

# ITERARTE 34

RIVISTA PERIODICA MONOGRAFICA - BOLOGNA, GENNAIO 1992

## ITERARTE

Rivista periodica  
del Circolo Artistico  
di Bologna

Direzione - Redazione  
Circolo Artistico  
Via Clavature, 8 - Tel. e fax 229490  
Bologna

Direttore resp.  
Bartolomeo De Gioia

Segretarie di redazione  
Maria Bargiotti  
Maria Castelvetri  
Icona - Giusy Gualtieri

Capo servizio immagini  
Enrico Pasquali

### Collaboratori

G.C. Argan  
Giovanni Maria Accame  
Adriano Baccileri  
Bruno Bandini  
Renato Barilli  
Franco Basile  
Luciano Bertacchini  
Stefano Bonaga  
Pietro Bonfiglioli  
Achille Bonito Oliva  
Vanni Bramanti  
Pier Giovanni Castagnoli  
Flavio Caroli  
Lino Cavallari  
Giorgio Celli  
Claudio Cerritelli  
Giorgio Cortenova  
Enrico Crispolti  
Giorgio Di Genova  
Gillo Dorfles  
Lara Vinca Masini  
Filiberto Menna  
Eugenio Miccini  
Italo Mussa  
Roberto Pasini  
Giuseppe Pittano  
Carlo Arturo Quintavalle  
Piero Romano  
Giorgio Ruggeri  
Vittorio Sgarbi  
Franco Solmi  
Roberto Tassi  
Marcello Venturoli  
Maria Vescovo  
Italo Zannier

Composizione, impaginazione,  
fotolito, stampa: Editrice Grafica  
L'Etruria - Cortona (AR)  
Tel. 0575/678182

Le opinioni espresse dagli autori  
impegnano soltanto le loro responsabilità.

Registrazione Tribunale di Bologna  
Autorizzazione n. 4332  
del 14/2/1974

## “Delle Fondazioni d'arte”

EDITORIALE di  
Bartolomeo de Gioia

*Giovanni Agnelli in un recentissimo intervento sul tema la "Dimensione economica delle arti" (Torino, 16 dicembre 1991) indica tra gli obiettivi di studio della Fondazione Agnelli quello dell'informazione e dell'interpretazione, della salvaguardia e della produzione, vale a dire un'attività dotata di tutti i possibili strumenti di analisi economica del complesso sistema dell'arte e dello spettacolo. Esigenza, questa, di cui si avverte sempre più l'importanza in un paese come il nostro non solo ricco, tradizionalmente, di uno straordinario repertorio di beni culturali legati al passato ma anche in grado di proporre decisivi eventi legati alla contemporaneità.*

*Se risulta pertanto necessario creare modelli conoscitivi e organizzativi sempre più efficienti nella produzione e nella gestione della cultura artistica italiana, dunque europea, è altrettanto importante potenziare le attuali forme di divulgazione dell'arte, che spesso rischiano di arenarsi in pastoie di marca puramente burocratica.*

*Senza entrare nel merito dell'enorme patrimonio artistico e dei relativi problemi di gestione, di salvaguardia e di valorizzazione, senza azzardare sintesi ma volendo piuttosto rimanere nell'ambito circoscritto dell'arte contemporanea non si può non rimarcare l'impegno assunto da Bologna Fiere, nell'ambito delle mostre Mercato, Arte Fiera '92, nell'organizzare un prestigioso e quanto mai puntuale convegno sui "modelli, strategie e prospettive delle fondazioni per l'arte contemporanea". Vedere protagonista in tal senso questa importante Fiera dell'arte è motivo di soddisfazione in uno con la constatazione del suo rilancio nel panorama europeo dell'informazione.*

*Arte Fiera è oggi infatti uno degli appuntamenti più prestigiosi, per il pubblico specializzato e per la sempre più crescente massa di visitatori già riscontrata nelle edizioni degli ultimi anni. La vitalità di Arte Fiera viene inoltre a congiungersi ad un rivitalizzato interesse verso la dimensione culturale delle città, anche se molto ancora le istituzioni cittadine devono fare per documentare e sollecitare la creatività di artisti che abbisognerebbero di più efficienti apparati.*

*Ma torniamo al convegno internazionale organizzato intorno alla funzione delle Fondazioni d'arte contemporanea; la sua importanza sta nell'indicare un ruolo incisivo svolto nella realtà delle arti, parallelo a quello dei musei pubblici e certo ad essi non inferiore per qualità e intensità di progetti e risultati. Si auspica in tal senso una futura collaborazione tra pubblico e privato, senza sterili antagonismi, con la consapevolezza che solo un preciso accordo di intenti e diversificazioni di funzioni è possibile costruire una rete di riferimenti organizzativi capaci di offrire risposte adeguate alla grande domanda di cultura.*

*Dalle maggiori fondazioni internazionali esistenti vengono i più interessanti contributi alla definizione di questo speciale panorama di cultura tra cui va ricordata la Fondazione Maeght di Saint-Paul de Vence, la Fondazione Gubelkian di Lisbona, la Fondazione "La Caixa" e la Fondazione "Tapiès" di Barcellona, la Fondazione per l'Architettura di Bruxelles oltre alla presenza dei maggiori Musei del mondo, da Berlino a New York, da Leeds a Los Angeles, da Firenze a Filadelfia.*

*In questo ambito è particolarmente gradito riscontrare le presenze della*

TRA L'ASSOLUTO E IL NULLA  
Una rilettura della critica su Lucio  
Saffaro  
di Flavia Pesci

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 enigmametafisica 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 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 direzione 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,cludendo il problema di un suo confronto, reale e verificabile, con l'evoluzione storica delle forme e dei

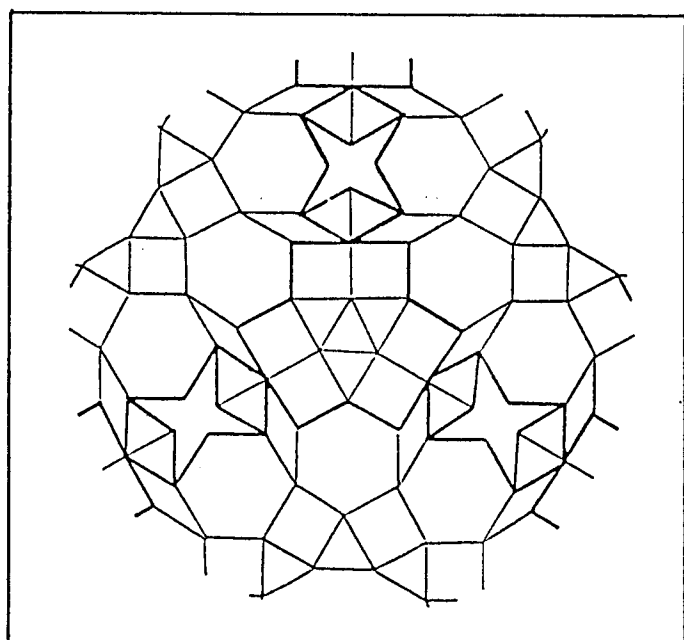
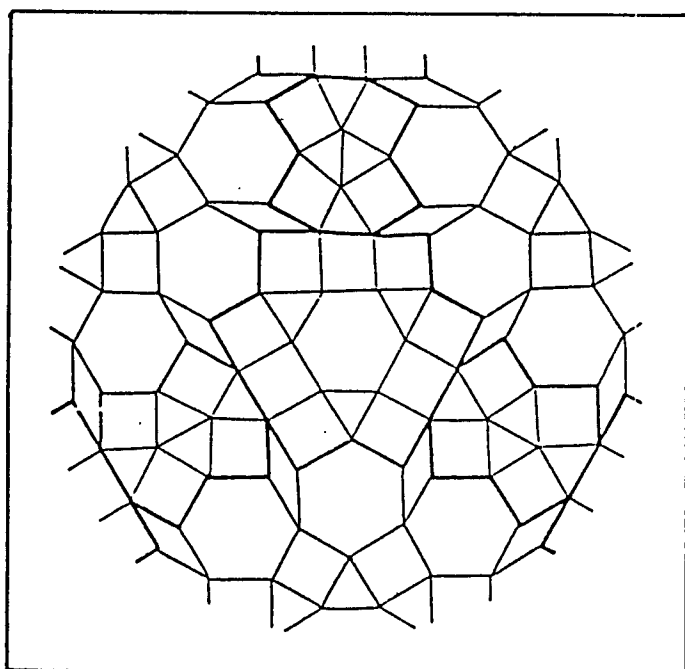
codici linguistici contemporanei.

All'infuori di alcuni accostamenti - 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 - seppur 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 irriducibile con la superficie dipinta, perchè 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 tematica 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 Durer, 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.

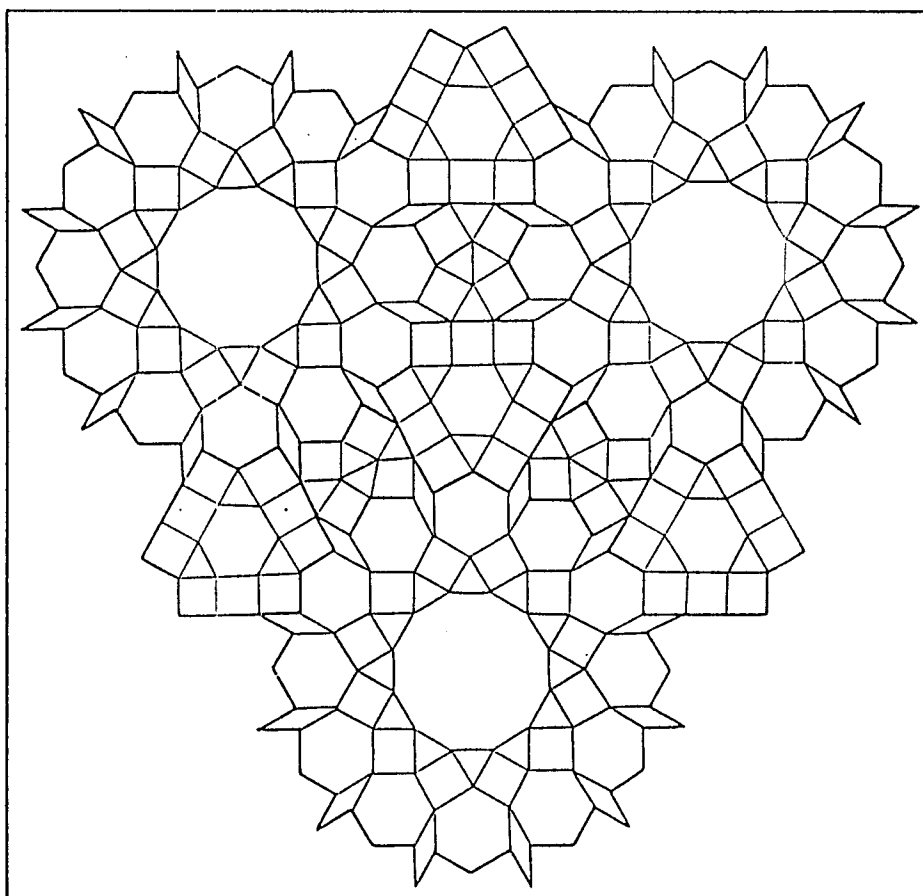
Sospeso tra l'infinitamente semplice e l'infinitamente complesso, Saffaro dimostra come dietro ogni struttura apparentemente articolata si nasconda un nucleo originario essenziale ma, all'opposto, esplora in un'ossessiva indagine la complessità della ripetizione potenzialmente inesauribile di forme elementari. 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. E' 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 irrealmente esclude un dialogo col mondo sensibile, e che diviene così difficile penetrare e comprendere, anche se regola la nostra esistenza.

L'idea dell'immagine moltiplica, 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 lopedici, 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 "ordianta 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 irreal 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 definire 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'incorribile 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 irresoluta 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 esprimere 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 nell'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".

