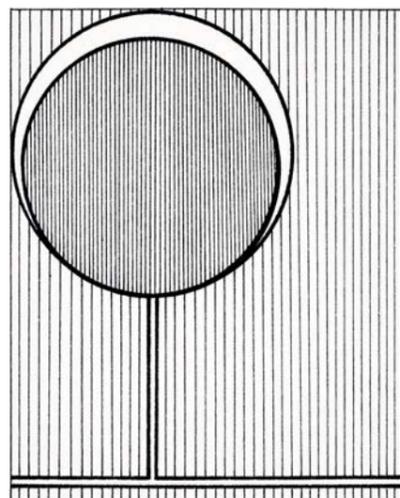
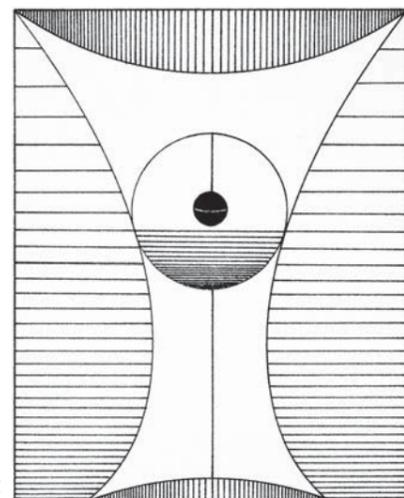


Unpublished writings Scritti inediti

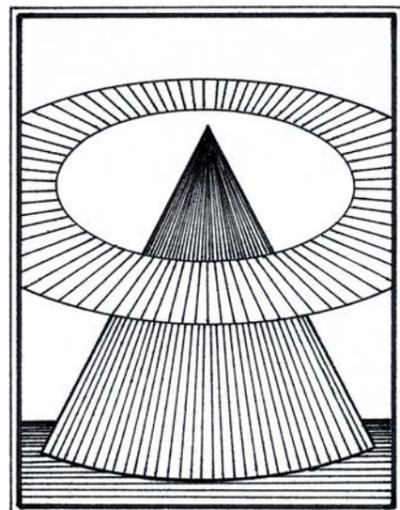
Lucio Saffaro



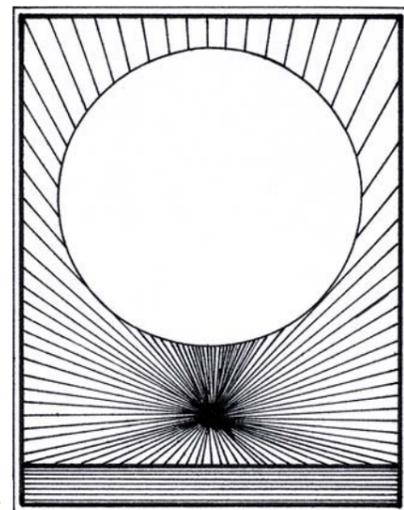
1



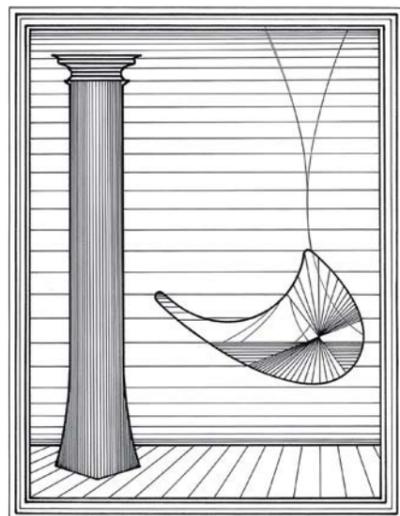
2



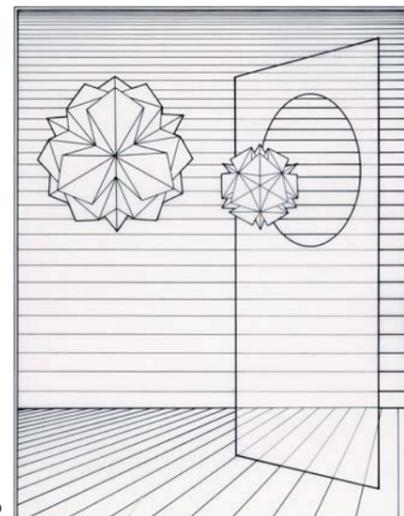
3



4



5



6

Figure 1
Sfera nell'incavo, 1968; black Indian ink on cardboard, 8,2x10,2 cm.

Figure 2
Il Pendolo Marino (741), 1968; black Indian ink on cardboard (project for a realized lithography), 8,1x10,1 cm.

Figure 3
VI Estella, 1968; black Indian ink on paper, 11,3x16,7 cm.

Figure 4
II, 1968; black Indian ink on paper, 11,3x16,7 cm.

Figure 5
Studio per la XII Colonna o Studio per il 793, 1972; black Indian ink on cardboard, 22,4x25,3 cm.

Figure 6
Il disegno del tempo, 1987; Indian ink drawing on tracing paper (project for a realized lithography), 34x45 cm.

Figura 1
Sfera nell'incavo, 1968; china nera su cartoncino, 8,2x10,2 cm.

Figura 2
Il Pendolo Marino (741), 1968; china nera su cartoncino (progetto per litografia realizzata), 8,1x10,1 cm.

Figura 3
VI Estella, 1968; china nera su carta, 11,3x16,7 cm.

Figura 4
II, 1968; china nera su carta, 11,3x16,7 cm.

Figura 5
Studio per la XII Colonna o Studio per il 793, 1972; china nera su cartoncino, 22,4x25,3 cm.

Figura 6
Il disegno del tempo, 1987; disegno a china su lucido (progetto per litografia realizzata), 34x45 cm.

Unpublished writings Scritti inediti

Lucio Saffaro

Three unpublished typewritten documents were found in Lucio Saffaro's home after his death, which took place in 1998 in Bologna, and now they are printed in these pages. The cataloguing and subsequent archiving, by Saffaro Foundation, ended in 2004 and revealed a lot of unpublished literary writings that are collected and stored in thirteen folders. However, *Zero della meditazione contraddittoria*, *La Nuova Metafisica*, as well as the dedicated to painting text, are without date, but we may assume that they can date back to the years 1957–1960, as they were found in a binder on which the author had written: ANCIENT ESSAYS TO BE ORGANIZED. In the same binder, indeed, another typewritten document shows “1957”, which confirms the placement of these writings in youth; the style, the metaphorical forms, the metaphysical atmospheres and the existential statements could also confirm the date. (Gisella Vismara)

The eighteen selected images as complement of the three texts are published by courtesy of the Lucio Saffaro Foundation in Bologna.

I tre inediti, qui pubblicati, sono stati ritrovati in forma dattiloscritta nella casa di Lucio Saffaro, dopo la sua scomparsa avvenuta a Bologna nel 1998. La catalogazione e la conseguente archiviazione, a cura della Fondazione Saffaro, si è conclusa nel 2004, portando alla luce moltissimi scritti inediti di natura letteraria che sono oggi raccolti e conservati in tredici faldoni. *Zero della meditazione contraddittoria*, *La Nuova Metafisica*, così come lo scritto dedicato alla pittura, risultano però senza data, ma si suppone possano risalire agli anni 1957–1960, in quanto ritrovati in una carpetta su cui l'autore aveva apposto la dicitura: TRATTATI ANTICHISSIMI DA SISTEMARE. Nello stesso raccoglitore, di fatto, un altro testo dattiloscritto riporta un “1957”, il che confermerebbe la collocazione di questi scritti in età giovanile; anche lo stile, le forme metaforiche, le atmosfere metafisiche e gli enunciati esistenziali ne confermerebbero la datazione. (Gisella Vismara)

Le diciotto immagini scelte a corredo dei tre testi sono pubblicate per gentile concessione della Fondazione Lucio Saffaro di Bologna.

La nuova metafisica

Provenienza laterale, quasi numerica.

A. In modo finito: ottiene perdoni,
ritmi,
ritorni.

B. In modo infinito: comporta agguati,
procedimenti argentei,
indecisività.

Prima definizione: è aureo quel procedimento che verte in qualsiasi modo solo su proprietà e caratteri finiti.

Prima regola: non ha importanza la contraddittorietà iniziale dei concetti; ciò che conta è solo la scoperta.

Seconda regola: la Metafisica procede per linee semplici, per enunciati, per proposizioni brevi.

Circostanza di fondo: quando la Metafisica procede per proposizioni lunghe e discorsi complessi, attinge il secondo grado della sua struttura.

Struttura della Metafisica: Sorgeranno gradi, livelli, piani in numerose varietà, secondo lo sviluppo delle sue concezioni nel Giornale Metafisico.

Il Giornale Metafisico è il fondale psichico-empirico, dato quale intermedio tra la natura e la teoretica.

Il Giornale Metafisico dovrà essere sempre contraddistinto come tale, sia che rappresenti proposizioni, sia che dia semplici elenchi di parole o di segni, o raffiguri semplicemente disegni.

Seconda definizione: disegno è un insieme di segni complessi tale che in esso si perdano le proprietà della maggior parte o di tutti i segni, se ne avevano alcuna.

Primo problema: ricerca del significato di un insieme di segni complessi tale che in esso si perdano le proprietà della minor parte o di uno solo dei segni, se ne avevano alcuna.

La Metafisica riconosce la costruzione dei problemi come uno dei suoi scopi principali.

La Metafisica non ricerca immediatamente il Problema del linguaggio e il problema del significato dei termini. Linguaggio e significati sono adottati all'inizio nella sfera semplice della lingua parlata. Si adoperano nello stesso modo in cui una persona che deve salire comincia a pensare di adoperare una scala indefinita.

Questa immagine non ha alcuna analogia con quella della scala che dovremmo gettare via, una volta saliti in cima ad essa. [e che] manifesta l'inconsistenza di questo operare. Se in realtà si fosse in grado di gettare via la scala una volta saliti sulla sua cima vorrebbe dire che una volta saliti sulla cima si troverebbe la cima di un'altra scala su cui potersi posare; allora solo questa seconda scala avrebbe consistenza, anche se per scoprirla fosse necessario giungervi alla cima tramite solo la prima scala; in ogni caso non sussisterebbe il problema dell'esistenza della prima scala. Ma se non vi fosse la seconda scala, è chiaro che non avrebbe senso salire in cima per poi gettarla via. L'immagine qui offerta presenta piuttosto questo problema: salire su una scala indefinita (che potrebbe essere inesistente) e quindi rimanervi in cima. È meno contraddittorio salire in cima a una scala inesistente e rimanervi, che non salire in cima a una scala esistente e poi gettarla via.

Zero della meditazione contraddittoria

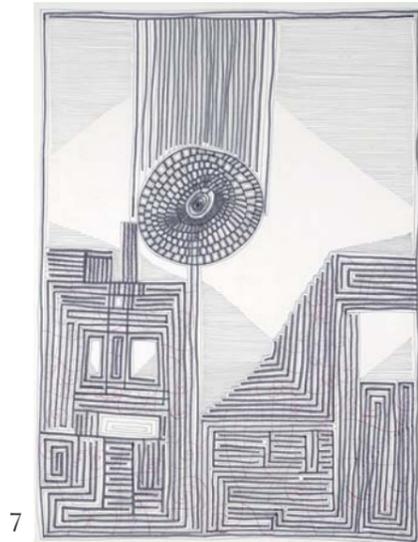
Un inizio palesemente asimmetrico rispetto alla forma degli istanti lunari è la nozione di quell'immagine più prossima che enuncia il formalismo di cerimonie metafisiche. In questo senso, una digradazione dei concetti non può giungere che ad un'istanza non più iterabile nel campo dell'essere. Infatti, qualora l'intelligenza peregrinando attraverso le varie intensità dello spazio medio (Medio), subentrasse al caso anteriore della storia spirituale, benché dispiegata al di là dell'origine e di se stessa, raggiungerebbe uno splendore così dissimile da qualunque natura, da risultare pari all'essere (di un concetto transfinito) ((non più finito)). Questa circostanza, fatalmente deducibile da ogni notte, o da ogni vicenda dell'attesa, indagine possibile e fiammeggiante nel tempo improprio e profondissimo della (nostra) coscienza, sarebbe l'indice di un sorriso enigmatico pronto (atto) a sfidare (la lacuna di) un amore / non / indifferente alle aurore allusive della bellezza.

Qualora invece un grido ... rilucesse come eco negli spazi ... l'equilibrio sarebbe consunto (...) tra le profezie asimmetriche di uno specchio fondamentale ... la presenza incide sull'essenza del tempo (...) le strane intersezioni di una distinzione irraggiungibile tra l'essere e l'esistenza. Qualora il passaggio di una sfinge attraverso la profondità notturna cagionasse un vuoto nelle precedenze dei gruppi metafisici ... l'inganno forma probabile di un grado e di un margine ... più simili al desiderio argenteo della durata ... la natura stessa del tramonto darebbe luogo all'alterata modulazione.

Sugli strani gruppi dell'aurora

Che se un tale evento poi si compisse evolvendosi nelle sublimi memorie dell'estasi, e pensieri dimentichi della loro origine superassero la notte immatura dell'incertezza spirituale, allora le parti contrarie dell'esistenza, prolungate nei (fino ai) sigilli angelici dell'essere, si annullerebbero reciproche nell'enumerazione malinconica. Tali sarebbero le azioni, se pur inferiori a quelle istanze regnanti oltre alla coscienza.

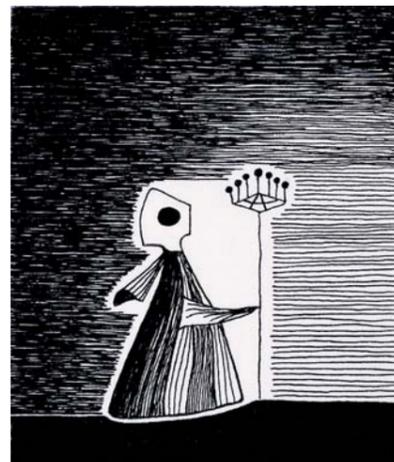
Sensibilissima dunque la bellezza di un concerto, procedente dalla riflessione lunare, ma precedente all'ispirazione della notte, inseguirebbe su arpeggi eccentrici il periodo dell'io, oltre agli strani ritmi dell'inquietudine, verso quell'eletta perfezione assisa nelle gamme modulanti della continuità / Invincibile dunque la bellezza di un flauto procedente all'ispirazione della notte, inseguirebbe il periodo dell'io oltre gli strani gruppi delle ... inquietudini assise in quell'eletta perfezione modulante oltre la continuità ... del simbolo.



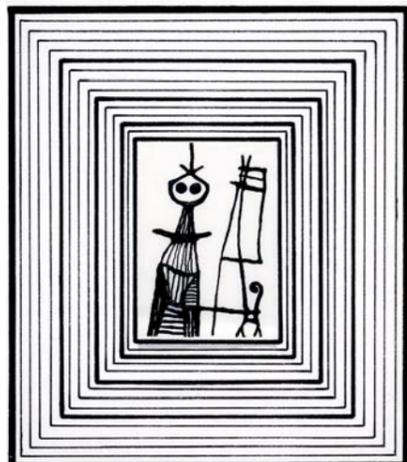
7



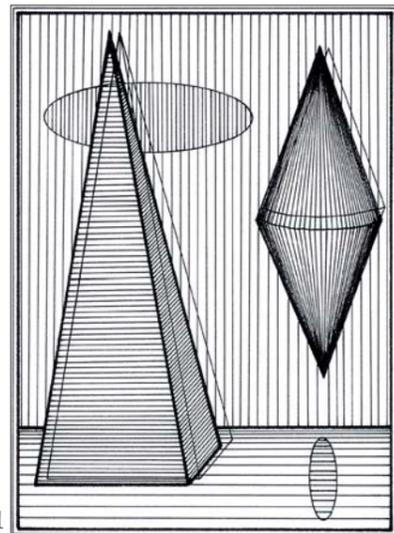
8



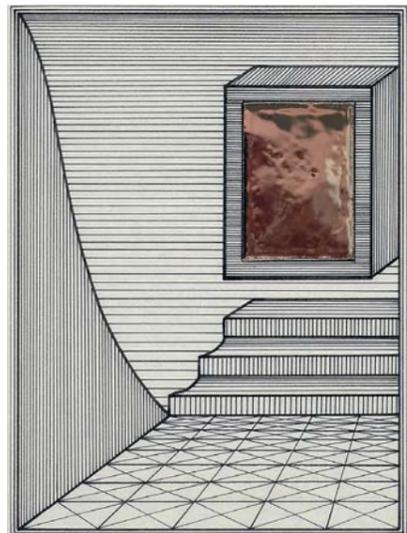
9



10



11



12

Figure 7
Studio per l'Apoteosi dell'Impero d'Oriente, 1965; Indian ink and marker on paper, 48,7x66,3 cm.

Figure 8
Studio per la Decadenza dell'Impero d'Oriente, 1965; Indian ink and marker on paper, 48,8x66,4 cm.

Figure 9
La piccola dama notturna, 1964; black Indian ink on cardboard, 5,5x6,7 cm.

Figure 10
Penelope, 1966; black Indian ink on cardboard, 7,3x8,4 cm.

Figure 11
Il riverbero della piramide, 1973; black Indian ink on paper, 15,1x18,6 cm.

Figure 12
Studio per lo specchio in salita, 1967; black Indian ink on parchment paper and gliden metallic paper, 17,5x21 cm.

Figura 7
Studio per l'Apoteosi dell'Impero d'Oriente, 1965; china e pennarello su carta, 48,7x66,3 cm.

Figura 8
Studio per la Decadenza dell'Impero d'Oriente, 1965; china e pennarello su carta, 48,8x66,4 cm.

Figura 9
La piccola dama notturna, 1964; china nera su cartoncino, 5,5x6,7 cm.

Figura 10
Penelope, 1966; china nera su cartoncino, 7,3x8,4 cm.

Figura 11
Il riverbero della piramide, 1973; china nera su carta, 15,1x18,6 cm.

Figura 12
Studio per lo specchio in salita, 1967; china nera su carta pergamena e carta metallizzata oro, 17,5x21 cm.

Senza titolo (scritto sulla pittura)

È difficile convincersi che la pittura è una particolare grafia, densa e continua (e potrei pensarla come una forma a più dimensioni nello spazio del colore); ma basta meditare sul grado intermedio tra scrittura e pittura rappresentato dalla acquaforte, per riconoscere che si può pensare a queste due ultime come ad una grafia che riempie di sé un'area, ovvero che passa almeno una volta per tutti i punti di un'area (ed in questo senso si potrebbe formalizzare in senso metafisico il concetto di colore, come concetto di maggiore o minore densità di presenza della grafia nell'area del rispettivo colore, e sarebbe un concetto di frequenza, mentre allora il chiaroscuro si potrebbe ridurre ad un concetto di intensità o ampiezza della medesima grafia).

Tutto questo è detto in senso formale; in quanto ai valori spirituali di queste diverse forme della grafia, devo dire che esistono certamente dei legami vicendevoli, delle forme associate, implicite o inconsce, esplicite o reali: guardando un quadro, sento oppure creo una sua forma parallela scritta e leggendo uno scritto del pari avverto od immagino una forma pittorica a quello collegata per segrete ma precise evocazioni. Da queste osservazioni consegue una fondamentale unità esistenziale delle varie manifestazioni del pensiero, rimanendo chiare le differenze di valore e di grado e di potenza tra queste varie espressioni (pittura, scrittura, incisione).

Se passo poi a considerare anche la musica, posso dapprima estendere le medesime considerazioni, osservando come ad una musica restino associate forme-pittura e forme-scrittura, e viceversa, un quadro sarà in relazione con forme-musica oltre che con forme-scrittura. Però la grafia forma-pittura è necessaria in sé, in quanto si identifica con il proprio contenuto, mentre tali non sono la forma-musica e la forma-scrittura, che sono arbitrarie e indipendenti dal loro contenuto: il discorso fatto vale perciò quando si siano assunte come date una volta per tutte le grafie formali della musica e dei concetti (che non potrebbero d'altra parte sussistere senza una grafia formale).

Non importa poi tanto la forma particolare di queste grafie, quanto conoscere invece la loro forma minima, cioè il minimo numero di dimensioni necessario per contenerle in modo completo. Così è chiaro come la forma-musica abbia due dimensioni, poiché deve descrivere l'andamento melodico (una dimensione, orizzontale) e l'andamento polifonico (una dimensione, verticale), e non esiste assolutamente nessun altro andamento che possa costituire un'altra dimensione.

La forma-pensiero (o forma-scrittura, come l'ho sempre prima chiamata, in senso ovvio) è invece ad una dimensione, essendo sufficiente a descriverla una grafia su di una linea (alfabeto lineare) e non esistendo possibilità naturali per un'altra dimensione, che sarebbe una polifonia del pensiero, o manifestazione assolutamente contemporanea di più pensieri (naturalmente potrei scrivere dei pensieri a "più voci", formalmente, ma non potrei

poi pensarli contemporaneamente; così come potrei formalmente scrivere la musica soltanto su di una linea, ma senza per questo diminuire la sua bi-dimensionalità).

Del resto anche la musica fondamentale è ad una dimensione, poiché l'essenza prima della forma-musica del pensiero è la melodia (basta pensare all'esempio supremo delle Sei Sonate per violoncello solo di Bach), soltanto che nella circostanza della forma-musica esiste la possibilità di uno sviluppo contemporaneo di più melodie o voci, ciò che fa sorgere una seconda dimensione.

Per questi motivi, vista l'essenzialità della forma bidimensionale per la pittura, vedo cadere, almeno nella pittura moderna, l'interesse della prospettiva, come evocazione di una illusione spaziale e di una terza fittizia dimensione. Ma anche il Battesimo di Piero risolve ben evidentemente il fatto illusorio della prospettiva in un'astrazione che si dispiega in una complessità di struttura essenzialmente bidimensionale: a guardar bene questa tavola fino a coglierne i più segreti valori formali, si finirà col perdere qualsiasi sensazione prospettica. Così le quattro figure sullo sfondo, vicino all'ansa del fiume, come le loro immagini riflesse, appariranno come valori tonali dispiegati in astrazione sullo stesso piano prospettico delle figure di primo piano, ciò che conferma (poiché ad esempio altrettanto può dirsi per il Borgo di San Sepolcro e per il rettilineo che vi conduce, pur altrimenti essendo suprema evocazione di spazi reali) che il quadro possiede un solo piano prospettico, e questo equivale all'annullamento della prospettiva. Tutti i piani prospettici si risolvono in un unico piano di prospettiva astratta, che è la necessaria bidimensionalità della forma.

Negli esemplari più perfetti della pittura classica (che direi si riducono poi, secondo queste considerazioni, a qualche altra tavola o affresco pierfrancescano) la prospettiva (che non termina per questo di sussistere come valore di magia spaziale) si dischiude dunque in una forma di superiore astrazione (evento che non accade in Rembrandt, ad esempio nella Ronda, dove invero il fatto prospettico raggiunge evocazioni così sublimi da sviluppare la loro realtà in un numero non più finito di dimensioni) priva di illusori gradi spaziali, ma puramente trionfante nelle proprietà bidimensionali della sua natura.

Io credo che si possa altresì compiere un procedimento inverso, operare cioè sulla pura bidimensionalità della forma (trascurando qualsiasi suggerimento di prospettiva) in modo da realizzare però l'evocazione di un evento prospettico mediante una pura risonanza dei valori formali. Queste circostanze prospettiche non saranno quindi semplicemente di tipo spaziale, ma potranno assumere una natura comunque astratta e concettuale: potrò così tentare ad esempio, attraverso la complessità dei valori cromatici e il loro reciproco e particolare equilibrio, di dar luogo in un quadro ad una "sensazione prospettica" della presenza del tempo. Questa "presenza", suscitata nella bidimensionalità della forma-pittura, ma non intrinseca materialmente ad essa, non potrà sussistere che come forma-concetto (o forma-pensiero), e come tale costituirà la terza dimensione reale ed operante del quadro, che avrà in tal modo raggiunto, al di fuori delle vuote ed eludenti dimensioni prospettiche, la sua vera e piena natura tridimensionale.

Figure 13
Il Rubino Cubottaedrico, 1967;
black and coloured Indian ink
on cardboard, 6,4x6,5 cm.

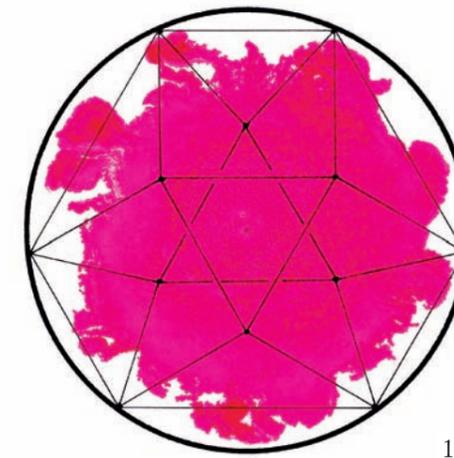


Figure 14
Il Rubino Icosaottaedrico, 1967;
black and coloured Indian ink
on cardboard, 8x8 cm.

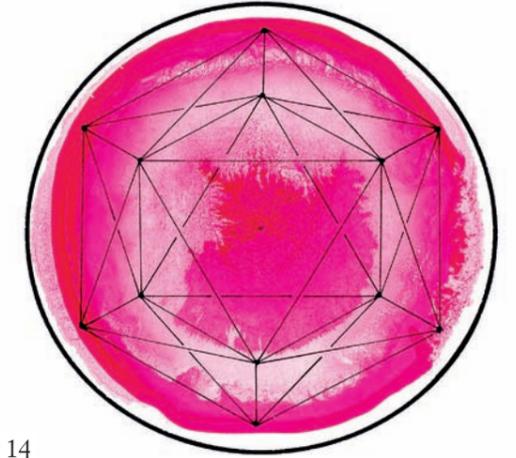


Figure 15
*Studio colorato per il 2°
articolo*, 1981; black Indian
ink and coloured markers on
tracing paper, 22,4x31 cm.

Figure 16
Due icosaedri colorati, 1972;
black Indian ink and water-
coloured crayons on paper,
17,6x19 cm.

Figure 17
Progetto per l'833, 1979; black
Indian ink and coloured markers
on cardboard, 11x14 cm.

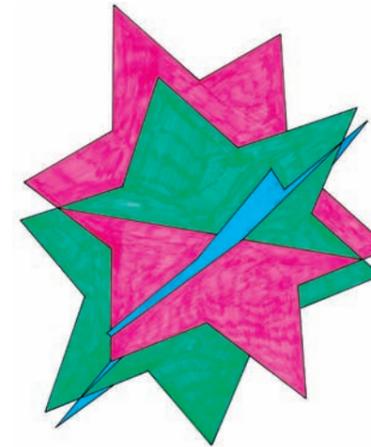


Figure 18
Progetto per un 800, 1979;
black Indian ink and coloured
markers on cardboard,
11x14,1 cm.

Figura 13
Il Rubino Cubottaedrico,
1967; china nera e colorata su
cartoncino, 6,4x6,5 cm.

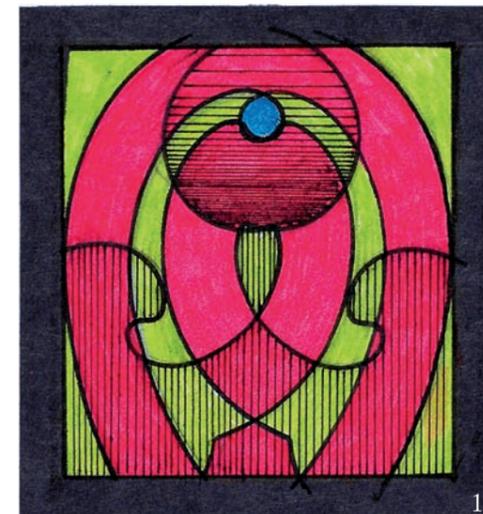
Figura 14
Il Rubino Icosaottaedrico,
1967; china nera e colorata su
cartoncino, 8x8 cm.

Figura 15
*Studio colorato per il 2°
articolo*, 1981; china nera e
pennarelli colorati su lucido,
22,4x31 cm.

Figura 16
Due icosaedri colorati, 1972;
china nera e pastelli acquerellati
su carta, 17,6x19 cm.

Figura 17
Progetto per l'833, 1979; china
nera e pennarelli colorati su
cartoncino, 11x14 cm.

Figura 18
Progetto per un 800, 1979;
china nera e pennarelli colorati
su cartoncino, 11x14,1 cm.



13 14

15 16

17 18