comprende anche il solido stellato, la cui generazione ha luogo dalla continuazione dei cinque piani del dodecaedro finché si incontrano in un solo punto).

Il solido di cui parla Keplero è un dodecaedro stellato, la cui scoperta gli è attribuita; si chiama stellato perché su ogni faccia del dodecaedro è costruita una piramide regolare. Tuttavia una delle due forme ottenute da Keplero compare, realizzata a mosaico, sul pavimento della basilica di San Marco a Venezia; è attribuita a Paolo Uccello che la realizzò mentre si trovava a Venezia negli anni 1425-1430.

¹ Platone, *Timeo*, in *Opere*, Laterza editori, Bari (1966), vol. II, pp. 459-556.

² P. Gario, *L'immagine geometrica del mondo: storia dei poliedri*, Stampatori Editore, Torino (1979).

³ T. R. Castiglione, *Un prezioso manoscritto del Rinascimento in Svizzera*, "Cenobio", vol. 3 (3/5) (1954), pp. 271-288.

⁴ J. Kepler, *Harmonices Mundi Libri V*, Linz (1619).

Della presenza del solido stellato si accorse Lucio Saffaro⁵ nel 1970. In seguito si accorse⁶ che il poliedro veniva menzionato con evidente stupore alla pagina 88 di un'opera dello storico tedesco S. Günther, pubblicata nel 1876⁷. L'immagine del dodecaedro stellato di Paolo Uccello è divenuta famosa nel 1986 perché è stata scelta, su suggerimento di Saffaro, come simbolo della Biennale di Venezia dedicata al tema Arte e Scienza⁸.

Saffaro, con la timidezza che a volte rasentava la scontrosità, aveva un grande sogno: superare il numero dei solidi regolari, semiregolari, catalani, diminuendo le richieste di regolarità. E voleva essere accettato come matematico; rimase molto male quando anni fa inviò un articolo a quel monumento vivente alla geometria che era il matematico anglo-canadese H.S.M. Coxeter, per gli amici Donald, che non prese in considerazione il suo lavoro. Coxeter è scomparso ultra novantenne nel 2003.

Saffaro ha costruito delle nuove classi di poliedri che poi, come pittore, ha realizzato nelle sue opere. Il poliedro che chiamò M2, è costituito di soli triangoli equilateri, precisamente 240, che si incontrano nei vertici a 4 a 4, a 10 a 10, a 12 a 12. I poliedri formati solo da triangoli equilateri sono detti deltaedri. Il più grande deltaedro è quello formato da 360 triangoli regolari che si incontrano nei vertici a 4 a 4, a 8 a 8, a 9 a 9, e a 15 a 15⁹.

I due quadri erano esposti nella sezione Spazio della Biennale di Venezia del 1986.

Le due opere erano state realizzate in modo tradizionale su tela, con colori e pennelli, mentre utilizzando un elaboratore dalle elevate capacità grafiche e di calcolo è stato possibile per Saffaro ottenere una famiglia di poliedri stellati, del tipo cioè di quelli realizzati da Paolo Uccello sul pavimento di San Marco. Una delle forme più interessanti è quella composta dalla intersezione di cento icosaedri; alla fine dell'operazione di intersezione tra gli icosaedri compaiono sullo schermo delle forme pentagonali che l'autore stesso non poteva prevedere di ottenere.

Saffaro aveva partecipato alla prima edizione del convegno "Matematica e Cultura" all'Università Ca' Foscari di Venezia nel 1997 e con una sua opera fu realizzato il manifesto del convegno. Negli atti ha pubblicato uno degli ultimi articoli, "Poliedri eleganti"¹⁰. Quando presentò i suoi disegni al convegno, si schernì per il titolo che avevo dato al suo intervento, eleganti gli sembrava troppo ambizioso. Non lo era affatto. Sperando che la cultura frettolosa di questo paese non lo dimentichi.

Giovanni Maria Accame

Saffaro, un pensiero plurale, in *Saffaro. Le forme del pensiero*, Museo di Palazzo Poggi, Università degli Studi, Bologna, marzo 2004.

1. Non la perfezione, ma il suo inseguimento.

La scelta di aprire un varco nel passato, turbarne le sedimentazioni, riattivare pensieri interrotti e farne l'inesauribile fonte di un'esperienza contemporanea, è stata compiuta da Saffaro con chiarezza e determinazione concettuale. Certo, l'aver fatto del pensiero, dei suoi processi costitutivi e costruttivi, il nucleo propulsivo di tutte le sue diverse riflessioni artistiche, letterarie e matematiche, gli era connaturato. Già nel 1950, appena ventunenne, scriveva: "indagherò sul senso originario del pensiero fino a trovare la sostanza prima dell'esistenza e le dimensioni del suo significato"¹¹.

⁵ L. Saffaro, *Dai cinque poliedri all'infinito*, Annuario EST - Mondadori, Milano (1976), pp. 473- 484.

⁶ L. Saffaro, *Anticipazioni e mutamenti nel pensiero geometrico*, in M. Emmer (a cura di), *L'occhio di Horus: itinerari nell'immaginario matematico*, Ist. della Enciclopedia Italiana, Roma, (1989), pp. 105-116.

⁷ S. Günther, *Vermischte Untersuchungen zur Geschichte der Mathematischen Wissenschaften*, Lipsia (II, 1876).

⁸ G. Macchi (a cura di), *Spazio*, catalogo della sezione, Biennale di Venezia (1986).

⁹ L. Saffaro, *Nuove operazioni sui poliedri platonici*, Annuario EST – Mondadori (1983), pp.337- 346, e L.Saffaro, *Nuovissime operazioni sui poliedri platonici*, Annuario EST- Mondadori (1986-87), pp. 323 - 331.

¹⁰ L. Saffaro, *Poliedri eleganti*, in M. Emmer (a cura di), *Matematica e cultura*, Springer Italia (1998), pp. 71-76 (1986).

¹¹ L. Saffaro, *Il Principio di Sostituzione*, La Nuova Foglio Editrice, Pollenza-Macerata, 1977. Pubblicata dopo ventisette anni e sicuramente ritoccata in qualche misura, quest'opera fu scritta dall'autore nel 1950.

La comprensione di questa singolare figura, come artista e come uomo, è tutta centrata sull'intenderne preliminarmente il modo d'essere, del suo porsi in relazione col mondo e con se stesso. Tutto, in Saffaro, è vissuto nella dimensione del pensiero. Un pensiero che non deve essere erroneamente concepito nei limiti di una speculazione astratta, ma di un'articolata elaborazione che comprende emozioni e sentimenti. E' lui stesso a ricordarci con fermezza che: "Lo spazio del pensiero è la tristezza"¹². E non a caso la parola "tristezza", dopo quella di "tempo", è una delle più ricorrenti negli scritti. Tempo e spazio sono i contenitori di trattati e teoremi le cui speculazioni sono solo apparentemente immaginarie, in realtà hanno radici profonde nella vita dell'autore. La difficile concretizzazione di modelli ideali, la solitudine di un'identità così profondamente scavata nel proprio pensiero, la progressiva constatazione, riscontrabile nei testi degli ultimi anni, dell'incidenza del caso, sono motivo di riflessioni melanconiche, ma anche di un'instancabile energia creativa. Non si coglierebbe uno dei cardini della sua opera se non si afferrasse che, qui, l'inseguimento della perfezione è vissuto come ininterrotta esperienza della sua mancanza. Una condizione che spinge l'artista a fare dell'inseguimento il proprio stato perenne e, dunque, a rendere continuamente mobile e mai compiuta la sua esperienza¹³.

Nella matematica, dove è consuetudine lavorare con le idee, giudicandole valide e significative proprio in base alla loro capacità d'estensione e di coinvolgimento di altre idee matematiche, troviamo un'ulteriore conferma della condotta concettuale di Saffaro: non limitarsi al calcolo, ma occuparsi di infiniti. La rilevante presenza di questa disciplina in tutte le sue attività, non deve però farci dimenticare, come in qualche caso è successo, che la matematica è sempre stata per lui un mezzo, una possibilità privilegiata e anche una misura, ma non un fine. La particolarità stessa della sua ricerca, quasi totalmente concentrata sullo studio e sulla scoperta di nuove classi di poliedri, rivelano la necessità di uno stretto rapporto con figure particolarmente ricche di qualità estetiche e concettuali. Qualità ancor più valorizzate dalla loro rappresentazione visiva. Rappresentazione che, nei disegni, è quasi sempre fedele all'idea matematica originaria, ma che diviene assolutamente libera nella pittura.

Saffaro, per rispetto alla disciplina matematica, ma anche per preservare il puro spazio del pensiero da un riscontro fenomenico così manifesto come una tela dipinta, mi ha sempre ribadito che, nella pittura, non elaborava mai alcuna idea matematica. I poliedri, come figure del pensiero, entrano nella pittura sfidando una contaminazione categoriale che li immette in una dimensione totalmente differente da quella da cui si sono originati. Naturalmente, prelevare figure che sono idee matematiche e posarle sulla tela, dipinte a olio, comporta non pochi fraintendimenti. Gli equivoci maggiori nascono nel vedere reciproci prolungamenti e vincoli tra matematica e arte. Come ha scritto Argan, Saffaro non fa "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"¹⁴. In questo senso, dunque, arte e scienza coincidono, coincidono sopra tutto in quell'esercizio del pensiero che era per Saffaro la preoccupazione prima. Con un avvertimento, però: che l'arte come scienza è quella di un artista contemporaneo, perfettamente cosciente che le formule interpretative della razionalità classica, non sono più conciliabili con l'indeterminazione odierna del sapere e dei suoi fondamenti.

Più di una volta la preminenza speculativa di questo artista e l'essenzialità di molte sue figure, hanno fatto riflettere su una possibile affinità con tendenze minimaliste e concettuali dell'arte contemporanea. Calvesi si è posto la domanda citando le strutture primarie di Sol LeWitt e De Maria, Caroli concordando con la Kunsthalle di Norimberga che, nel '71, espose le opere di Saffaro nella sezione dei concettuali, io stesso, in un articolo su "Casabella", accennavo a un percorso

¹² L. Saffaro, *Trattato curvo della tristezza*, Edizioni di Paradoxos, Bologna, 1973.

¹³ A proposito dell'inseguimento, Saffaro pubblicherà *Théorie de la poursuite*, con introduzione di Paul Ricoeur, presso le edizioni L'Alphée di Parigi nel 1985.

¹⁴ G. C. Argan, *Introduzione*, in *Saffaro, la descrizione del tempo*, catalogo della mostra, a cura di G. M. Accame, Galleria d'Arte Moderna, Bologna, Mazzotta, Milano, 1986.

parallelo con alcune tendenze contemporanee¹⁵. Tutti però abbiamo espresso queste idee nella prima metà degli anni settanta, nel momento di una piena affermazione di Minimal e Conceptual Art e tutti portati, dalla nostra professione di storici dell'arte, a fare rientrare le opere in una poetica, gli artisti in un movimento. Oggi, credo saremmo d'accordo nel riconoscere a Saffaro quella differenza irriducibile che lo distingue da ogni classificazione, con i vantaggi e gli svantaggi che questa posizione comporta. Rimane però il problema di non lasciare che una figura così rilevante e singolare della nostra cultura, possa essere circoscritta nell'immagine del personaggio geniale e stravagante, totalmente avulso dal suo tempo. Fortunatamente è proprio il trascorrere di quel tempo, così ricorrente nella sua opera, a togliere il rischio di fraintendimento, possibile solo alcuni decenni addietro. Il principio di complessità, che oggi è alla base di ogni nostro approccio conoscitivo, ci permette di valutare i lavori di Saffaro nella loro connessione concettuale. Connessione che rivela la presenza di più ordini, di più punti di osservazione applicati dallo stesso Saffaro con la pittura, la scrittura, la matematica e il suo potenziamento elettronico, per raggiungere figure ideate, ma non più definibili dalla sola mano. L'insistenza e la ripetizione sui poliedri che, nei diversi linguaggi, è stata esercitata, ne ha messo in evidenza le continue e sostanziali differenze. A figure visivamente somiglianti, corrispondono dimensioni concettuali diverse, agisce cioè un pensiero multidimensionale assolutamente contemporaneo. Mai come in questa particolare pluralità di linguaggi e di esperienze, ci è utile ricordare che le immagini non sono copie di fatti, ma esse stesse fatti concreti.

2. Figure del pensiero e della vita.

Ho già accennato come, nel pensiero rarefatto e apparentemente distaccato di Saffaro, i riferimenti autobiografici siano frequenti. Alcuni, come la sua città di origine, Trieste e in stretto collegamento il mare, sono ricorrenti in tutta l'opera letteraria e non solo. Restando sul tema dei luoghi e passando a Bologna, città in cui ha vissuto, il porticato e la Basilica di San Luca, oltre all'arco del Meloncello, sono di volta in volta presenti in quadri degli anni cinquanta, poi nel 1966 in una tavola del *Tractatus logicus prospecticus* e, ancora, ripetutamente in litografie degli anni ottanta. Non è un caso allora che l'artista vedesse, quotidianamente, il complesso monumentale dalle finestre della casa dove ha vissuto ininterrottamente dalla fine degli anni quaranta¹⁶ e a pochi passi dalle seicentosestantasei arcate del famoso porticato settecentesco. Che poi non amasse sottolineare questi collegamenti o, come ho già scritto in altre occasioni, preferisse eludere anche le domande sui rapporti tra le diverse realtà concettuali e linguistiche da lui abitualmente praticate, appartiene alla sua scarsa propensione a entrare in discorsi esplicativi che non fossero quelli strettamente correlati a ipotesi matematiche e, forse, alla volontà di assecondare un'immagine enigmatica di sé che gli altri sembravano gradire¹⁷. Solo dopo diversi anni di conoscenza riuscii a farmi eseguire al piano una sua composizione, essendo la musica, della quale era un appassionato e un profondo studioso, un interesse rimasto privato.

Queste notazioni mi servono, trasversalmente, per introdurre un tema assai più importante: l'idea che Saffaro aveva delle proprie esperienze artistiche e scientifiche come ritrovamento di sé, un'identità che si rafforzava con il procedere del pensiero, nell'elaborazione di immagini e teorie. In stretto collegamento: l'acuta lucidità del suo sistema di idee e i timori relativi a una sua corretta trasmissione. Un artista così poco abile nelle strategie, dalle sorprendenti ingenuità compiute anche quando pensava di agire scaltramente, lo si potrebbe pensare disattento alla propria immagine, cosa

¹⁵ cfr. M. Calvesi, *De ontologia*, catalogo della mostra, Galleria L'Obelisco, Roma, 1970; G. M. Accame, *Arte come scrittura*, in "Casabella", n. 383, Milano, 1973; F. Caroli, *Pittura astratta a Bologna*, catalogo della mostra, Galleria La Loggia, Bologna, 1975.

¹⁶ I genitori di Saffaro, dopo una prima permanenza a Bologna, vi si stabiliscono definitivamente nel 1945. Subito o quasi subito, vanno ad abitare all'ultimo piano di via Guidotti 50, dove è poi sempre rimasto Lucio.

¹⁷ Già Arcangeli, nel presentare la prima mostra personale, iniziava così il suo testo: "Lucio Saffaro non parla, o non ama parlare, del suo mondo poetico." Cfr. F. Arcangeli, *Lucio Saffaro*, catalogo della mostra, Galleria L'Obelisco, Roma, 1962.

non assolutamente vera. Sopra tutto per la coincidenza tra la sua immagine, la più intima essenza di sé e del proprio lavoro. Un primo esempio: ho potuto ricostruire, in maniera documentata, che degli ottanta dipinti registrati tra il 1954 e il '62, ne ha successivamente distrutti ventinove. Distruggere più di un terzo della già esigua produzione di quadri catalogati di quel periodo, significa applicare una severità di giudizio della quale pochissimi artisti sono stati capaci. Il motivo di tanto rigore era dettato chiaramente da una lettura a posteriori che non trovava più, in molte di quelle tele, le sufficienti ragioni d'interesse e, a giudizio dell'artista, di qualità, per giustificarne la conservazione. A questa ricostruzione, che ho potuto fare con l'ausilio degli appunti di Saffaro, devo aggiungere un'ulteriore informazione della quale non ho mai fatto cenno ma che, dopo la sua morte, mi sento di riferire, non come curiosità, ma come ulteriore contributo a comprenderne la perfetta consapevolezza delle scelte intellettuali. Nei primi anni settanta, in una visita al suo studio - due stanze della casa abitata con i genitori - dopo avermi mostrato gli ultimi lavori, nel suo caso mai più di due o tre, improvvisamente, quasi facendo forza su se stesso, mi conduce nella seconda camera dove aveva predisposto cinque o sei tele, in parte appese, altre appoggiate su un divano. Afferma che sono vecchi lavori sui quali non sa dare un giudizio, sopra tutto mi chiede, a conferma dell'evidenza, di ribadire l'estraneità a quanto stava facendo da almeno dieci anni. I quadri, del tutto inattesi, dipinti presumibilmente nella seconda metà degli anni cinquanta, rientravano, anche se stilisticamente tra loro non omogenei, nel clima informale di quel periodo. Alcuni, invece, denunciavano richiami a una vena surreale che trova riscontri in opere conservate, come ad esempio *Monumento a D'Aksanwae* del 1960. Della matericità presente in quei lavori, è invece rimasta un'esigua traccia - che però sorprende per la sua eccezionalità - in una delle due figure simboliche che distinguono *San Giorgio e il Drago*. Al centro della forma circolare che domina la composizione, l'impasto del pigmento si addensa, rimanendo volutamente smosso e leggermente sollevato. E' questa un'opera del 1957, mai riprodotta, certo pochissimo esposta e che Saffaro non mi fece vedere, quando preparammo la mostra antologica per la Galleria d'Arte Moderna di Bologna. Forse non amata dall'autore, proprio per il residuo di fisicità della pasta pittorica, appena individuata tra quelle rimaste nello studio, mi è invece subito sembrata tra le più pregevoli degli anni cinquanta. In questa tela, infatti, gli interessi dell'artista per le raffigurazioni simboliche sono del tutto esenti dalla descrittività di derivazione letteraria che prevale nelle opere del primo decennio di attività e, sicuramente per i legami con ciò che parallelamente andava scrivendo, più affettivamente vicine di altre, anche negli anni successivi, quando, come ricordavo, è intervenuta una drastica e ampia selezione. Come forse si è compreso, anche quei quadri mostratimi furono distrutti immediatamente dopo la mia visita. Non capii la sua determinazione e non difesi quelle tele¹⁸.

I fatti che ho riportato confermano, non solo la piena cognizione da parte di Saffaro di quanto elaborava la cultura contemporanea, ma anche, come pochi potevano sapere, la diretta sperimentazione che ne volle fare. Una sperimentazione vera e, come è giusto che sia per un giovane artista, estesa lungo più linee d'indagine. Su quest'ultimo aspetto intervengono, con tutto il loro peso incontrovertibile, i molti disegni rimasti. Un problema, quello posto dalle sue chine, che necessiterà di una trattazione specifica. Entrare ora nel merito degli oltre duemila disegni eseguiti, ci porterebbe assai lontano. In questa occasione, l'opera disegnata sarà chiamata in causa, solo occasionalmente, in rapporto alla pittura.

La scelta che porta Saffaro a una svolta rapida e determinante avviene nel 1963, curiosamente dopo avere allestito le prime tre mostre personali, tutte del '62. In queste prevalgono ovviamente le tele dipinte con quei riferimenti che, una volta fatti da Arcangeli - Klee, Ernst, Miró e Brauner - saranno ripetuti dagli altri suoi presentatori: Giuseppe Raimondi e Franco Russoli¹⁹, con una accentuazione di quest'ultimo verso una supposta ripresa metafisica che riaffiorerà a lungo in diverse letture

¹⁸ Sull'effettiva esistenza di opere "informali" di Saffaro, mi sono accorto, molto tempo dopo; riferisce anche Arcangeli nella già citata presentazione: "Benché io conosca di lui qualche piccolo sottile esperimento nella direzione informale ...", *ibid.*

¹⁹ Per questi testi, oltre a quello già segnalato di Arcangeli, si veda: G. Raimondi, *Le pitture di Lucio Saffaro*, catalogo della mostra, Galleria L'Indiano, Firenze, 1962; F. Russoli, *Lucio Saffaro*, catalogo della mostra, Galleria L'Indiano, Milano, 1962.

critiche. A parte Klee, artista effettivamente stimato e con il quale condivideva la familiarità con la musica, l'accostamento con gli altri maestri non doveva essergli gradita. Nonostante possano apparire giustificati i riferimenti sul piano formale, non vi è alcuna coincidenza su quello intellettuale. E' anche possibile che il confronto con la critica, la lettura di testi che personaggi qualificati e da lui stimati, per la prima volta davano delle sue opere, abbia accelerato un processo in ogni modo già in atto. Sicuramente condivideva, con la sua generazione, la necessità di uscire sia dall'ombra delle avanguardie storiche, sia dalla lunga stagione informale. L'andamento del lavoro fatto fino a quel momento e la lettura che ne era data, gli fecero compiere più rapidamente delle scelte. Il ragionamento che fece e che, eccezionalmente, mi rivelò in una nostra conversazione, fu di avere allora raggiunto la convinzione delle scarse possibilità di ottenere risultati originali nelle direzioni sperimentate o che vedeva intraprendere da altri, mentre si era reso conto che proprio dall'interno della sua stessa cultura scientifica, dai suoi interessi per alcune idee matematiche che si sviluppavano dal mondo classico al sapere moderno, dagli studi sulla prospettiva nell'arte rinascimentale, poteva trovare fondamento una sfida concettuale che aderiva pienamente alle sue caratteristiche. La sfida di trasferire elementi del passato nel presente, contaminarli con l'elaborazione del sapere contemporaneo e proiettarli nel futuro, gli permetteva una piena coerenza con il proprio pensiero e, al tempo stesso, gli prospettava un'indiscutibile originalità²⁰.

Alcune opere come *La camera ottica di Galileo* e *Ritratto di Velàzquez*, entrambe del 1963, sono assai distanti da quelle che le precedono anche immediatamente. Nessuna traccia di quei cavalieri tra il mito e la fantascienza²¹ che pure hanno conseguito un notevole successo di pubblico. Ed è proprio anche a questo successo e alle molte richieste di collezionisti, che si deve una sporadica prosecuzione di tele di questo genere, anche nei primi anni successivi all'avvenuto cambiamento. Un esempio significativo e utile a comprendere il conflitto dell'artista tra interesse conoscitivo e interesse economico, è l'ottima accoglienza che ebbe la mostra fatta a Roma nel 1962 e l'acquisto da parte di due collezionisti americani, di *Dama con liuto* e *Vascelli astrali*, entrambe opere del '59²². Del resto è questa una circostanza che è accaduta e accade più spesso di quanto non se ne parli e che gli storici dell'arte conoscono bene. Va detto che Saffaro si è sempre assunto la piena responsabilità di ciò che faceva, in qualunque momento, datando le opere correttamente, anche se dipinte in uno stile che aveva già superato da anni.

Prima di inoltrarci oltre quella linea di confine che rimane sostanzialmente legittimo indicare nell'anno 1963, voglio ricordare almeno tre opere tra quelle che invece anticipano, non tanto l'apparizione dei poliedri, che pure in qualche caso si verifica, ma la maggiore sintesi formale e simbolica degli anni sessanta e dopo. In particolare, penso all'*Autoritratto* del 1956, un olio su tela ora nella collezione della Galleria d'Arte Moderna di Bologna, dove una lettera dell'alfabeto greco, inscritta in un ovale quadrettato, viene posta sotto un'angolazione concettuale dal titolo che definisce il dipinto un autoritratto. Poi, ancora, è da considerare il già citato *San Giorgio e il Drago* del '57 che, a parte la contenuta presenza materica, è di straordinaria efficacia nella voluta limitazione dell'apparato rappresentativo, a vantaggio di un'inquieta e oscura concentrazione sulle uniche due figure simboliche presenti. Del 1960 è invece una prova piuttosto isolata nel contesto saffariano, che mi è sempre parsa però significativa per l'evidente alleggerimento rispetto alla poetica prevalente negli anni cinquanta. *La scala*, la cui dimensione di centoventi per ottanta centimetri sottolinea già, per il nostro artista, un particolare impegno e indica nel titolo, come nello slancio ascensionale della singolare figura, una proiezione verso nuovi territori. Tra questi, è forse da notare, in un così attento studioso di problemi prospettici, la costruzione di una profondità

²⁰ Sulle ragioni dell'abbandono delle esperienze informali e postinformali e sulla successiva scelta nella direzione di una rivisitazione concettuale del passato, accenna brevemente l'artista stesso in un'intervista televisiva eseguita a Bassano del Grappa in occasione della sua antologica del 1991.

²¹ Tra i tanti aspetti ancora da riscoprire di un personaggio come Saffaro, molto più imprevedibile di quanto non si supponga, vi è quello dell'autore di fantascienza. Noto agli appassionati lettori di questo genere, nei primi anni '60, con lo pseudonimo di Andrea Canal.

²² I quadri furono venduti il 10 febbraio, durante la mostra alla Galleria L'Obelisco, allora tra le più importanti di Roma. Il fatto inorgogli Saffaro che, contrariamente al solito, appuntò la data, i prezzi di vendita e le percentuali trattenute dal gallerista. Uno dei collezionisti era David Rockefeller.

realizzata con l'andamento diagonale di stesure piatte di colore, dipinte su una superficie bianca che trasforma la propria inerte neutralità in luminosa atmosfera.

Ritornando al 1963 e proseguendo su quanto Saffaro andava facendo, colpisce immediatamente l'esiguo numero di dipinti ultimati nei tre anni fino al 1965. Sedici opere a olio, delle quali due saranno distrutte. Se questo dato va osservato e valutato, anche perché in linea con una produzione pittorica che solo raramente ha superato le dieci tele l'anno, deve però essere collegato a tutte le altre applicazioni parallele dell'artista: i molti disegni, le ricerche matematiche, l'elaborazione e la pubblicazione di testi letterari. La comprensione e, in ultima analisi, anche il giudizio su Saffaro, dovrà sempre considerare questa pluridimensionalità del suo pensiero, come ho cercato di chiarire nel primo paragrafo di questo testo. Per ovvie ragioni di competenze critiche e per non rendere difficoltosa una lettura che volesse contemporaneamente procedere su tutti gli svolgimenti attivati, anche in questa occasione, indagini e interpretazioni procedono entro confini disciplinari, ciò non toglie, come è nel mio caso, che qualche informazione sulle ricerche matematiche o qualche citazione dagli scritti letterari, non possa apparire occasionalmente. Del *Ritratto di Velázquez*, a mio parere l'opera migliore dipinta fino a tutto il 1965, esiste anche il disegno, che però blocca l'immagine in una prospettiva di linee orizzontali e verticali che s'incontrano in un basso e più marcato orizzonte. Il dipinto, al contrario, presenta uno spazio atmosferico cromaticamente austero ma suggestivo. Lo sguardo è, infatti, progressivamente catturato dal piano su cui la figura si posa ma che, sulla destra, viene già a mancare e poi a scomparire del tutto, dissolvendosi e confondendosi con lo stesso ambiente.

Tra i disegni di questo periodo, *Autoritratto temporale* del 1964²³, si segnala per più motivi. Oltre al dipinto del 1956, mi risulta, fino a oggi, essere l'altro unico lavoro concepito e dichiarato nel titolo come autoritratto. Anche in questo caso, se si vuole scorgere un'analogia con la tela, vi è un'impostazione reticolare che, nel disegno, diviene però struttura preminente. Qui l'inclinazione concettuale di Saffaro raggiunge poi una delle sue espressioni più autentiche, trasformando una figura semplice e luminosa in un'immagine intensa e segreta. Questo avviene per l'inquietante differenziazione degli interni, tutti somiglianti e nessuno uguale. Per una visione prospettica che pone in primo piano la ripetizione di una griglia, seguita dal vuoto delle celle. Per l'idea di uno spazio saldamente costruito che si apre invece sull'assenza e sull'infinito. Ancora, per l'enigmatica presenza di una cella che distacca e addensa i tratteggi comuni alle altre pareti, trasformandoli in ulteriore struttura interna. Proseguendo negli specchiamenti e nei rimandi concettuali dell'artista, non tutti decifrabili, ecco riapparire, con piccole varianti nel tratteggio, quest'ultima cella, come disegno autonomo all'interno del *Tractatus logicus prospecticus*. La ripresa del disegno può essere un fatto a sé stante, ma può essere anche, come sono propenso a credere, un segno che le pochissime tele dipinte nei due anni precedenti al 1966, anno del *Tractatus*, siano la conseguenza dell'attenzione e, in parte, dell'esecuzione dei disegni del *Tractatus*. Questi centoventi disegni, solo secondariamente per la quantità, ma prima di tutto per la profondità e l'ampiezza della concezione, che ne fanno, a giudizio di tutti coloro che hanno scritto di Saffaro, l'opera centrale e propulsiva del suo pensiero, devono avere richiesto una gestazione ideativa, di iniziale verifica e poi di definizione grafica, non certo circoscrivibile al solo anno di datazione dell'opera.

Il *Tractatus*, è stato presentato in varie mostre e fatto oggetto di molte letture critiche; in due occasioni l'esposizione fu seguita da una specifica conferenza, tenuta da Calvesi a Bologna nel 1969, nel '70 da Argan e Calvesi a Roma²⁴. Le argomentazioni di Calvesi, che più utilizza riferimenti storici, dal Rinascimento alla Minimal Art, saranno in parte riprese nella sua presentazione dell'anno seguente²⁵, mentre Argan, che affronta la lettura in maniera strettamente

²³ Questo disegno, non è il solo caso, pubblicato a piena pagina sul catalogo della Galleria d'Arte Moderna di Bologna *Saffaro, la descrizione del tempo*, op.cit., risulta erroneamente datato 1972 invece di '64.

²⁴ Maurizio Calvesi tenne la conferenza al Centro d'Arte e di Cultura di Bologna il 22 aprile 1969, mentre Giulio Carlo Argan svolse la sua conferenza nella stessa sala dove erano esposte le tavole del *Tractatus*, alla Calcografia Nazionale di Roma il 14 maggio 1970. In quest'ultima occasione intervenne anche Calvesi che, presumibilmente, riprese le argomentazioni della sua prima conversazione. Delle conferenze di Argan e Calvesi, che furono registrate, esiste una trascrizione fatta da Saffaro, non corretta dagli autori.

²⁵ Vedi M. Calvesi, *De ontologia*, op. cit.

teorica, termina così il suo discorso: "... 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."

Argan comprende immediatamente e, giustamente, mette in rilievo l'aspetto autoriflessivo di Saffaro, la sua creazione di figure teoriche che sono al tempo stesso immagini e concetti. Negli anni della conferenza di Argan, dominati dall'attenzione sulle componenti concettuali, che risultavano prevalere in molte delle tendenze emergenti, era frequente distinguere e dibattere sulla frequenza dei casi in cui l'estetico sembrava affermarsi sull'artistico²⁶. Una lettura quanto mai pertinente e convincente per i centoventi disegni del *Tractatus*, avvalorata anche da una dichiarazione dello stesso artista: "Ogni mio disegno può essere interpretato in senso grafico, figurativo; ma anche come teorema ..."²⁷. Le prime quattro tavole del trattato pongono, da sole, una delle affermazioni che continuamente ci perviene da tutta l'opera di questo artista: l'affermarsi dell'infinito a partire dal finito. In geometria la linea è il raccordo più breve tra due punti, al momento che rappresentiamo concretamente una linea sulla carta, a china, a matita, anche sottilissima, questa conseguirà uno spessore, diviene, come ci dice Saffaro, un parallelepipedo. Disegnata allora la linea nella sua rappresentazione tridimensionale, ci si accorge che tutte le linee che definiscono il parallelepipedo sono a loro volta parallelepipedi e si avvia dunque quell'inseguimento a una rappresentazione infinita con cui si apre il *Tractatus*.

Dei sei dipinti eseguiti nel 1966, uno viene distrutto, tra i cinque rimasti, *Partizioni alethiniche dello spazio* rimane una delle opere migliori di quegli anni e una delle poche, assieme al *Ritratto di Velázquez*, con una spazialità fenomenica. Anche qui, come nella citata tela del '63, con la quale ha più di un'analogia, alla base della figura si produce un effetto di smaterializzazione. La piramide che, in entrambe le tele, sostiene l'ulteriore sviluppo delle misteriose immagini, affonda in questo caso nella densità di un'atmosfera solo apparentemente neutrale. Con una soluzione frequentemente adottata in queste opere, per mezzo di riquadri, finestre, specchi riflettenti, l'artista ci prospetta un interno che ulteriormente si apre all'interno del quadro. La finestra circoscrive visivamente lo spazio su cui immette, ma ne suggerisce una profondità indeterminata. E' in questo luogo evanescente che appare, spostata sulla sinistra e sospesa nel vuoto, la singolare costruzione. Ancora e per l'ultima volta, la fisicità dello spazio pervade il *Ritratto di Keplero* del 1967 e, più sobriamente, *L'ipotesi di Cnosso* del 1968. Nell'opera del '67 la luce viene rappresentata in maniera insolitamente diretta, come raggio che penetra in un interno e illumina un poliedro. Per *L'ipotesi di Cnosso*, dove un'inquietante figura poliedrica compare all'esterno di una soglia irregolarmente delineata e di incerta interpretazione, si prospetta una situazione più misteriosa e densa di interrogativi destinati a rimanere senza risposta. E' un quadro di forte suggestione e il grande formato permette di entrare agevolmente all'interno dell'accadimento. La luce proviene da sinistra, ne vediamo gli effetti cromaticamente graduati nelle singole sezioni della figura e nel cono d'ombra che si staglia e si proietta verso di noi. Ad aumentare l'idea di uno svolgimento non solo concettuale, interviene il verde dello sfondo che, solo compositivamente chiude la visione; in realtà, proprio per il colore e la sua stesura sensibile, lascia supporre un universo esteso e reale, seppure percorso, nel pensiero come nella vita, da inconsuete figure.

3. L'io e l'infinito.

Il poliedro che appare nel 1968 quale protagonista di alcune opere come: *L'ipotesi di Cnosso*, *Monumento a Dinostrato*, *Il Palladio*, resterà il modello di gran lunga preferito e sapientemente variato che troviamo con netta preponderanza nelle tele di Saffaro, anche dopo l'elaborazione di poliedri più complessi, definiti con l'aiuto del calcolatore elettronico e affacciatisi in pittura dalla

²⁶ Nella prima occasione che ebbi di scrivere su Saffaro, io stesso mi indirizzai su questa interpretazione. Cfr. G. M. Accame, *Saffaro e l'assoluto estetico*, in "NAC", Milano, aprile 1971. Di questo articolo esiste anche una pubblicazione autonoma, curata da Saffaro, come estratto dalla rivista stessa.

²⁷ Da una dichiarazione di Saffaro riportata nell'articolo di B. Zevi, *Un pittore nel magazzino dei segni*, in "L'Espresso", Roma, 9 agosto 1970.

metà degli anni ottanta. La forma originaria del doppio cono e della doppia piramide che, specularmente, si sviluppano nei due sensi dell'asse verticale, è già annunciata in alcuni disegni del *Tractatus*. La presenza così ripetuta di questa figura impone un interrogativo che, in parte, conferma quanto ho già detto sul libero rapporto tra idee matematiche e pratica artistica. Perché Saffaro non ha portato nella pittura, se non raramente, la complessità di molti dei poliedri da lui scoperti e disegnati, e si è invece soffermato su una figura matematicamente esaurita, differentemente caratterizzata da contrazioni, estensioni, raddoppi o anche deformazioni, ma sostanzialmente ripetuta? Perché l'esperienza della pittura non è l'esperienza della matematica. Quella tensione verso l'estetico continuamente presente in Saffaro e sottolineata anche da Argan, orienta tanto la pratica artistica quanto la ricerca matematica che, non a caso, si concentra su elaborazioni formalmente significative. La preoccupazione estetica non richiede però, nella pittura, la sollecitazione speculativa della matematica. Le idee o i riferimenti teorici che si trovano nei quadri sono allora determinati da quanto più era radicato nell'intimo di Saffaro. Il pensiero dominante e il relativo sentimento che hanno accompagnato la sua vita: il rapporto tra io e infinito. Le contraddizioni, le ambiguità, i conflitti logici che ricorrono nella sua opera, esprimono questo irrisolvibile confronto. "Inseguirei il principio, se potessi sfuggire alla fine"²⁸, un inseguimento che trova espressione nelle forme speculari, duplicate, contrapposte sulle quali ha tanto insistito. Un modo, una cosciente illusione, quella della pittura, per dare sostanza all'infinito. Così come ne scopriva e tratteneva una temporanea forma con la matematica.

Dal 1969, cessa l'impiego di colori come il rosso e il verde, mentre iniziano a comparire l'azzurro e il grigio. Colori questi che progressivamente distingueranno i quasi tre decenni del suo lavoro più conosciuto. Colori aderenti a un definitivo abbandono di ogni sensazione più direttamente fenomenica, in favore di una riflessione tutta riportata nell'ambito concettuale. Si potrebbe osservare come questo ulteriore passo, verso uno stato di maggiore verifica del pensiero, abbia riscontri anche nell'attività letteraria e scientifica. Le imperfezioni dell'io e della conoscenza soggettiva, la diffidenza verso i propri stessi riscontri ed emozioni, portano gradualmente Saffaro a cercare un maggiore controllo, ma anche una più intima comprensione della ragione, prestando maggiore attenzione all'incidenza del caso, all'impossibilità della perfezione, alle mutazioni imprevedibili apportate anche solo dallo scorrere del tempo. Ecco, allora, aprirsi dei varchi di minore austerità concettuale, di voluta indipendenza da consolidate abitudini speculative. L'artista stesso, meno sorprendentemente di quanto si potrebbe immaginare, scrive: "lascia che l'estro indefinito dell'invenzione raccolga il raggio della stravaganza"²⁹. Entro questa logica rientrano alcuni singoli lavori particolarmente eccentrici, ad esempio ma non solo, *La Ricorrenza Individuale* del '69. L'inserimento di motivi architettonici e ornamentali barocchi, a partire da *Il dono del tempo* e poi ripetutamente ripresi, come anche la scelta di dipingere con diverse tonalità di colori ocra una numerosa serie di quadri del tutto uguali, formalmente, a quelli azzurri e grigi.

Sugli aspetti trasgressivi di questo artista, almeno rispetto all'immagine che di lui ha sempre prevalso, conviene soffermarsi, credo a tutto vantaggio di una migliore valutazione dell'opera e del personaggio. Uno dei pochi critici a mettere in rilievo questa dimensione del suo lavoro è stato Barilli, tanto da affermare come: "la sua 'analisi' non è mai stata di specie arida, da geometra povero di idee, ma ha nutrito sempre giuste doti di estro e di stravaganza. Le sue esibizioni di poliedri, piramidi, figure più o meno regolari hanno sempre conosciuto i sentieri della devianza..."³⁰. Penso che a suggerire questa lettura a Barilli non siano stati tanto i poliedri in sé ma, giustamente, il loro apparire nella pittura, la loro ostinata ripetizione, le contraddizioni che, particolarmente nei disegni, smentiscono le regole e si trasformano in idee. Vi sono poi specifiche realizzazioni, ad esempio lo straordinario disegno *Decadenza dell'Impero d'Oriente*, che ci fanno accedere a lati poco conosciuti, ma assolutamente pertinenti ai suoi interessi. Le scritture con alfabeti segnici inventati ne sono un esempio. *Lettera di Gotamo sulla suprema virtù*, del 1965, è uno dei pochi fogli esposti e pubblicati. Altre esperienze dello stesso periodo appartengono invece a

²⁸ L. Saffaro, *I sei tomi dell'Io*, Sintesi, Bologna, 1996.

²⁹ L. Saffaro, *Teoria de l'Est*, Lerici Editore, Roma, 1969.

³⁰ R. Barilli, *Geometrie del disordine*, "L'Espresso", 7 dicembre 1986.

una scrittura visiva più speculativa, come la litografia *Posizionale* o il divertito decorativismo di *Paesaggio alfabetico* del '70. Decorazione e ornamento sono presenti in molti lavori grafici e pittorici, in parallelo a sontuose descrizioni e preziosismi linguistici contenuti nelle opere letterarie, tutto ciò in contrasto con l'essenzialità del suo interrogativo esistenziale, come del rigore con cui conduceva le ricerche matematiche o i relativi studi storici. Personalmente, credo che l'attrazione provata per i "fondali barocchi colmi di quinte distributive", per avvalermi metaforicamente di una sua frase, abbia più spesso limitato la qualità della sua arte di quanto non le abbia giovato. Non è d'altra parte possibile ignorare questa componente che, ancora una volta, rientra nella logica delle opere e dell'artista, fondata sulla relazione tra contrari, sulla forza che Saffaro trae dall'interagire di opposte tendenze del suo pensiero.

Lo spazio che viene proposto in questa pittura, sembra confermare l'abituale volontà di contraddizione. Dopo un'iniziale prudenza nel porre i primi corpi poliedrici su piani di appoggio perlopiù lineari, ecco che nel corso degli anni settanta iniziano a comparire basamenti solidi ed elaborati. Tra i tanti esempi: *Le piramidi di Sperticano* del 1973, *Directa res* e *La conoscenza dell'Austro* del '75, iniziano a suggerire un'idea più concreta, oggettuale dei poliedri. Le apparizioni sospese del *Ritratto di Keplero*, del *Monumento a Dinostrato* o *L'ipotesi di Cnosso*, mostrano figure in transito o, almeno, in una posizione che non percepiamo come stabile, definita. Le nuove figure invece assumono posizioni assai più definitive. Non è secondario, a questa mutata atmosfera, il prevalere di conformazioni piramidali che ovviamente richiedono e suggeriscono maggiore stabilità. Una stabilità fondata sull'equilibrio e, come osservavo, sui basamenti. Nell'estate del 1970 nascono le prime sovrapposizioni con tre piramidi, *De rerum definitione* è certamente la più importante tra queste. La figura azzurra è isolata al centro e racchiusa da una doppia cornice dipinta che ne sottolinea la preziosità. Nel corso degli anni l'abbinamento di questa equilibrata simmetria con consistenti supporti, ha dato origine a sistemi costruttivi anche vistosi, vere e proprie edificazioni sostitutive dello spazio. In diversi casi le strutture si chiudono attorno ai corpi poliedrici, come nello straordinario *Monumento a Keplero* dipinto nel '75 e oggi appartenente a un'ignota collezione a Città del Messico. Qui un raro icosaedro, nuovamente sospeso, è contenuto in una nicchia che lo trattiene e lo protegge a un tempo. Nell'*Opus CCXXXVII* del '77, sono invece le piramidi, come più spesso accade, a trovarsi in questi singolari luoghi che sembrerebbero soffocare le figure mentre, al contrario, gli comunicano una particolare intensità, probabilmente generata proprio dalla serrata scansione dello spazio.

Tra la seconda metà degli anni sessanta e i primi anni settanta, l'attività espositiva di Saffaro registra numerosi impegni con personali e collettive, tra queste ultime alcune prestigiose manifestazioni dell'epoca, dalla Biennale di San Paolo del Brasile a quella per l'incisione a Cracovia e alla Quadriennale di Roma, compresi i premi più noti: "Silvestro Lega", "Campigna", "Ramazzotti", "Morgan's Paint", "Michetti", ecc. Non si dimentichi che, già in quegli anni, avevano scritto di lui molti critici autorevoli, spesso presenti in qualità di commissari nelle diverse manifestazioni. A metà degli anni settanta il numero delle mostre si dimezza e diminuisce ancora nei primi anni ottanta. Due sono le ragioni certe e correlate di questo diverso registro dell'attività espositiva. Saffaro non poteva comprimere più di tanto le ricerche matematiche e l'esperienza letteraria, la realizzazione dei quadri gli richiedeva molto tempo, molto più di quanto si possa supporre. La scarsità delle tele dipinte era uno dei suoi costanti affanni. Le mostre gli erano gradite, ma lo spaventava l'impegno di presentare e, dunque, eseguire nuove opere, per questo motivo cercava spesso di dilazionare le date³¹. Con l'esiguo numero di tele lasciate³², Saffaro viene a trovarsi in una

³¹ Per la sua mostra antologica alla GAM di Bologna, che curai nel 1986, disse di volermi regalare una tela appositamente dipinta. Negli anni seguenti, concordavo con lui nel dare la priorità alle richieste dei collezionisti e scherzavo affettuosamente sulle sue ricorrenti giustificazioni per non avere ancora onorato l'impegno. Lo ha fatto nel 1997, l'anno in cui ha realizzato gli ultimi quattro quadri, già intuendo che non avrebbe più avuto ulteriori possibilità di dipingere, ma questo l'ho capito dopo.

³² Sull'effettivo numero di dipinti a olio esistenti occorreranno ulteriori approfondimenti, anche al fine di un catalogo generale delle opere. Nella numerazione fatta dall'artista, meno precisa di quanto appaia e, negli anni novanta, molto confusa, rientrano alcuni olii eseguiti su carta e altri di ridottissime dimensioni, anche sotto i dieci centimetri. Tenuto conto di ciò e del fatto che i lavori distrutti occupano egualmente un posto nella numerazione progressiva

posizione ancora una volta singolare, quella di essere preziosissimo per i pochi e attenti collezionisti che posseggono suoi lavori, ma al tempo stesso di difficile quotazione per le regole di un mercato che richiede disponibilità di opere in vendita e in circolazione. I quadri di Saffaro, entrano così, come a lui sarebbe stato gradito, nella categoria degli oggetti rari e, per questo, con un prezzo corrispondente al desiderio di possesso.

Il fatto di avere dipinto pochi quadri e, voglio sottolineare, di averne rallentato l'esecuzione proprio quando i musei gli dedicavano mostre antologiche ed era maggiormente conosciuto e apprezzato, ci riconduce a quella valutazione complessa richiesta da un personaggio la cui singolarità era assolutamente autentica e indifferente al genere di gratificazioni o vantaggi comunemente perseguiti. La quantità di lavoro svolta da Saffaro nella sua globalità è impressionante. Alla produzione artistica, letteraria, matematica e di studioso di queste discipline, già conosciuta perché esposta o pubblicata, si devono aggiungere i moltissimi elaborati ancora inediti, dalle centinaia di disegni agli scritti, i suoi curiosi e stimolanti taccuini di appunti, una grande quantità di modelli tridimensionali costruiti per le indagini sui poliedri, le tante ricerche compiute per convegni e conferenze, oltre a studi di numerologia, studi su Dante, su Bach, Scarlatti, Vivaldi e su un'infinità di altri argomenti, poi ancora un'attenta scelta di libri, raccolte di diapositive e foto per approfondimenti mirati ai suoi interessi storici sull'arte e la matematica. La limitazione del tempo da dedicare alla pittura è quindi dettata dall'esigenza di rispondere a quegli interessi, altrettanto primari, che sono la matematica, la letteratura e la pura speculazione intellettuale. Interessi che precocemente troviamo presenti e correlati in Saffaro. Illuminante, nell'apparente contraddizione, è la sua scelta di iscriversi a fisica, provenendo da un'adolescenza immersa nella pratica del disegno e della letteratura. E' allora molto più che un interesse a legare così fortemente le pratiche artistiche con quelle scientifiche, è la forma di un pensiero che solo in questa esperienza plurale si riconosce e si alimenta.

Tra le tante opere notevoli che si snodano dagli anni settanta ai novanta, due si impongono necessariamente alla nostra attenzione, per la straordinaria potenza dell'immagine, la poeticità assoluta, la comparsa di poliedri inediti e particolarmente complessi. Mi riferisco a *Il poliedro M2* e *La disputa ciclica*³³. Entrambi i quadri, del 1985 il primo e del 1985/86 il secondo, sono stati esposti alla XLII Biennale di Venezia dell'86 curata da Calvesi e appositamente ideati per quell'importante occasione. Il tema era "Arte e scienza", la sezione dove esponeva Saffaro, unico artista contemporaneo, presentava anche il Modello in legno della cupola di Santa Maria del Fiore a Firenze di Filippo Brunelleschi e il *De divina proportione* di Luca Pacioli, con le sessanta tavole dei poliedri di Leonardo. Un confronto da spaventare chiunque e che ha certo stimolato Saffaro a dare il meglio di sé. Una prova particolare, imprevedibile, provocata in maniera brillante da Calvesi e basata sulla stima verso l'artista. I dipinti sono impostati in modo analogo, nessun ambiente o basamento o riquadro, la figura sola, isolata al centro di uno spazio terso, con il contrappeso di un'unica fascia orizzontale in fondo, scura, per ancorare percettivamente il quadro. I poliedri sono ideati nel periodo iniziale della collaborazione con il CAD dell'ENEA³⁴ e proprio a questa esperienza è probabilmente dovuto il loro alto grado d'elaborazione. Le numerose e proliferanti facce sono dipinte in molteplici tonalità di azzurro per facilitarne la lettura e renderne la tridimensionalità. Stando ai taccuini di Saffaro, sui quali, con opportune verifiche, ho basato la maggior parte delle mie ricostruzioni, le due grandi tele lo hanno occupato per oltre un anno.

fatta da Saffaro, una prima valutazione porta a supporre che i dipinti rimangono abbondantemente sotto ai trecento, a trecentotredici si arresta la numerazione degli appunti redatti fino al 1997.

³³ I due quadri misurano 130 x 110 cm., *Il poliedro M2* rimasto all'artista è ora nella collezione della Fondazione Saffaro, mentre *La disputa ciclica* è nella collezione del Museo d'Arte Moderna Ca' Pesaro di Venezia. Quest'ultimo dipinto, quando fu presentato alla Biennale dell'86, era contrassegnato dal titolo *I 360 triangoli*, titolo che risulta sul catalogo ufficiale della manifestazione veneziana. Sulla questione dei titoli, come è successo per molti altri artisti, anche per Saffaro bisogna prestare attenzione. Da un semplice confronto tra cataloghi pubblicati in tempi diversi, si può riscontrare una diversa titolazione delle medesime opere, in particolare per disegni e litografie. I taccuini di Saffaro sono testimoni di questi suoi ripensamenti, in più casi si arriva fino a tre successive titolazioni.

³⁴ La collaborazione condotta con gli ingegneri Frattini e Cavazzini portò, in seguito, a ulteriori elaborazioni e a interessanti registrazioni di sequenze a colori sul divenire di poliedri particolarmente complessi.

Queste, con la sola parziale anticipazione di un olio dell'84, *Il tetraedro canonico*,³⁵ sono le due uniche opere di pittura con poliedri così complessi, nei restanti undici anni non compariranno più. Nei disegni si trovano invece diverse figure, sulla cui difficoltà sono testimoni alcuni fogli di carta trasparente con i calcoli e lo schema costruttivo sovrapponibile al disegno. Sui motivi di queste due sole realizzazioni una è senz'altro data dalla lunghissima lavorazione che gli richiedevano e che, tenuto conto di quanto si è detto precedentemente sulla rarefatta produzione di questo artista, l'avrebbero ridotta ulteriormente in modo inverosimile. L'altro motivo, che traggo da quanto garbatamente e con un tono di rammarico mi disse Lucio, consisteva proprio nel trasferire in pittura figure di così evidente complessità costruttiva da ricordare troppo la loro origine. L'esecuzione pittorica lo vincolava eccessivamente al rispetto di quanto la matematica e, in questo caso, l'ulteriore elaborazione al computer, avevano costruito. La mancanza di libertà compositiva sulla tela, a suo parere, andava a scapito dei contenuti poetici. Indubbiamente queste opere sono quelle che più possono favorire gli equivoci di una scienza al servizio dell'arte. E' anche vero che una tale ricchezza costruttiva, addirittura corpi con trecentosessanta triangoli, come immagini bastano a se stesse e, infatti, contrariamente alle abitudini dell'artista non sono associate a nulla. Si può allora concordare con Saffaro nell'aver limitato questi dipinti a delle straordinarie eccezioni ma, probabilmente perché solo eccezioni, essere in disaccordo con lui sulla indubbia potenza, non solo percettiva, ma anche poetica, di queste opere.

Il poliedro M2 e *La disputa ciclica* non splendono unicamente per sé, ma in realtà servono anche a illuminare tutta l'opera pittorica di Saffaro chiarendone ulteriormente la lettura. Come si è visto, sono questi gli unici casi dove appaiono figure che sono effettivamente frutto di innovative ricerche matematiche. Due opere che a questo punto dobbiamo definire anomale, perché il matematico Saffaro, in tutti i suoi quadri ha sempre utilizzato figure note, connettendole o variandole, ma evitando l'introduzione di nuovi poliedri, proprio lui che, come ha ricordato Piergiorgio Odifreddi, era orgoglioso di averne scoperti più di chiunque altro da Archimede a Keplero³⁶. Questo fatto, mai sottolineato, è invece di primaria importanza per capire il pensiero di Saffaro nelle relazioni e nelle distinzioni delle sue esperienze. La ricerca matematica è matematica, con forti implicazioni estetiche, ma assolutamente non intralciata da preoccupazioni artistiche. La pittura deve essere pittura, ispirata anche a idee e figure della matematica, ma non costretta a ripeterne o illustrarne la scientificità. Guardando i dipinti di Saffaro non siamo mai impegnati nella decifrazione di poliedri complicati. L'intensità di un pensiero non può essere comunicata nell'arte con lo stesso procedimento usato in matematica, anzi un pensiero nemmeno esiste fuori dal linguaggio e dalla logica che lo formula. Nei quadri è l'emozione a precedere e generare nuove idee, ma idee affatto diverse dalla matematica. Le differenze della pittura, la diversa impostazione compositiva, ci conducono a distinguere le intonazioni, gli innumerevoli accenti emotivi disseminati nelle opere, ma a dominare sarà sempre la malinconia dell'infinito, un sentimento dell'eterno ritorno espresso dallo stesso artista quando scrive: "E' bello essere una statua del ritorno: non vorrei essere altra statua al di fuori di questa ..." ³⁷. Saffaro matematico procede sempre verso nuove scoperte, dai "poliedri composti stellati regolari" alla teoria dei "poliedri negativi e frazionari" fino ai "poliedri compenetrati di ordine elevato" e oltre ancora. Nella pittura come del resto nell'opera letteraria, le diverse situazioni formali tendono all'affermazione del medesimo principio esistenziale e poetico, affermato ancora nell'ultimo anno di vita: "... la fine non è altro che una proiezione del principio, talché l'anello degli eventi potrà riproporsi sempre uguale, pur mutandosi lungo la catena favorita delle variazioni. L'esito dell'esistenza è uno solo, codificato e mantenuto dalla lontana perfezione dell'eternità" ³⁸.

³⁵ L'opera, che dovrebbe essere tutt'ora in una collezione privata di Caserta, è più piccola degli altri due lavori, misura 90 x 75 cm. ed è contrassegnata da un numero di catalogazione, opus CCXIV, che si inserisce nell'anno 1975 pur essendo dell'84. Questa discordanza tra numero di catalogazione e anno d'esecuzione, riscontrabile anche in altri casi, si spiega con il riempimento, a posteriori, di un numero di catalogazione rimasto libero, forse riservato a un'opera pensata ma poi non realizzata.

³⁶ cfr. *Lucio Saffaro, l'Escher italiano* in P. Odifreddi, *Il computer di Dio*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2000.

³⁷ Rubina Giorgi & Lucio Saffaro, *Epistolario R - L*, Edizioni Ripostes, 1988.

³⁸ L. Saffaro, *Operette normali*, Uphersin Editore, Norcia, 1998.

La catena favorita delle variazioni, per Saffaro pittore, è il susseguirsi dei quadri, che però riflettono il riproporsi sempre uguale dell'anello degli eventi. Le considerazioni ontologiche che troviamo negli scritti e nella pittura, non interferiscono con le scoperte matematiche. Michele Emmer ha scritto: "Un matematico non è un filosofo e non desidera esserlo"³⁹. La pratica della pittura, nell'esperienza complessiva di Saffaro, svolge il compito fondamentale di confronto con un pensiero concreto. La pittura non è solo pura ideazione, è fisicità, la mano che incontra i materiali e li muove nella direzione di un'idea, su quell'idea lascia un'impronta. Non importa che in queste tele niente ci sia di gestuale e che l'artista abbia fatto di tutto per non lasciare tracce del lavoro. Un lavoro invece che gli era gravoso e, ricordiamo, che proprio per questo limitava la sua produzione, dunque chiaramente percepito ed elaborato anche nella componente manuale.

Dove Saffaro più si riconosceva e dove più forte si avverte la "lontana perfezione dell'eternità" è nelle tele centrate su un'unica figura poliedrica, in effetti la maggioranza. L'unicità dell'oggetto rafforza l'idea di una perfezione assoluta anche se lontana, non duplicabile, se non raramente, con effetti speculari. *Lo specchio di Vermeer* del 1987, suggerisce il riprodursi della figura con un lieve accenno riflettente, una ripetizione dell'immagine e della storia immerse nel tempo, dimensione abituale della tristezza e dell'inseguimento saffariani. Sul tema invece dell'unicità, per il rapporto tra la solitaria figura azzurra e quanto la circonda, riveste una particolare importanza *Opus CCCVI* del '93, l'ultima opera dipinta tra quelle di grande formato. L'oggetto poliedrico si trova in una posizione insolitamente rialzata, le due successive sezioni sfaccettate che si sovrappongono e gli fanno da base sono, a loro volta, posate su una squadrata struttura che si alza da un piano più scuro che corre lungo tutta la parte inferiore del quadro. Ai lati della figura, in posizione leggermente arretrata, si elevano due strutture formalmente identiche, anche se distinte nell'incidenza delle ombre, vuote architetture grigie in uno spazio totalmente grigio. Il poliedro azzurro è proporzionalmente piccolo rispetto alla concatenata quantità di costruzioni che lo circonda, ma il doppio privilegio del colore e della collocazione elevata, lo potenziano percettivamente e gli permettono di dominare la scena. La funzione di oggetto del pensiero, non è solo quella, sempre evidenziata, del rapporto con l'idea matematica, ma anche quella suggerita dalla cultura orientale, della quale, non lo si ricorda mai, Saffaro era un attento conoscitore⁴⁰. L'oggetto che appare, come del resto tutte le cose, anche le più apparentemente stabili, è allora anche un evento e come tale scorre nel tempo, è lui stesso un processo, dunque, un fenomeno transitorio.

Su questo concetto, che vede coincidere il mondo non con il limite degli oggetti, ma con l'illimitato universo dei processi, insiste il pensiero taoista, ma si ritrova anche la ricerca matematica e la poetica di Saffaro. La transitorietà come "riflesso instabile", lo scorrere del tempo come misura di una "lenta superficie dell'eternità" in cui siamo immersi e dove il nostro valore non consiste nell'illusione della permanenza, ma nella leggerezza di una trasformazione perenne. "Chino sulla piccola pietra della storia, vi scorsi un riflesso instabile, un azzurro quasi equoreo, come un lampo triste e trattenuto. Allora compresi che nessuno sarebbe mai riuscito a vedere la lenta superficie dell'eternità, né a decifrare la traccia alfabetica che il retaggio dei sentimenti vi lasciava ..."41.

Come accade per le cose o le persone che ci sorprendono per l'autenticità dei valori che ci trasmettono, sopra tutto appena comprendiamo come quei valori vanno assai oltre alla pura cognizione, ma ci raggiungono intimamente, nel nostro più radicato sapere, ci accorgiamo allora che quei valori sono in realtà rintracciabili nella saggezza di molte culture, nell'elaborazione di molti linguaggi. Saffaro stesso, nella vastità dei suoi riferimenti disciplinari e temporali, nell'essenzialità dei temi esistenziali e nell'artificioso gioco delle varianti, in quella perenne e

³⁹ M. Emmer, *La perfezione visibile*, Edizioni Theoria, Roma - Napoli, 1991. A questo volume di Emmer, studioso di fama internazionale per i rapporti tra matematica e arte, matematico egli stesso, oltre che estimatore di Saffaro, sono debitore delle mie scarsissime conoscenze sul mondo della matematica.

⁴⁰ Si deve a Giovanni Carandente forse l'unico riferimento preciso alla cultura orientale in Saffaro e la citazione del suo libretto di poesie *Il primo degli Haijin* pubblicato nel 1965. Cfr. G. Carandente, *Disegni di Lucio Saffaro*, catalogo della mostra, Galleria Vigna Nuova, Firenze, 1965.

⁴¹ L. Saffaro, *Scritti alteri*, Centro Stampa di Palazzo Maldura, Padova, 1984.

contraddittoria disputa che ha alimentato i suoi scritti e i suoi quadri, ci conferma come l'assoluta originalità della sua opera possa scaturire dal più puro e tenace dei pensieri plurali.

Giulio Carlo Argan

Il Tractatus Logicus Prospectivus di Lucio Saffaro, in *Lucio Saffaro. Opere grafiche 1952 – 1991*, Biblioteca Accademia di Belle Arti di Brera, Milano, maggio-giugno 2009.

Questo è il testo di una conferenza che Giulio Carlo Argan tenne alla Calcografia Nazionale di Roma il 14 maggio del 1970, in occasione della mostra di Lucio Saffaro allestita nelle sale stesse della Calcografia. La conferenza fu registrata e trascritta dall'artista, che me la fece leggere alcuni anni dopo pensando a una sua stampa; ora è conservata tra le molte carte che la Fondazione Saffaro sta riordinando in un archivio. Trattandosi di un testo in sostanza inedito nella bibliografia riferita direttamente all'artista (fu inserito nel catalogo "Omaggio a Giulio Carlo Argan", curato da C. Cerritelli per le Edizioni Iterarte di Bologna nel 1995), mi è sembrato che la specificità grafica delle opere esposte nella Biblioteca dell'Accademia, costituisse la migliore occasione per una sua opportuna e appropriata pubblicazione. Proprio a Brera, nella Sala Napoleonica dell'Accademia, all'inizio degli anni ottanta, Argan tenne una straordinaria conferenza sui problemi dell'arte contemporanea. La presenza di un suo testo, per una mostra ospitata nella Biblioteca dell'Accademia, luogo che conserva un patrimonio storico di altissimo valore, è anche il segno di un ricordo e di una stima che, non solo Saffaro ed io, dobbiamo al grande storico dell'arte. (G. M. Accame)

I disegni esposti in questa mostra non sono semplicemente le illustrazioni di quello che Lucio Saffaro ha intitolato "Tractatus Logicus Prospectivus". 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 tetradimensionali, 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, delle 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 teoremi 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, dello 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 presenza 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 e 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 concessione, 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 formale unitaria? Per esempio il tipo di progettazione che comincia con Frank Lloyd Wright e che arriva a Louis Kahn, 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* dall'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, il 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 arbitarietà (e il pericolo si manifesta per me chiarissimamente nell'arte pop, per esempio), proprio contro quel pericolo di una arbitarietà, di una eccezione volutamente arbitraria, ma direi arbitraria senza nemmeno giustificare o spiegare polemicamente la propria arbitarietà, 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 teorematice), questo discorso grafico, perché appunto rappresentativo (e 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.

14 maggio 1970

Claudio Cerritelli

Corpi geometrici, risonanze astratte. Sulle interpretazioni dell'astrattismo di Lucio Saffaro, in *Lucio Saffaro. Opere grafiche 1952 – 1991*, Biblioteca Accademia di Belle Arti di Brera, Milano, maggio-giugno 2009.

1. L'iconografia perseguita da Lucio Saffaro lungo tutto l'arco della sua ricerca stimola alcune considerazioni sul suo rapporto con quella linea dell'astrattismo contemporaneo che privilegia l'uso delle volumetrie primarie, in chiave non azzerante ma improntata su risonanze simbolico-alchemiche.

Già nel 1962 Francesco Arcangeli parla di “nitida geometria formale”, di un rigoroso “spazio a tre dimensioni” che ha evidenti accenti metafisici, luogo di silenzi e di meditazioni che avvolgono l'uomo nel suo protendersi verso la conoscenza di orizzonti infiniti.

La ricerca di armoniche e proporzionate misure spaziali evoca una costruzione dell'immagine che ha con l'astrazione un rapporto fortemente connaturato con il fascino della visione prospettica, con la volontà di raggiungere un perfetto equilibrio tra pensiero e spazialità cosmica, tra immaginazione e limpida metodologia del dipingere.

In tal senso, le compenetrazioni polifoniche tra spazio interno ed esterno che Paul Klee affronta come problema formale della terza dimensione sono un nutrimento che Saffaro certamente assimila e traduce nella visione simbolica della volumetria, a cui si aggiunge la dimensione del tempo come naturale destino di ogni costruzione formale.

E' sempre il maestro svizzero a guidarci lungo questo discorso quando nella “Teoria della forma e della figurazione” afferma che “la terza dimensione entra in campo, è vero, ma essa si manifesta pur sempre con valori di superficie, situati un po' più avanti e un po' più indietro”.

Infatti “tridimensionale è l'opera nella quale si possono chiaramente distinguere interno ed esterno, e in cui altezza, larghezza, lunghezza e profondità sono misurabili rispetto alla norma”.

L'immaginazione costruttiva di Saffaro si trova a fare i conti con queste procedure analitiche dell'astrazione geometrica, anche se la dimensione della sua ricerca non si concentra solo su questi aspetti, è più complessa, comporta altri livelli di significazione.

Il trattamento dei volumi in funzione della luce è qualcosa che sfiora la dimensione dell'incanto, si tratta di solidificare il tempo interiore come sospensione e immobilità, prolungato stato di contemplazione della forma che si propone nella sua presenza inattaccabile.

L'impossibilità di codificare l'atteggiamento di Saffaro all'interno di una storia delle correnti artistiche contemporanee emerge in un testo di Estella Brunetti (1964) che indica la sua “posizione solitaria, e distanziata del pari dalla tradizione metafisica e dall'astrattismo geometricamente

inteso". Una posizione anomala, dunque, capace di comprendere e di superare in un'ottica diversa tutte le ipotesi di rappresentazione tridimensionale della metafisica e dell'astrattismo.

In sostanza, la poetica di Saffaro oscilla tra metafisica e astrazione, ciò avviene valorizzando sia una sintesi delle innovazioni prospettiche sia le tensioni astratte interne alle modulazioni volumetriche.

Impossibilitato a riconoscersi nell'una e nell'altra, egli è piuttosto interessato a costruire un orientamento trasversale in cui fissare il solido enigma della visione geometrica, ma anche la sospesa dimora della costruzione mentale.

Non a caso Giovanni Carandente (1965), dopo un minuzioso viaggio nel labirintico territorio dei disegni osserva che "la realtà fantastica che Saffaro continua ad offrirci ci scopre sempre meno avvezzi a prevederla e più stupiti ad accoglierla".

Il che vuol dire captare in un segno geometrico l'inquietudine dell'invenzione che va oltre la misura del segno stesso, infatti l'enigma nasce nel cuore medesimo dell'astrazione come fissità che si dilata a partire dai limiti di cui dispone.

Partendo dal concetto di linea geometricamente intesa, la pittura di Saffaro costruisce la visione attraverso moduli spaziali che si pongono come misure del tempo indefinito. Il valore mentale della geometria solida è il presupposto per la costruzione di una realtà di dimensioni cosmiche dove il rapporto tra arte e scienza è una continua verifica tra processo immaginativo e logica matematica.

Di iconografie astratte si nutrono molteplici poemi visivi realizzati con un modo singolare di organizzare le singole tavole come fossero parte di un alfabeto totale e autonomo dai referenti del mondo storico. Dunque, un linguaggio dotato di proprie regole, appartenenti ad un processo logico talmente ordinato da suscitare magie e pensieri ulteriori, proprio a partire dagli elementi circoscritti della sua messa in scena. Opportunamente Giuseppe Marchiori (1968) sottolinea che "i teoremi dipinti da Saffaro, nella loro concentrazione essenziale, fondati sulla pura ragione e sulla pura spiritualità, appaiono fortunatamente fuori del tempo".

Questa distanza dalla storia è sostenuta da una costruzione formale dove la geometria guida gli eventi spaziali con limpida passione per l'immagine come luogo di contemplazione assoluta, senza che nulla possa incrinare i meccanismi combinatori del linguaggio.

In questa teoria del cosmo figurato l'artista non predilige una concezione aprioristica ma una sensibile dialettica tra invenzione strutturale e processo di spazializzazione delle forme geometriche.

I poliedri dipinti sulla tela sono equivalenti astratti del pensiero concreto del pittore che costruisce stati di luce come variazioni cromatiche sospese ed enigmatiche. I teoremi spaziali di Saffaro comunicano uno spaesamento mentale che proietta le forme matematiche nell'universo della meditazione interiore, spazio-tempo incalcolabile dove le forme razionali sono segni del processo provvisorio della conoscenza.

2. Cercando di collocare questo tipo di ricerca nell'ambito delle operazioni artistiche contemporanee, Lara Vinca Masini (1969) affronta il rapporto tra arte e scienza non come "correlazione integrativa" tra le due sponde ma come esperienza unificata in "uno stesso ordine".

Se da un lato- chiarisce la studiosa- la geometria di Saffaro è classica e preclassica, dall'altro essa va oltre la misura scientifica e fa uso costante della fantasia come strumento illusorio della pittura.

La posizione dell'artista è distante tanto dalle implicazioni psicologico-percettive dell'astrazione ottica, quanto dai meccanismi del cinetico pittorico, sia infine dalle ipotesi minimaliste di carattere ambientale.

"Le non-strutture di Saffaro eludono lo spazio, non lo danno come reale, ma come illusoriamente esistente, mentre le 'strutture primarie' non possono prescindere dallo spazio reale".

Proprio per questa sua natura, la logica visiva che presiede ogni ciclo di opere ha come fondamento la ricerca dell'infinito come processo autoriflessivo che si protrae in modo ininterrotto in una concatenazione spazio-temporale di ordine matematico.

Il che potrebbe spingere l'interpretazione di queste opere verso il versante dell'arte concettuale, di fatto estraneo all'idea del fare, all'uso tradizionale del pennello, in realtà l'avventura di Saffaro viaggia autonomamente dal passato al presente. Essa è -come chiarisce Maurizio Calvesi (1970)-

“un’arte sconfinante nel, o forse meglio dal, pensiero matematico: è aritmo-geometria trapassante nella pittura”.

Questa esigenza di ricondurre ogni scelta teorica e formale nell’ambito del linguaggio pittorico è convinzione di cui tutte le interpretazioni critiche dell’opera di Saffaro hanno sempre tenuto conto come visibile destino di ogni alchimia concettuale e di ogni prospettiva mentale.

Che sia la pittura il filtro di ogni tensione logica lo si avverte nell’atto costante di ricondurre i procedimenti ideativi sempre nell’ambito degli strumenti della pittura, intesa come ricerca formale e cromatica capace di esprimere con stile esatto i valori conoscitivi di un ordine assoluto.

Quello di Saffaro è uno dei rari casi in cui la strumentazione geometrica è talmente radicata nel processo di definizione prospettica dello spazio da costituire la matrice primaria di ogni sua figura simbolica.

“Se si prendono in esame le tavole del *Tractatus logicus prospecticus*- osserva Luigi Lambertini (1971)- si noterà come Saffaro sviluppi la sua ricerca con un’indagine e una formulazione di studi prospettici, di corpi geometrici inseriti in un contesto dal quale non possono prescindere”.

Nel seguire le componenti “astrattive” del linguaggio volumetrico si avverte sia la riflessione analitica sui procedimenti costruttivi sia l’urgenza di andare oltre, trasformando il plasticismo del corpo geometrico nella sublimazione della forma che sconfinava verso l’assoluto.

La ricerca di un ordine astratto coincide in questo modo con la trasfigurazione dell’astrazione prospettica in un luogo di relazione con il tutto, con tutte le relazioni possibili che sono l’unità rappresentabile dell’assoluto. In tal senso, astrazione non è per Saffaro superamento della rappresentazione ma costruzione logica che ne sostiene il fondamento, in modo da rendere compresenti l’aura metafisica delle forme, il rigore matematico delle tensioni spaziali e le modulazioni volumetriche che occupano la scena smisurata dei simboli e degli archetipi, luoghi d’inquietudine e di limpida forza interiore.

Criticando il tentativo di collocare l’arte di Saffaro nel gioco delle correnti (neo-quattrocentismo, metafisica, surrealismo, op art, arte concettuale) Giulio Montenero (1976) preferisce indicare che “il genere prevalente è la ricerca prospettica. Genere antico, ma a tutt’oggi non esaurito”.

Da questa considerazione viene evocato il concetto di infinito che “è ovunque presente e tanto più presente quanto più è rigorosa la definizione matematica dello spazio che egli inventa e insieme rappresenta. (...) Malinconicamente onnipotente, l’infinito esercita il suo potere nelle contrastanti convenzioni – assonometria e ortogonalità – e le riscatta con la continuità delle modulazioni cromatiche conducendoci al luogo alto ed esclusivo della pittura”.

Del resto, l’infinito è concetto non traducibile in uno stile o in una specifica scelta formale, di esso si nutrono orizzonti di ricerca diversi e persino contrastanti, dall’immagine simbolico-figurale all’astrazione più azzerrante.

Per Saffaro “l’infinito sarà dunque malinconico, perché attributo del tempo: non è infatti la malinconia la sensazione del tempo?”, così si legge nel punto XXII del *Trattato del modulo* (1967).

Questo concetto porta indubbiamente verso il carattere metafisico, verso l’idea di sospensione e verso quella distaccata percezione del mondo che è proprio dell’universo di De Chirico, luogo di isolamento interiore e sociale a cui è possibile guardare come lontano fondamento iconologico e mentale.

3. Intorno al valore delle forme geometriche come tramiti di un calcolato distacco dalla realtà ragiona Arturo Carlo Quintavalle (1977) che propone un’interpretazione inedita delle alchimie geometriche del nostro artista.

“La geometria -precisa lo storico- è una chiave per ordinare il mondo ma i cinque solidi regolari, o le altre figure che Saffaro viene usando, sono icone autosimboliche, sono autoritratti insomma, sono rappresentazione del proprio rapporto, più esatto sarebbe dire non-rapporto col mondo del ‘fenomeno’”.

La ricerca della pura geometria ha dunque poco a che vedere con i molteplici modi con cui si sono venuti evolvendo i linguaggi dell’astrattismo storico e contemporaneo, in quanto il presupposto di Saffaro è di diversa natura. Il suo tipo di astrazione è basato su una riflessione sui fondamenti

dell'essere, su un sapiente viaggio interiore che esclude ogni compromissione con l'orizzonte dei fenomeni.

La critica della sostanza materialistica del mondo concerne un ordine dell'universo riformulato attraverso la messa in scena, da un lato del rapporto tra artista e società, dall'altro tra artista e visione conoscitiva, con un'idealità affidata al modello filosofico platonico.

Proseguendo su questa linea di riflessione Filiberto Menna (1977) opera un altro spostamento interpretativo confrontando il carattere mentale della rappresentazione con l'esigenza cubista di una pittura concettuale, strumento conoscitivo basato su ciò che si pensa, non su ciò che si vede.

“E' su questa via -precisa il teorico- che i cubisti spingono in una direzione concettuale della pittura, fino a voler sostituire la rappresentazione con la nominazione. Saffaro non li segue su questa via; anzi, il processo del suo lavoro, dopo essersi spinto verso il polo della ideazione, ritorna energicamente verso il polo della visione e della rappresentazione. (...) Ma la rappresentazione pittorica ha una sua logica, un suo sistema di segni che albertianamente tendono a radicarsi in ciò che si vede. Di qui l'esigenza di Saffaro di ancorare le sue forme del possibile in uno spazio concreto, riconoscibile in quanto spazio codificato lungo il paradigma della pittura”.

La disciplina del dipingere è dunque al centro della volontà di prospettare geometricamente una logica spaziale che, per quanto chiusa nel perimetro delle proprie regole, sa aprirsi verso un divenire poliedrico di significati che attingono alla dimensione del sogno. In tal sede le forme astratte non si esauriscono in se stesse ma diventano occasioni per misurare i percorsi indefinibili del mistero, le soglie dell'irreale.

A tal punto che, anche in questo caso, la definizione concettuale dell'operazione linguistica appare insufficiente per cogliere le ragioni dell'arte di Saffaro, così come la funzione geometrica rischia di rimanere pura dichiarazione d'intenti mentre deve assumere significati ulteriori, interrogare lo spazio delle sue infinite possibilità.

“Se l'artista -scrive Marisa Volpi Orlandini (1977) discutendo di ipotetiche radici astratte- avesse ottenuto queste forme geometriche dalle deduzioni bauhausiane, o anche minimali, della tradizione astratta, noi avremmo davanti agli occhi un quadro 'pittorico' che terrebbe conto, per esempio, degli effetti del colore e delle leggi cromatiche. Ma il colore è usato da Saffaro in funzione volumetrica e grafica, non vive come stesura. Il solido geometrico che ne risulta, in una qualunque delle infinite articolazioni, è assunto come un simbolo della stessa intenzione dell'artista”. Tale ragionamento giunge ad una chiave di lettura di questo tipo: “L'irrealtà produce un'attesa d'intensa realtà”.

L'esperienza dell'attesa è direttamente connessa con il superamento del dato retinico, che ha una ragione d'essere provvisoria, e con l'attiva presenza dell'immaginazione come possibilità di cogliere nelle topologie poliedriche la natura dinamica del pensiero. Esso insegue infiniti significati senza alcun vincolo di certezza ma con la disponibilità a verificare volta per volta gli esiti della tensione conoscitiva dello spazio.

Una posizione critica nei confronti di chi interpreta l'opera di Saffaro in senso atemporale, “un monologo sull'Assoluto geometrico in un'epoca di verità relative”, è quella sostenuta da Marisa Dalai Emiliani (1979). “E' sul problema della temporalità di queste icone astratte, una temporalità tacitamente negata ma non elusa, perché non eludibile, che si è dunque tentati di porre domande, per svelare le modalità strutturali che determinano la qualità di questa produzione grafica, le specificità di questa pittura, il suo essere e appartenere al nostro presente, non a un eterno presente”.

Ne sono indici inequivocabili alcuni persistenti caratteri visivi, la cura delle tonalità cromatiche, i passaggi illusori delineati da diversi piani cromatici, le fughe prospettiche talmente esatte da risultare infinite, le intensità luminose dei solidi, le implicite sorgenti d'ombra, le situazioni gestaltiche, le vibrazioni ottiche, le ambivalenze tra interno ed esterno, la complessità immaginativa delle figure semplici e il condensato di significati invisibili di quelle esoteriche, la fissità frontale e la profondità degli equilibri instabili. Situazioni di ricerca, queste, che stanno solo a indicare l'ampio ventaglio di problemi che il lettore incontra, ignaro di quanto siano stratificati gli orientamenti di senso delle opere e gli stupori che esse sono in grado di suscitare.

Da queste valenze emerge una condizione contraddittoria del linguaggio che ha spinto un interprete analitico come Sergio Marinelli (1979) a considerare Saffaro come “un moderno pitagorico che decifri attraverso i numeri il mondo delle sue rappresentazioni, però i suoi canoni si applicano a

insiemi non soltanto astratti, che come tali potrebbero avere luogo nella fantasia o in un'eventuale diversa realtà, ma palesemente contraddittori al loro interno. Si direbbe la storia di una razionalità assoluta sfiorata e mancata”.

Proprio questo carattere ambivalente e oscillante tra antiche sponde quattrocentesche e variazioni concettuali del contemporaneo spingono Saffaro a stabilire equilibri raggiungibili nell'intervallo tra superficie e sfondo, tra poliedri luminosi e vuoti d'ombra, con cambi di posizione e rovesciamenti prospettici che indicano il gusto delle permutazioni che cresce e non si dà per vinto, pur agendo entro i confini stabiliti.

4. Intorno alla convinzione che esiste una profonda distanza da parte di Saffaro nei confronti dell'astrattismo geometrico riflette Giorgio Segato (1983) quando preferisce richiamarsi “a una ricerca di tradizione classica (umanistica, pierfrancescana è stato scritto) più che alla lezione della Bauhaus e di Max Bill”.

Tuttavia, quella dell'astrazione è questione di costante verifica, si pone e non si pone a seconda delle differenti incidenze sul discorso costruttivo che le forme della pittura assumono nel corso del tempo.

Lo stesso Saffaro allude a questo versante in alcune riflessioni (cfr. *Il principio di sostituzione*) richiamando “la magnificenza astratta di immagini bachiane” oppure immaginando “fughe lontane di prospettive astratte”.

Se a queste definizioni si antepone la semplice dimensione del pensiero, ci troveremo- per ricordare la lettura di Giulio Carlo Argan (1986)- di fronte ad un'arte che “è semplicemente pensiero, che in sé non è né 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 su un piano) è tutta in chiaro, tutta alla luce non del sole, ma dell'intelletto”.

Il pensiero scientifico viaggia di pari passo con l'intenzione estetica generando un discorso dove metodologia matematica e invenzione immaginativa dialogano verso la medesima direzione, senza più vincoli disciplinari. La pittura diventa il luogo di scrittura del pensiero che si affida alle figure geometriche per agevolare la percezione concreta del visibile, dal minimo dettaglio di una sfera all'architettura totale che domina lo spazio, lo definisce, ma lo lascia anche aperto ad ulteriori modificazioni.

In tal senso, Flavia Pesci (1991) ha indicato “nell'uso del computer nuove possibili applicazioni all'indagine geometrica, nella capacità della macchina di elaborare dati ad un livello complesso, che se la mente umana può concepire, non può tradurre figurativamente”.

Il riferimento è alla riproducibilità dell'immagine basata su singoli moduli o su figure complesse, Saffaro adotta queste situazioni interagenti come campo di nuove sperimentazioni che sollecitano la potenzialità infinita delle forme.

Il sogno poliedrico di un cosmo sospeso nella sua virtualità assoluta permette una diversa verifica del progetto utopico che l'artista realizza nella interminabile dialettica tra presenza e assenza, pieno e vuoto, concetti sapientemente articolati nel sistema simbolico della pittura.

Se l'uso del computer rischia di mettere fuori gioco l'esercizio del disegnare e dipingere, non pone certo in crisi l'attività mentale come elaborazione di costruzioni basate sulle pure relazioni formali.

“Ciò che i quadri di Saffaro mostrano- precisa Sergio Los (1991) - non è il mondo che essi rappresentano, ma il modo in cui quei quadri, comunicandolo, fabbricano quel mondo”.

Il che significa spostare l'attenzione sul metodo, sui diversi modi di realizzare immagini che aiutano a stare nel mondo, a comunicare con gli altri, ad abitare luoghi che siano idonei ai processi di relazione umana.

Il rapporto con l'architettura non è comunque una ricerca di certezze ma si fonda sul divenire della conoscenza che indica diversi luoghi, temporalità, accadimenti, direzioni diramate e complesse che alludono alla forza impenetrabile dello spazio astratto.

All'interno di una lucida consapevolezza costruttiva si pone infatti l'idea di un rapporto imprevedibile tra progetto mentale e verifica operativa, tra le esigenze soggettive e la loro capacità

di misurarsi con l'infinito accadere delle forme, con le sottili devianze dalle norme che regolano la vita del linguaggio geometrico e poliedrico.

Confrontando la visione di Saffaro con i giochi ottici delle costruzioni illusionistiche di Escher, Renato Barilli (2004) riconosce un differente modo di concentrare nell'immagine i passaggi impercettibili della conoscenza, e di fissare le loro valenze virtuali che sono inevitabilmente differenti da quelle prevedibili di una realtà ottica regolata da leggi illusionistiche.

Nel caso di Saffaro -scrive il critico- "il più delle volte ne vengono delle figurazioni appunto astratte, rigorosamente aniconiche, ovvero pure 'fabulae de lineis et figuris'; ma altre volte, quasi per effetto del caso, le tessere, le pietruzze, gli algoritmi, si compattano fino a restituirci delle icone provviste di un senso compiuto".

Il gioco ambivalente delle possibilità impedisce di vincolare l'esercizio della pittura ad una definizione precisa dei suoi fondamenti, per esempio al versante aniconico della concezione astratta. Per quanto garantita dalla originaria fede matematica, la visione di Saffaro travalica il campo delle tendenze per recitare un ruolo autonomo che si muove in modo trasversale rispetto alle tensioni geometriche, alle inquietudini metafisiche, agli incantamenti surreali, agli enigmi filosofici, alle verifiche concettuali, ai rigori minimalisti, agli esercizi citazionistici, alle virtualità tecnologiche, e a tutto ciò che egli ha potuto assimilare, con volontà di distanza, dagli alfabeti contemporanei.

Non è un caso che Giovanni Maria Accame (2004), preoccupato di ricondurre la figura di Saffaro verso la complessità del suo tempo, abbia parlato di "un pensiero multidimensionale assolutamente contemporaneo".

E abbia, al tempo stesso, ribadito la convinzione che l'artista ha sempre coltivato durante il suo viaggio ai confini della scienza e dell'infinito, tra razionalità ed emozione, serenità e inquietudine, gioia e malinconia.

La convinzione che, al di là di ogni estensione disciplinare del suo campo di indagine, "la pittura deve essere pittura, ispirata anche a idee e figure della matematica, ma non costretta a ripeterne o a illustrarne la scientificità".

Giovanni Maria Accame

Saffaro e il disegno delle idee, in *Lucio Saffaro. Opere grafiche 1952 – 1991*, Biblioteca Accademia di Belle Arti di Brera, Milano, maggio-giugno 2009.

Lucio Saffaro è, da sempre, un artista difficilmente definibile. La critica più qualificata gli ha sempre dimostrato un interesse che, ogni volta, si è trovato di fronte alla sua poetica differente. Una differenza autentica, costante e irriducibile. Una differenza che oggi trova conferma e si afferma in una concezione del sapere e delle arti la cui logica è radicalmente mutata rispetto al passato, trasformando sistemi e dinamiche. Si sono affermate strategie ricombinatorie degli stili e riattivazioni di percorsi interrotti ma non esauriti. In particolare, si sono estese le angolazioni cognitive e, la certezza di una pluralità di certezze, obbliga a diverse valutazioni, a una ricomposta mappa dei giudizi e dei valori. Entro questa prospettiva, la figura di Saffaro assume dei contorni di sicuro interesse e la sua esperienza, inconsueta e discordante con lo svolgersi delle vicende contemporanee dell'arte, ne diviene, al contrario, un'interfaccia seducente.

Il ragionamento di Saffaro, rivelatomi in una conversazione, fu di avere raggiunto la convinzione, già nel corso degli anni cinquanta, delle scarse possibilità di ottenere risultati originali seguendo gli orientamenti dominanti in quel periodo. Lasciò pertanto quelle prove informali che pure aveva realizzato e, già viste da Arcangeli, molto tempo dopo furono mostrate anche a me. Maturò in lui l'idea di rivolgere l'attenzione all'interno della propria cultura scientifica, dai suoi interessi per alcune idee matematiche fino agli studi sulla prospettiva nell'arte rinascimentale, in una serrata indagine tra mondo classico e sapere moderno. Qui pensò di trovare gli argomenti e le motivazioni per una sfida concettuale che aderiva pienamente alle sue caratteristiche. La sfida di trasferire elementi del passato nel presente, contaminarli con l'elaborazione delle conoscenze contemporanee e proiettarli nel futuro, in piena coerenza, quindi, con il proprio pensiero e, al tempo stesso, in una posizione di indiscutibile originalità.

In questa occasione, riferita all'opera grafica, mi limiterò a qualche singola osservazione che trae motivo da questi anni di riordino del consistente quantitativo di materiale artistico, letterario e scientifico lasciato dall'artista, nella consapevolezza che proprio la parte relativa al disegno, in tutte le sue applicazioni, richiederà un approfondito studio e una specifica pubblicazione.

Il disegno è indubbiamente al centro della sua arte e, per più aspetti, di tutta la sua elaborazione intellettuale. E' ovviamente presente nelle ricerche sui poliedri, ma lo ritroviamo anche nei numerosissimi studi di matematica e in quelli sull'impianto costruttivo di opere del passato che lo hanno particolarmente appassionato, come ad esempio la Melanconia di Dürer. Ma il disegno indaga anche strutture del mondo naturale e, più inaspettatamente, si accompagna alla scrittura. Questo rapporto tra disegno e parola scritta affiora in maniera frammentata e mutevole in appunti rimasti privati, ma si è anche risolto in lavori compiuti che si possono definire di poesia concreta e visiva. Non si può poi non osservare la cura formale e grafica delle sue pubblicazioni letterarie, confermata dalle migliaia di fogli dattiloscritti ritrovati, dove appare una costante attenzione per l'ordine dei testi, la distribuzione dei paragrafi, delle righe, delle spaziature, ecc., testimonianze di un disegno della scrittura a cui teneva molto.

E' giudizio unanime di tutti coloro che hanno scritto di Saffaro, come l'opera centrale e propulsiva del suo pensiero siano i centoventi disegni che costituiscono il *Tractatus logicus prospecticus*. La profondità e l'ampiezza della concezione non sono certo circoscrivibili al solo anno di datazione dell'opera, 1966, anno che segna il termine di una gestazione ideativa, di iniziale verifica e poi di definizione grafica, certamente più estese nel tempo. Se il *Tractatus* rappresenta un vertice di altissima qualità formale e di altrettanto rilevante densità concettuale, non posso però non dichiarare l'interesse che hanno per me i moltissimi, piccoli disegni, più volte tratteggiati a biro, che l'artista eseguiva per fermare un'idea, per proseguire l'elaborazione di un primo appunto visivo. Questi disegni, assieme a centinaia di altri, sono stati fotografati e catalogati ma attendono ancora d'essere studiati. Una quantità considerevole riguarda esperienze precedenti e differenti dalle tematiche e dallo stile riconducibili al Saffaro più conosciuto. Tutti sono però stati inseriti nella numerazione personale e siglati dall'artista, prove queste che li riteneva validi, poiché altri ancora sono rimasti privi sia di numero che di firma.

Al di là del valore dei singoli disegni, è straordinario il fermento continuo e articolato della ricerca che appare da una quantità così varia e ricca di idee. Ricordando anche che qui mi riferisco ai circa settecento disegni in possesso della Fondazione Lucio Saffaro, l'artista ne ha sicuramente eseguiti almeno duemila. Molti disegni sono serviti come punto di partenza per le tante litografie realizzate, ma numerosi sono anche i disegni eseguiti espressamente per essere tradotti nella tecnica litografica. In questo caso, nelle stampe, l'aggiunta del colore appare con una certa frequenza, mentre nei disegni, complessivamente, rimane un'eccezione.

Il bianco e nero dei disegni, particolarmente accentuato con l'uso della china, così netta e precisa sul foglio bianco, rende perfettamente la dimensione concettuale in cui sono immersi. Sulla diversità del rapporto che intercorreva tra Saffaro, la pittura e il disegno, ho riflettuto più volte e direttamente discusso con l'artista. E' evidente che il disegno è più aderente ai meccanismi del suo pensiero, in relazione tanto all'arte quanto alla letteratura e alla matematica. La pittura ha però introdotto un ulteriore elemento di interesse, in particolare, procedendo nella direzione di un'inevitabile interferenza fenomenica che scompagina la razionalità dei propositi. Sono dunque perfettamente d'accordo con Barilli nell'apprezzare le "inoculazioni del caso" che Saffaro lascia filtrare nel suo lavoro. Casualità, sconfinamenti, scostamenti dai canoni, che in pittura sono accettati come eventi connaturati alla tecnica impiegata, ma nei disegni sono più coscientemente voluti e ricercati. Il caso, in particolare, ricorre spesso negli scritti letterari, è una presenza appunto che apre sull'imprevisto, una dimensione probabilmente angosciata per l'artista, ma sicuramente tenuta in considerazione e giudicata ineludibile.

I numerosi fogli a cui ho precedentemente accennato, tratteggiati a biro o, in ogni modo, eseguiti come prima concretizzazione di un'idea che si teme di perdere, non si richiamano direttamente al caso, ma certo a una dimensione sospesa, fluida, entro la quale le idee affiorano senza ancora una precisa determinazione. La stessa immagine riprodotta sulla copertina di questa pubblicazione ci mostra un Saffaro senza squadra e compasso, ma attento a dare corpo a una figura che è

immediatamente un pensiero; pensieri e figure che mutano (vi sono altri schizzi su questo stesso tema), per poi divenire la china definitiva *Il Graal di Dürer* e, ancora, l'omonima litografia. L'opera grafica di Saffaro è, quindi, il luogo della sua esperienza, prima di tutto intellettuale e, naturalmente, artistica. Esperienza intellettuale perché, nell'elaborare un'idea che si compie come figura, si sommano e interagiscono competenze storiche e matematiche, estetiche e letterarie, in un'articolazione su più livelli di conoscenza e, in realtà, su più livelli di significati. Cosa questa che accade anche nelle opere letterarie e non risulta sempre di facile interpretazione. I due testi inediti che sono presenti in questa pubblicazione, spero possano contribuire a leggere in maniera più completa la personalità dell'artista, quasi sempre conosciuto e apprezzato separatamente, da estimatori diversi nei diversi campi del sapere in cui ha lavorato. In Saffaro, però, i collegamenti interni erano radicati: la matematica può nascondersi dietro le parole come nelle figure, queste le ritroviamo nelle sue prose poetiche e qui sono descritte configurazioni che appaiono nei disegni e nella pittura. Collegamenti anche enigmatici, certo resi più intensi da una personalità che ha privilegiato l'introspezione, la riflessione profonda sulle esperienze a lui più connaturate, traendone quelle idee sulle quali ha scritto e ricavato immagini che sembrano convertire il pensiero direttamente in forma.