

"To build the city of
DIOCE

whose terraces are the colour
of stars"

DIOCE II - ECBATANA
ELEMENTI DI PROGETTO

MOSTRE

*CALLIGRAFIE
LE ULTIME STELLE
AURE O LA LUCCICANZA
AGAIN THE VISION*

INAUGURAZIONE
APRILE 1993

"To build the city of

DIOCE

whose terraces are the colour
of stars"

ECBATANA

Immagini e scritte
da una città invisibile

*a cura di Enzo Biffi Gentili
con la collaborazione di Nuria Gatti*



pluriverso

Il progetto Ecbatana

di Mario Tortonese
Segretario dell'Associazione Dioce

Che cos'è Dio? È lunghezza, larghezza, altezza e profondità.

San Bernardo di Chiaravalle

Il secondo tema del Progetto Ecbatana riguarda, nella pittura italiana, un uso della geometria non del tutto "razionale", ma consapevolmente o apparentemente "metafisico" e sospeso tra regola e caso che sarà illustrato nelle mostre Bianco, nero, oro (personale di Bruno Munari) e Le ultime stelle. La connessione con il primo tema è data da una comune origine di scrittura e geometria: Platone scrisse nel Fedro che in Medio Oriente, nell'antico Egitto, nacquero insieme, create da Teuth, la scrittura, la scienza del numero, il calcolo, la geometria, l'astronomia. Inoltre, è noto come l'eredità pitagorica, platonica, neoplatonica, la geometria, la numerologia, la matematica, furono rielaborate e ritrasmesse in Occidente dalla grande civiltà araba e islamica (civiltà nella quale esiste una calligrafia "geometrica", e dove calligrafia e arabesco sovente si geometrizzano in grandi superfici ornamentali). Lucio Saffaro, pittore de Le ultime stelle, discendente da un Saffar probabilmente persiano che nel XVII secolo giunse in Italia, testimonia e incarna questa illustre tradizione.

Infine, molte calligrafie e alcune geometrie sono proprio collegate da una tendenza al "decorativo".

I due temi proposti nel Progetto Ecbatana ampliano e articolano due argomenti già affrontati in esposizioni realizzate nel Progetto Dioce dell'anno trascorso: rammentiamo, per la geometria, più o meno "metafisica", la mostra Concentrazione; per i valori ornamentali nella pittura, la mostra Elogio del decoro.

La pluralità di riferimenti storico-culturali sommariamente e non specialisticamente citati sembrano fare di calligrafia e geometria anche pratiche e supporti di memoria: Giorgio Griffa ha dedicato, più oltre in questo volume, alcune riflessioni dichiaratamente esoteriche a questo problema; Giorgina Bertolino ha approfondito la questione dei rapporti tra esperienze di geometria in pittura e tradizioni metafisiche in una lettura più esoterica; Toni Cordero, con un allestimento per le opere di Bruno Munari nella mostra Bianco, nero, oro, rammenta l'iconostasi bizantina, rielaborando il retaggio dell'architettura sacra.

Ritornando alla "bella scrittura", nel progetto Ecbatana da questo tema gemmano due mostre personali: è come se due rilevanti aspetti "calligrafici" fossero posti sotto una lente di ingrandimento.

In primo luogo l'omaggio ad Antonio Sanfilippo, supremo autore, secondo Fulvio Abbate, di calligrammi aniconici, è un avvenimento culturale per la città di Torino, che non aveva mai avuto modo di conoscere a questo livello l'opera di un artista tra i più grandi astratti del nostro Novecento (grandezza della quale, per politiche di mercato, non vi è ancora sufficiente percezione, e quindi se non proprio a riparare un'ingiustizia, l'Associazione Dioce provvede a colmare una lacuna).

La seconda personale è dedicata, presso la libreria Bloomsbury, a Giancarlo Pavanello, sinora classificato in una categoria, quella dell'estetico calligrafico, un poco troppo tecnica, e limitativa, per un artista di sicurissima e sofisticata perizia. E poeta, per Dioce-Ecbatana, molto significativo. L'anno scorso avevamo pubblicato nel catalogo Dioce una poesia di Giampiero Bona, della quale ricordiamo il brano di un verso «...e già la dolcissima Europa dalle tante grazie trema». Quest'anno, una poesia, appunto, di Pavanello recita: «La falena si risveglia al crepuscolo/quando, ammuffita, l'Aura d'Europa...». È nella nostalgia dell'aura una delle cifre dei Progetti dell'Associazione Dioce.

Il Progetto Ecbatana, come già il Progetto Dioce, è una ricerca culturale ed espositiva, ma anche un modello organizzativo e logistico, al quale concorrono enti pubblici, associazioni, gallerie private.

Aderiscono al Progetto Ecbatana quest'anno anche la Galleria Peola con una mostra personale di Pablo Echaurren intitolata Vortici, dedicata a Ezra Pound (e in copertina, questo volume riporta un'opera di Echaurren ispirata alla Città di Ecbatana e come postfazione ospita un saluto a Echaurren, a Dioce e a

animare l'immaginario geometrico di alcuni artisti italiani attivi dagli anni '60 a questi nostri giorni.

Essi sono Carlo Cioni, Lucio Del Pezzo, Lucio Saffaro, Walter Valentini, tutti nati nel breve periodo di un lustro (dal 1928 al 1933), proprio negli anni nei quali Soldati (o un Aldo Galli a Como) sperimentavano pratiche della forma astratta di incanti metafisici, classici, architettonici.

La caratteristica della loro pittura è quella di dipingere in qualche modo *figurativamente* i solidi geometrici, di proiettare ombre, di costruire fughe prospettiche sovente allusive a strutture architettoniche, di usare colori tonali, simbolici, acquatici o senza atmosfera, caleidoscopici o smorzati. Questa sistematica violazione delle normative dell'astrattismo puro e duro, del concretismo, rende "eccentrica" questa linea dell'"astrazione" italiana (similarmente eccentrica è l'"astrazione" *decorativa* della quale ci siamo occupati nel primo Progetto DIOCE. Nè sarà abbandonata, in futuro, questa riscrittura di momenti della nostra storia dell'arte, per combattere le idee ricevute e assolvere alla domanda di *specificità*, di *differenza*, di *autonomia* che, politicamente e culturalmente, esplose nel mondo). Una "classicità", una bellezza quella dei pittori invitati che richiamano ambienti, fisici e intellettuali, come lo Studiolo di Urbino o lo Studio Fiorentino del Ficino o del Pico, straordinarie fioriture di sincretismo.

E, sul piano dell'aneddotica, ma significativa, si pensi al solitario e appartato Lucio Saffaro, il cui cognome discende da un persiano Saffar, originario quindi della città di Saffara, e magari discendente dall'antica dinastia Saffaride (e come non pensare allora a un'eredità pitagorica e numerologica raccolta, come ha notato Burckhardt, dall'Islam e riportata in Occidente come civiltà?)

La mostra presenta anche, usando il titolo di una esposizione di Del Pezzo, un "mondo come misura e dissoluzione", una matematica e una geometria che sfociano dal razionale nell'ineffabile.

O, nuovamente, nel sacro, nella vibrazione ancor percepibile delle parole di San Bernardo di Chiaravalle: "Che cos'è Dio? E' lunghezza, larghezza, altezza e profondità". Agli artisti italiani abbiamo accostato un giovane artista olandese, Martin Van Vreden, per due motivi: in primo luogo, per aver egli dedicato alcuni quadri "astratti" a Torino, città a lui sconosciuta, ma immaginata attraverso una traduzione geometrica dei quadri metafisici "torinesi" di Giorgio De Chirico (ed è da rimarcare questo fascino occulto della nostra Città); in secondo luogo, per confermare una nostra tesi: il *genius loci* torinese assume sovente riverberi continentali, e la ricerca di radici regionali e nazionali desta associazioni e problematiche di alto livello internazionale.

Le ultime stelle

di Giorgina Bertolino

«Sul mondo pesa un cielo basso; pesa sul mondo un cielo basso che preclude i vertici stelliferi, e fa così che l'essere di questi si presti a dubbi, persino scivoli nella dimenticanza. L'oscurità, non che schiarirsi, s'addensa vieppiù di nuovi fumi: il falso vi concorre, le interpretazioni errate, lo smarrimento di ogni causa giusta; e specie il laicismo in cui viviamo, la usurpata libertà di sparger voci, espettorar sentenze; l'amnistia balorda concessa all'irriflessione; (...)».

A. Savinio, *Anadioménon. Principi di valutazione dell'arte contemporanea*, in "Valori Plastici", IV-V, Roma, 1919.

A sette artisti si è dato convegno; visione alle loro opere nel segno di un emblematico invito. Tema evocativo e al contempo pervaso da una perentorietà che si vorrebbe mutare in consegna.

Il richiamo e l'ingresso sono custoditi nel titolo di un dipinto di Attanasio Soldati, *Le ultime stelle*, del 1950. Opera che resta volutamente solo immagine, sottratta al rito dell'esporre, rispettata nei suoi principi d'arte e di poetica e, a sua volta, spunto del riflettere.

Sulla sua superficie, orizzontalmente ripartita in zona chiara e zona scura, si dispongono, con scanzioni ineguali e per quinte, i perimetri e i volumi delle figure geometriche. Il piano e il pieno...«i quadri sono come teoremi», come afferma l'autore delle *Ultime stelle*. La geometria, «la più alta aspirazione umana», «con le sue leggi inflessibili e infinite» (secondo quanto contenuto nel *Manifesto per la prima collettiva di pittori astratti a Torino*, sottoscritta, tra gli altri, da Soldati, già nel 1935) si è presentata.

Ma nella purezza formale e nella dimensione rigorosa di certo astrattismo, Soldati ha aperto un varco, colmando di sogni e di anima, l'eletto esercizio del raziocinio geometrico e l'attitudine alla chiarezza. Lo ha fatto impiegando immagini-forma «(...) arcane e ancestrali, spesso di sapore metafisico», come sostiene Nello Ponente in un saggio del 1960, intitolato *L'esprit de géométrie*.

Ma è, di fatto, di *esprits*, e non di uno solo, che occorrerà parlare per chiarire e comprendere le modalità d'impiego della geometria nell'arte astratta.

Indispensabile, dunque, è l'accennare alle molteplici vocazioni della disciplina, nata a misurare la terra e a dimensionare con ordine l'espansione lineare e la saldezza del mondo; talento descrittivo, fondativo all'architettare: quel costruir per numeri che da principio analitico si fa già potere ideativo.

Ma alla Terra e alla Casa dell'uomo, si accompagna il Cielo; al Tangibile, l'Intangibile. Il razionale desiderio di conoscenza non si appaga del solo stimare le consistenze. E la geometria diviene *medium*; la sua qualità logico- astratta, i suoi caratteri e fini di chiarezza e di equilibrio, la spingono a tradurre il concetto formulandolo in simbolo. Il cielo copre ma la terra sostiene. La geometria lancia o distende il suo metro concettuale in tutte le direzioni (verso l'alto e il basso, verso il vuoto e il pieno, il concavo e il convesso, verso l'interno e l'esterno) e appoggia le sue scale, fatte salde di immagini e simboli, all'infinito e all'incommensurabile (sia esso vuoto o pieno di Dei).

Il simbolo geometrico diviene l'iconogramma delle Cosmologie.

Quell'*Esprit de géométrie* rivela allora di contenere, insieme ad un *Esprit d'exactitude*, un *Esprit symbolique*, meta ed esito di un'attitudine allo speculare sul fisico e sul metafisico.

Soccorrono, e non per caso, i titoli di due serie di opere di Carlo Cioni, convenute alle "Ultime stelle": *Dai semi della mente* e *Dalle cose fuori*. Coppia che rammenta le peculiarità di quello che Rudolf Arnheim chiama "pensiero visivo".

E se il concetto rimanda esplicitamente alla teoria della percezione, condotta, come noto, dallo studioso mediante valutazioni di tipo estetico e normativo, pare necessaria una precisazione. L'opera d'arte, i cui principi e le cui funzioni sono "per norma" equilibrio e ordine, nasce, e in un certo senso germina la sua chiarezza, non ad un livello unicamente formativo bensì extra-referenziale. La sua armonia non potrebbe, quindi, sorreggersi esclusivamente su una forma, benché percettivamente funzionante, e soprattutto su

mezzi espressivi emancipati da "altro da sé" (per l'appunto "dalle cose fuori").

Ma l'astrazione «(...) che fu e volle essere esclusivamente di ordine geometrico», osserva Nello Ponnente, pensando a Mondrian e al costruttivismo, all'esperienza razionalista della *Bauhaus* di Gropius e al concretismo, sembra destinata ad un progressivo esaurirsi e ad una lenta involuzione. Non senza aver espresso, beninteso, vitalità ed efficacia estetica, non senza aver suscitato dibattiti e richiesto attenzione sulla specificità del linguaggio artistico. Scrive ancora, infatti: «Ma dobbiamo riconoscere che questo ordine, che la chiarezza morale di questa tendenza a un rigore quasi puritano – impossibili in un mondo che richiedeva sempre più partecipazione e non distacco – hanno lasciato una lezione che potrà ancora essere utile».

Uno degli ultimi saggi di Ernest H. Gombrich, attualmente ancora inedito e che sarà contenuto ne *L'Enciclopedia Italiana*, con il titolo *Beyond Realism: Metaphysical and Mystical Trends in Twentieth Century Art Theory*, recentemente citato su "L'Indipendente" da Enzo Biffi Gentili pare suggerire d'altronde una nuova lettura dell'avanguardia astratta del '900. Un'astrazione che nel segno di un riferimento alto, a Platone, non si sarebbe allontanata dal mondo opponendo ad esso l'artificio della non-figurazione, che anzi nel desiderio di squarciare il velo delle apparenze lo avrebbe meglio compreso, giungendo a percepire "il mondo oltre il mondo", ovvero il mondo delle idee. E al Demiurgo del *Timeo* platonico che dà struttura geometrica al corpo del mondo, non inventandolo ma traendolo da un ricettacolo universale che si potrà allora pensare per comprendere, delle nette immagini geometriche, eventuali altri e nuovi sensi. Sottratta dunque la geometria, non tanto all'infigurato che le è peculiare, quanto alla categoria fredda, o raffreddata, del formalismo, non rimane che indagare su ciò che colma i perimetri e i volumi del costruir geometrico nelle opere esposte ne "Le ultime stelle".

«Nulla infatti – scrive Giulio Carlo Argan, nel 1987 – impedisce di credere che possa esserci un pensiero immaginativo esatto che si serve di termini geometrici (...). La geometria, in questo caso, è soprattutto un metodo per garantire e provare l'esattezza di un processo puramente percettivo e immaginativo (...)».

Si sono usati, non casualmente, i termini di convegno e di convenire; gli artisti giunti in questa mostra hanno storie individuali, formazioni e appartenenze artistiche, distinte, financo diseguali.

Eppure, le loro opere svelano comunanze intense, non soltanto di ordine estetico e percettivo. Di queste, le singolarità "parenti" consentiranno la narrazione di una storia.

Il lavoro di Lucio Saffaro, nato a Bologna, laureato in Fisica, pittore e letterato, sembra asserire, per virtù interne, quell'«immensa dolcezza e grandissima utilità che nelle scienze e discipline matematiche si consegue», confessata da Luca Pacioli nella sua *Summa de Arithmetica Geometria Proportioni et Proportionalità*. L'imprescindibile contenuto scientifico della ricerca del pittor matematico, pone in primo piano la questione dell'esattezza esercitata severamente in campo astrattivo.

Sembra lecito parlare di vere e proprie "icone meccaniche"; dispositivi visivi, saggi e verifiche compiuti intorno all'iconicità del sapere matematico.

Ma per sgombrare il campo da ogni equivoco, si dirà qui, che *l'esprit d'exactitude* non muove ad intenti mimetici, risolvendosi bensì in principio e volontà fattuale. Saffaro scopre e costruisce i suoi solidi (nella prevalenza di poliedri irregolari). Non simula e non illustra.

Scriva infatti egli stesso nella raccolta poetica *MD. XXIV Brevi*: «(...) ho ricondotto l'immagine contraddittoria al centro del pozzo dell'agire».

Il rimando per un siffatto procedere è invariabilmente ai maestri "impossibili"; al Rinascimento, a Leonardo, ma ancor prima, e più serenamente, alla tradizione, tramandata come "minore", dei maestri quattrocenteschi delle tarsie urbinati e padane.

Destinate ai luoghi deputati al silenzio e alla riflessione (lo studiolo e la biblioteca, il coro e la sacrestia), le tarsie oltre a presentarsi come repertori dei simboli dell'*harmonia mundi*, metafora dell'ordine cosmico, raccolgono le tradizioni pitagoriche, platoniche e mistiche, care all'Umanesimo. Sono soprattutto te-

sori di scienza visualizzata, testimonianza di quell'inventiva tecnica e artigiana che, nell'incastonar dei legni, costruisce, e inventa, e prova, e modifica, e migliora l'astrolabio, il quadrante solare, l'*horologium*. Il simbolo si cala nello strumento e lo strumento diviene simbolo.

Un complesso orologio, che muove ai rintocchi dell'infinito, è del resto il regolatore della pittura meditativa di Lucio Saffaro. Meditativa e teleologicamente definita, risolta nel munirsi o nel domandare strumenti: «Mio Dio, quando mi darai la fionda dell'eternità, perché io possa scagliare al di là dell'io i ricordi oltremarini, i nomi di cobalto?» (scrive Saffaro nella *XX Breve* della raccolta poetica *MD. XXIV Brevi*).

«La descrizione del tempo» è il titolo della mostra antologica dell'artista, nel 1986, alla Galleria Comunale d'Arte Moderna, a Bologna. E lo scienziato diviene metafisico "stilita", in piedi sull'alta colonna del suo osservatorio, costruito di scienza ma equilibrato dal cielo e dall'idea di infinito. Nella «cupa trasparenza delle notti dell'io» ed «oltre il fondo illogico dell'ultimo numero», come recita ancora nell'*XI Breve* in *MD*.

La geometrica esattezza non recede neppure di fronte alla coscienza del paradosso estremo, neppure dinnanzi alla chimera; l'"ultimo numero" non mutila le disamine.

Tristezza e non scacco, inquietudine e non disperazione, fede e non *ubris*, contraddistinguono questo scrutare il cielo, abitato da un Dio a cui è Saffaro pone domande.

Anche la Logica, sorella della Memoria e della Geometria che la figura, esercitata dal pittore matematico, secondo protocolli formali e aggiornati, mostra capacità di riconoscere i propri limiti ma, non per questo, di fermarsi. L'Omaggio a Godel, nel *Ritratto*, ad olio su tela, del 1973, rammenta di quel logico (Brno 1906 - Princeton 1978) il *Teorema di incompletezza*: all'interno di ogni sistema formale contenente la teoria dei numeri esistono proporzioni che il sistema non riesce a decidere, né ad affermare, né a negare.

I solidi di Saffaro, qui presenti in *Ipotesi di Micene* (1969), ne *Il poliedro M2*, (1985), e nel più recente *La stella di Origène*, (1991), sono le prime stelle della costellazione che si va ad individuare con questa mostra.

La loro statica geometria, immobile in uno spazio senza atmosfera, pertiene ad una metafisica.

«Convergono a quel petto gli estremi degl'ingranaggi che funzionano a condurre all'uomo ogni ricchezza del difuori; ed, afferrato il nuovo aspetto, lo avvolgono, lo macinano e se ne nutrono, e infine lo risolvono nella dolcezza esatta dell'elemento assimilato.

Tale è la genesi dell'arte, nella sua verità precisa.

Stabilita questa linea unica, si colmano le zone neutre che, pel comune, separano il reale dall'irreale, il fatto dal supposto, il fisico dal metafisico».

A. Savinio, *Anadioménon. Principi di valutazione dell'arte contemporanea*, in "Valori Plastici", IV-V, Roma, 1919.

Sin a questo punto si è parlato di coscienza e di esattezza, di immaginazione, di spirito dell'infigurato e di contenuti simbolici inerenti al geometrico.

Le opere, nel loro esporsi, facilitano e richiedono una riflessione successiva ed ulteriore che non può non impegnare il concetto di metafisica. Il pensiero va incontro ai "Dioscuri", a Giorgio de Chirico e ad Alberto Savinio, non tanto, o non solo, per riferimenti puntuali al pittorico, quanto per la loro attenta euristica condotta sul complesso dell'estetica e dell'arte.

Interessa innanzitutto, poiché come si vedrà, consimile, l'esercizio di un metodo, l'innescare risonanze di una vera e propria *machine à peindre*.

La forza della pittura metafisica è garantita da un impegno ultra-logico che l'artista rivolge e appli-

ca al mondo. Il suo atto è rivolto alla raccolta e alla contrazione nell'immagine dipinta, sia essa elementare o strutturata, di estremi significati. Il poeta e il pittore, veggenti e solutori di enigmi, non affidano questo atto "oracolare" all'istinto, bensì all'intuizione, come vera e propria facoltà medianica. Regolano anzi l'esercizio dell'intuizione con il ricorso a *Mnemosine*: la Memoria, madre delle arti, sublimazione della logica, intesa come limpido concatenarsi di concetti provenienti dalla storia e tesi alla costruzione del futuro, capace di dare stabilità maggiore di quella inerente ai fenomeni e quindi in grado di redimere dal caos la creatività.

Tutto ciò che il pittore vede, sente e dipinge, si carica a tal punto di nuovi sensi, da divenire originale e dal risultare originario. L'aspetto riferito è allora straniante e spettrale.

«Voglio spiegare – scrive Savinio – il carattere della spettralità, nei cui riguardi tengo a prevenire contro ogni sospetto di diavoleria. La spettralità è l'essenza vera, spirituale e sostanziale di ogni aspetto. Riprodurre questa essenza, nella sua completa genuinità, è il fine massimo dell'arte».

Ma soprattutto la Metafisica è conoscenza, è «(...) tutto ciò che della realtà continua l'essere, oltre gli aspetti grossolanamente patenti della realtà medesima», osserva ancora Savinio, nel suo scritto del '19.

«Ogni mente, in pieno assetto spirituale - o tanto dire cosmico non si scompagna mai dalla ragione, parimenti cosmica, del continuo divenire. E perciò, in essa non sarà mai sordo il senso del fantasmico, ch'è come il punto in continuo trasformarsi, del continuo appalesarsi degli aspetti. È come il petto dello spirito che tocchi il lembo della zona inesplorata».

A. Savinio, *Anadioménon. Principi di valutazione dell'arte contemporanea*, in "Valori Plastici", IV-V, Roma, 1919.

L'ipotesi per un'individuazione di una geometria metafisica, si avvalora nel controllo puntuale delle singole poetiche. Il nesso metodologico (*la machine à peindre*), con la pittura metafisica del Novecento, sembra precisarsi sui concetti di "fantasmico" e di "zone neutre" (i confini o le soglie, colmate dall'indagine metafisica) e ancora sull'idea di enigma suggerito, tra l'altro, da alcuni emblematici dipinti di de Chirico, esposti a Parigi, al *Salon d'Automne*, nel 1912: *Enigma di un pomeriggio d'autunno*, (1910); *L'enigma dell'oracolo* (1910); *Et quid amabo nisi quod anigma est?*, autoritratto del 1911. Recensendo la successiva esposizione di de Chirico, al *Salon des Independents*, del 1914, Apollinaire, non a caso, impiega il termine "enigmi plastici".

La chiarezza formale esercitata dalla Metafisica (nella resa degli oggetti e, supremamente, dello spazio), il rigore esemplificato nel geometrico delle "Ultime stelle", richiamano l'attenzione sulla ricerca, e sull'utopia, dell'equilibrio perfetto tra manifestato (forma) e rivelato (sostanza/contenuto).

L'impiego privilegiato di una forma "buona" (il quadrato, il cubo, il cerchio e la sfera, gli esagoni) che la Gestalt aveva raccolto, in base alle qualità di equilibrio e simmetria, sotto il titolo di "Legge della gravidanza", consentirebbe una ottimale accoglienza percettiva.

Parrebbe averlo compreso Carlo Cioni, nella sequenza espositiva di un cubo, di una piramide e di una sfera, se non fosse per i contenuti, o sostanze, espressi dai titoli: *Solstizio d'estate* (1980); *Solstizio d'inverno* (1980); *L'asse e la caverna* (1975). I primi due rimandano espressamente al concetto di "soglia", di *Ianua Inferi* e di *Ianua Coeli*. La "pregnanza" dei perimetri che vibrano su fondi blu acquorei, trasmettono sensazioni di impercettibili modifiche fluide, transazioni come passaggi di stati. La figura diviene allora pretesto per bloccare un pensiero, già fattosi atto. La geometria è involucro che blocca il tempo... e per Cioni, l'assenza di tempo è condizione privilegiata di conoscenza. La concentrazione e il coagulo assegnano alla "buona" forma uno statuto enigmatico e, talvolta, una scrittura segnica e illeggibile costellata i cieli d'acqua dei suoi dipinti. Aspirazione ad un "super-linguaggio", sintetico e di per se stesso valido,

che si ponga al di sopra delle lingue amministrative. Non il segreto e non l'astruso ma l'enigma «(...) che ha capacità di spiegarsi simultaneamente su molteplici registri di senso tutti egualmente validi ed apre uno spazio intermedio sospensivo che non è destinato ad esser colmato» (e si dirà anche consumato), secondo un'interessante lettura di Mario Perniola, condotta in *Enigmi*, del 1990.

Un discorso analogo potrebbe essere sostenuto per il *Tentativo di ricostruzione del Golem*, attuato da Achille Perilli, nel 1974, in tre fasi distinte: 1. *arguto e concentrato*; 2. *teso e sensuale*; 3. *distaccato e carnale*.

Anche in questo caso la forma "buona", e tra l'altro "reversibile", nei parallelepipedi e nei cubi di Necker, si pone alla base della struttura. Eppure il principio che ha regolato la sua nascita è, per ammissione dello stesso Perilli, determinata dal principio della "Folle Immagine". La geometria solida, risolta in linearità e massima semplificazione, tale che sia sempre possibile il ritorno ambiguo ad una superficie bidimensionale, insiste su uno "Spazio Immaginario". Il tentativo dell'artista di rendere vita al cabalistico "Automa", il Golem, si risolve, di fatto, nella creazione di una macchina. Scrive Perilli, nel 1975, «Machinerie, meglio di macchina o di "machine" è per me un'idea di struttura complessa utilizzabile per percorsi mentali, capace di realizzarsi solo attraverso una lettura continua e prolungata e talmente ambigua da non avere significati precisi o riferimenti fissi e sensibile ad ogni complicità letteraria e ad ogni influenza proveniente da altri territori e pianeti».

La veste geometrica della macchina, a suo modo perfettamente funzionante sia come strumento conoscitivo sia come stratagemma percettivo, insinua, tra i suoi metrici contorni, un principio di incongruità, vagamente inquietante, certamente straniante. La "lettura continua" diventa così invito ad un percorso perpetuo. Si è attirati e condotti tra le pareti di un labirinto che nella pianta sua, apparentemente semplice, cela un arcano disegno.

La calamita percettiva ha così attivato un'emotività cognitiva e la geometria labirintica, modulare, di Perilli si è fatta "arguta" e "concentrata" e "tesa", financo "distaccata". Ma, enigmaticamente, anche "sensuale", persino "carnale".

Si è ribadita nella tensione degli apparenti opposti (la volumetricità e la bidimensionalità, la freddezza e il calore delle coppie dei sentimenti) la qualità di un nuovo enigma; l'enigma che, richiamando Perniola, «(...) trae la sua forza dalla tensione interrogativa che suscita». E soprattutto, nel *Golem* come nella *Teoria dei procedimenti paralleli* (1973), si è colmata una "zona neutra".

È sulla tensione fatta scorrere tra gli opposti che, del resto, anche Fausta Squatriti fonda la propria ricerca. Creatrice, non a caso, di dittici, l'artista saggia costantemente dell'esattezza geometrica la vocazione, e dunque la possibile essenza, simbolica; di quella prova e sperimenta la capacità a tradurre pensiero e sentimento, ad essere trasformata in traccia visiva e orma tangibile di ogni percorso speculativo.

Anche per lei la deformazione attuata su una figura metrica, di originaria linearità e bidimensionalità, è spunto per la messa in atto di costrutti complessi che si spingono al limite della "figura impossibile". In essi la veste fredda della geometria scompare, sommersa dalla germinazione di un arabesco che rinasce all'infinito. In opere come *Alla Mecca*, del 1990, il rimando esplicito all'Islam, conduce la riflessione al concetto di decoro.

Esclusa, per rigida norma, la rappresentazione naturalistica, sono le ornamentazioni geometriche a sostenere e a dispiegare visivamente la "manifestazione" del dio.

Secondo una lettura di Michele Caldarelli, dedicata alle *Figure impossibili* e pubblicata sul "Gran Bazar" da Barbara Nerozzi (e il cui richiamo migliorerà la comprensione dei modi della Squatriti), «Queste ad un primo esame risultano obbedire a ferree leggi di congruità sia nella tassellazione del piano che nella configurazione degli intrecci ma se (...) attribuiamo spessore e rettilineità ai segmenti delle rappresentazioni, affiora un disorientante senso di impossibilità spaziale. Si potrebbe affermare che i "contrast

ri” insiti nella “manifestazione” e che solo in Allah (L’Inespresso) si risolvono, abbiano un parallelo simbolico nella omogeneità globale delle decorazioni e nella bilocazione ambigua dei luoghi geometrici singoli».

E in effetti, senza temere contraddizioni, i sistemi ornamentali della pittrice si misurano con quei loro “luoghi singoli”, loro matrici o proiezioni materializzatesi nel volume delle sculture che paiono essere cadute ai piedi di quelle avventure visive. «Io credo – scrive nel 1991 – che il linguaggio dell’arte sia quello delle relazioni incongrue, per stabilire, a pieno diritto di esistenza, una nuova, scandalosa verità».

Anche l’opera di Lucio Del Pezzo, considerata ad esempio nel *Casellario*, del 1971, a prima vista solare, è in realtà il frutto di un incontro suadivo di componenti differenti. Di un’“istintiva capacità manuale” e di una “complessa mentalità raziocinante”, secondo quanto gli riconosce Gillo Dorfles, in un saggio del 1965. Per lui l’estetologo menziona la *skilfulness*, l’abilità manuale a plasmare, il talento, dal genio soffocato «agli albori del periodo astrattista-razionalista», sacrificato alla «progettazione meticolosa a contare».

La funzione compositiva, talvolta ludica, e costruttiva tende tuttavia ad affermare una forte efficacia iconica. Del Pezzo, metafisico della Metafisica, quasi che all’arte sua applicasse una metonimia, riattiva, da un lato, un vocabolario i cui termini sono segnali, densi di valore semantico e collocati spesso in contesti simbolici. I particolari, i perimetri, le campiture d’oro, rammentano, ancor prima di un’estetica barocca, l’invalidabile limite trascendentale della tradizione trecentesca.

Ma Del Pezzo, lungi dall’usare, nella sua arte, metafore morte (le catacresi), pone gli oggetti in una situazione di estraneamento. L’*ostranenje*, teorizzata da Slovschij, e indicata da Dorfles come “espediente intervallare”, consente alle forme geometriche di Del Pezzo di presentarsi nella loro qualità di “visioni”, di dilazionare il loro perfetto riconoscimento, aumentando la durata della percezione. Non si può pertanto parlare di uso di una “forma oscura” quanto di contesti stranianti in cui essa risulta collocata. L’artista ha sottratto, in tal modo, il guardare ad un processo abituale che rischia spesso di trasformarsi in meccanico “non vedere”.

A “ben vedere” anche Del Pezzo, seppur ironicamente, ha lavorato d’enigma. Se Del Pezzo pare profondamente interessato ad un’iconologia della Metafisica, Walter Valentini esercita il suo mandato artistico su un’architettura che del tracciare e del reperire, fa il suo supremo interesse.

Il tema delle soglie, *La porta del tempo* (1990), suggerita su spessore cartaceo, e, in altri casi, anche sui cementi o su murature reali, *Le Misure e il cielo*. Il suo uso del quadrato e soprattutto del semicerchio rimanda, d’altronde, alle pertinenti annotazioni di Giorgio de Chirico sull’*Estetica metafisica*, del 1919: «L’impiego minuziosamente accurato e prudentemente pesato delle superfici e dei volumi costituisce canoni di estetica metafisica. Giova qui ricordare alcune profonde osservazioni di Otto Weininger sulla metafisica geometrica “...L’arco di cerchio, come ornamento, può essere bello. Esso non significa la perfetta completezza, che non presta più il fianco ad alcuna critica, come il serpente di Midgard che circonda il mondo. Nell’arco v’è qualcosa di incompiuto, che è capace di compimento; esso lascia ancora presentire”».

Il costruire, dimensionando, s’avvale in Valentini delle unità di misura della mente. E mentre Saffaro indaga il cielo con «(...) il partimento eletto e deduttivo dei numeri dell’io» (*IX Breve*), con la scienza e la logica e la fede, Valentini lo riveste delle splendide architetture dell’uomo, memore della migliore tradizione rinascimentale. Convinto nel costrutto della ragione osa progettare Eliopoli.

Infine Martin Van Vreden, il giovane olandese che giunge a Torino, ancor prima di esserci realmente arrivato, chiamato da Enzo Biffi Gentili, attraverso un’opera dal titolo, che quasi stupisce: *Torino* (1988).

La suggestione per una metafisica geometrica si è in lui esercitata a scapito della lontananza.

Il suo interesse per le gemme incastonate tra le scaglie della pelle del serpente, di queste simbolico custode, in un’opera come *Diamond’s snake*, consente di ritornare brevemente ai cristalli di Saffaro (i «laboriosi orologiai che il tempo / vagliano in lor reti», per usare una moderna metafora della cosmologia di Raymond Queneau). “Gemme violacee” e “stanze di topazio” (nella *XX Breve*) luoghi eletti nei quali pensare ai simboli, «(...) gli unici labirinti in cui si potesse condurre l’algebraica negazione del nulla» (*XIX Breve*).

L'enigma e il labirinto, descritti sin qui, nelle forme "buone", ma arcane, nei decori "impossibili", nella scultura e nell'architettura tracciata hanno rivelato di questa pittura la forte vocazione cognitiva saldamente congiunta allo stratagemma estetico e percettivo.

Certi di rispettare coscientemente tutte le molteplici e differenti ricerche, si concluderà ancora attingendo alle "Brevi" lucide visioni di Lucio Saffaro: «(...) io cerco ancora l'evoluta dell'infinito, l'enigma splendente attivato per un traguardo novissimo (...)» (XXIV Breve).