

Geometric bodies, abstract resonances. About the interpretations of the abstractionism of Lucio Saffaro

CC BY-NC-ND

Claudio Cerritelli

1. The iconography pursued by Lucio Saffaro throughout his research stimulates some considerations of his relationship with that line of contemporary abstractionism that privileges the use of primary volumes, in a non-reset key, but characterized by symbolic-alchemical resonances.

Already in 1962, Francesco Arcangeli speaks of “clear formal geometry” in a rigorous “three-dimensional space” that has obvious metaphysical accents¹, a place of silence and meditation that envelops man in his extending to the knowledge of infinite horizons.

The search for harmonics and proportional spatial measures evokes a construction of the image that has abstraction with a strong relationship with the fascination of prospective vision, with the desire to achieve a perfect balance between cosmic thought and cosmic space, between imagination and clear methodology of painting.

In this sense, the polyphonic interpenetrations between inner and outer space that Paul Klee faces as a formal problem in the third dimension are a nourishment that Saffaro certainly assimilates and translates into a symbolic vision of volumetry, to which the dimension of time as the natural destiny of each formal construction is added. It is always the Swiss teacher to guide us through this discourse when in the *Teoria della forma e della figurazione* he states that «the third dimension goes into the field, it is true, but it always shows with surface values, located a little further forward and a little further back». In fact, «three dimensional is the work in which one can clearly distinguish between interior and exterior, and in which height, width, length and depth are measurable in comparison with the standard»².

Saffaro's constructive imagination deals with these analytical procedures of geometric abstraction, although the size of his research does not focus solely on these aspects, is more complex, it implies other levels of significance.

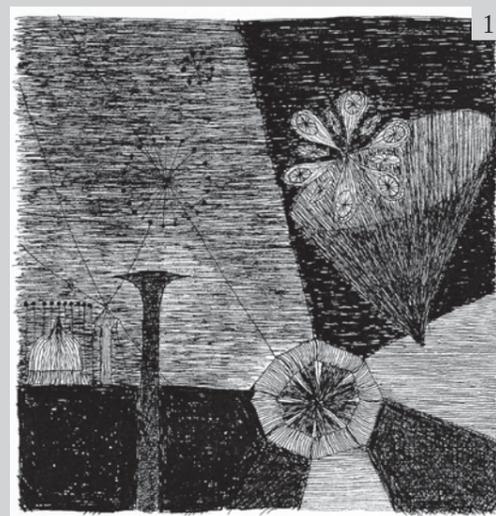
The treatment of volumes as a function of light is something that abstracts, it is to solidify the inner time as suspension and immobility, the prolonged state of contemplation of the form which is proposed in its unassailable presence.

The impossibility of codifying Saffaro's attitude within a contemporary art currents emerges in Estella Brunetti's text that describes his «lonely

position, and even distance from the metaphysical tradition and geometrically understood abstractionism»³. An abnormal position, therefore, capable of understanding and overcoming all three-dimensional representations of metaphysics and abstractionism.

In essence, the poetry of Saffaro oscillates between metaphysics and abstraction, this is achieved by enhancing both the synthesis of prospective innovations and the abstract voltages within the volumetric modulation. Unable to recognize in either, he is rather interested in building a cross-orientation in which to fix the solid enigma of geometric vision, but also the suspended abode of mental construction.

It is no coincidence that Giovanni Carandente⁴, after a detailed journey into the labyrinthine territory of drawings, observes that «the fantastic reality that Saffaro continues to offer us finds us less and less willing to anticipate it and more amazed to welcome it». This means that in a geometric



The Italian text was published in *Lucio Saffaro. Opere grafiche 1952-1991*. Bologna: Edizioni Aspasia, pp. 120; catalogue of the exhibition at the Brera Academy of Arts (Milan, May 6 - June 30, 2009).

1. ARCANGELI, F., 1962. *Lucio Saffaro*. Roma: L'Obelisco Gallery. Now in VISMARA, G. (edited by), 2011. *Lucio Saffaro. I luoghi segreti dell'essere e del tempo*. Catalog of the exhibition at the Modern and Contemporary Art Gallery, Riccione, 2011-2012. Cinisello Balsamo (MI): Silvana Editoriale, p. 126.

2. KLEE, P., 1979. *Teoria della forma e della figurazione*. Italian translation M. Spagnol e F. Saba Sardi, pp. 534 (orig. ed. 1956, *Das bildnerische Denken*, Basel: Benno Schabe & Co). Milan: Giangiacomo Feltrinelli Editore, p. 54.

3. BRUNETTI, E., 1964. Lucio Saffaro. In *Catalogo della Sala Comunale d'Arte*, Trieste. Oggi in VISMARA, G. (edited by), 2011. *Op. cit.*, p. 128.

4. CARANDENTE, G., 1965. Disegni di Lucio Saffaro. In *Catalogo della Galleria La Vigna Nuova*, Firenze. Oggi in VISMARA, G. (edited by), 2011. *Op. cit.*, p. 129.

Figure 1
Lucio Saffaro, *Epinomia Adriatica*, 1952; black Indian ink on paper, 10,7x10,8 cm. © Coll. Saffaro Foundation, Bologna.

Figure 2
Lucio Saffaro, *Ipostasi LIV*, 1953; black Indian ink on paper, 10,2x7,1 cm. © Coll. Saffaro Foundation, Bologna.

Corpi geometrici, risonanze astratte. Sulle interpretazioni dell'astrattismo di Lucio Saffaro

Claudio Cerritelli

Testo italiano pubblicato in *Lucio Saffaro. Opere grafiche 1952-1991*. Bologna: Edizioni Aspasia, pp. 120; catalogo della mostra all'Accademia di Belle Arti di Brera (Milano, 6 maggio - 30 giugno 2009).

1. ARCANGELI, F., 1962. *Lucio Saffaro*. Roma: Galleria L'Obelisco. Oggi in VISMARA, G. (a cura di), 2011. *Lucio Saffaro. I luoghi segreti dell'essere e del tempo*. Catalogo della mostra alla Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Riccione, 2011-2012. Cinisello Balsamo (MI): Silvana Editoriale, p. 126.

2. KLEE, P., 1979. *Teoria della forma e della figurazione*. Trad. it. M. Spagnol e F. Saba Sardi, pp. 534 (ed. orig. 1956, *Das bildnerische Denken*, Basel: Benno Schabe & Co). Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore, p. 54.

3. BRUNETTI, E., 1964. Lucio Saffaro. In *Catalogo della Sala Comunale d'Arte*, Trieste. Oggi in VISMARA, G. (a cura di), 2011. *Op. cit.*, p. 128.

4. CARANDENTE, G., 1965. Disegni di Lucio Saffaro. In *Catalogo della Galleria La Vigna Nuova*, Firenze. Oggi in VISMARA, G. (a cura di), 2011. *Op. cit.*, p. 129.

Figura 1
Lucio Saffaro, *Epinomia Adriatica*, 1952; china nera su carta, 10,7x10,8 cm. © Coll. Fondazione Saffaro, Bologna.

Figura 2
Lucio Saffaro, *Ipostasi LIV*, 1953; china nera su carta, 10,2x7,1 cm. © Coll. Fondazione Saffaro, Bologna.

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 azzerrante ma improntata su risonanze simbolico-alchemiche.

Già nel 1962 Francesco Arcangeli parla di “nitida geometria formale” in un rigoroso “spazio a tre dimensioni”¹, 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.

È 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»².

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 che indica la sua «posizione solitaria, e distanziata del pari dalla tradizione metafisica e dall'astrattismo geometricamente inteso»³. 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 Carandente⁴, 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 sottolinea che

sign the anxiety of the invention goes beyond the measure of the sign itself, in fact the enigma is born in the very heart of abstraction as a fissure that expands from the limits it has.

Starting from the geometrically understood line concept, Saffaro's painting builds vision through space modules that stand as indefinite measurements. The mental value of solid geometry is the precondition for the construction of a cosmic dimension reality where the relationship between art and science is a continuous verification of imaginary process and mathematical logic.

Abstract iconographies feed on multiple visual poems made with a singular way of organizing individual boards as they are part of a total and stand-alone alphabet from the historian's reference. So, a language with its own rules, belonging to a logical process so ordered to bring in magic and thoughts, right from the constituent elements of its staging. Opportunely Giuseppe Marchiori emphasizes that «the theorems painted by Saffaro, in their essential concentration, based on pure reason and pure spirituality, appear happily out of time»⁵.

This distance from history is backed by a formal construction where geometry drives space events with a clear passion for image as a place of absolute contemplation, without anything cracking the combinatorial mechanisms of language.

In this theory of figurative cosmos, the artist does not prefer an *a priori* conception but a sensible dialectic between structural invention and the process of spatialization of geometric shapes. The polyhedra painted on the canvas are abstract equivalents of the painter's concrete thought that builds light states as suspended and enigmatic chromatic variations. Saffaro's space theorems communicate a mental dissipation that projects the mathematical forms in the universe of inner meditation, the incalculable space-time where rational forms are signs of the provisional process of knowledge.

2.

Trying to place this type of research in contemporary artwork, Lara Vinca Masini addresses the relationship between art and science not as «integrative correlation» between the two sides but as unified experience in «the same order»⁶. While on the one hand – explains the scholar –

Saffaro's geometry is classic and preclassic; on the other hand, it goes beyond the scientific measure and makes constant use of fantasy as the illusory instrument of painting. The artist's position is distant from the psychological-perceptual implications of optical abstraction, from the mechanisms of pictorial kinetics, and ultimately from the minimalist hypotheses of an environmental nature. «Saffaro's non-structures evade space, they do not represent it as real, but as illusory, while «primary structures» can not ignore real space»⁷.

Precisely for its nature, the visual logic underlying every cycle of work is the foundation of the search for infinity as a self-defying process that continues uninterruptedly in a space-time concatenation of mathematical order.

This could lead to the interpretation of these works towards the side of conceptual art, which is actually alien to the idea of doing, to the traditional use of the brush; in fact Saffaro's adventure travels autonomously from past to present. It is – as Maurizio Calvesi clarifies – «a boundless art in, or perhaps better from, mathematical thinking: it is arithmetic-geometry that passes through painting»⁸.

This need to recapture every theoretical and formal choice in pictorial language is a conviction of which all the critical interpretations of Saffaro's work have always considered it as the visible destiny of every conceptual alchemy and of every mental perspective.

Whether painting the filter of every logical tension is felt in the constant act of bringing about the ideological processes always within the tools of painting, understood as a formal and chromatic search capable of expressing exactly the cognitive values of an absolute order.

Saffaro's is one of the rare instances where geometric instrumentation is so deeply rooted in the prospective definition process of space to be the primary matrix of every symbolic figure.

«If you look at the tables of the *Tractatus Logicus Prospectivus* – Luigi Lambertini observes – you will notice how Saffaro develops his research with a survey and a formulation of prospective studies of geometric bodies inserted in a context they can not ignore»⁹.

In following the «abstract» components of volumetric language, both the analytic reflection on constructive procedures and the urgency of

5. MARCHIORI, G., 1968. *Saffaro solo*. Trieste: Municipal Art Gallery. Now in VISMARA, G. (edited by), 2011. *Op. cit.*, p. 132.

6. VINCA MASINI, L., 1969. Lucio Saffaro. In *Catalogo del Centro d'Arte e di Cultura*, Bologna. Now in VISMARA, G. (edited by), 2011. *Op. cit.*, p. 134.

7. Ivi, p. 135.

8. CALVESI, M., 1970. *De ontologia*. Roma: L'Obelisco Gallery. Oggi in VISMARA, G. (a cura di), 2011. *Op. cit.*, p. 136.

9. LAMBERTINI, L., 1971. *De logica sublimitate*. In *Catalogo della Galleria Torbandena*, Trieste. Now in VISMARA, G. (edited by), 2011. *Op. cit.*, p. 137.

Figure 3
Lucio Saffaro, *Anagogia metafisica*, 1965; coloured Indian inks on cardboard, 12x15 cm. © Coll. Saffaro Foundation, Bologna.

Figure 4
Lucio Saffaro, *Catagogia metafisica*, 1965; coloured Indian inks on cardboard, 15x12 cm. © Coll. Saffaro Foundation, Bologna.

5. MARCHIORI, G., 1968. *Saffaro solo*. Trieste: Galleria comunale d'arte. Oggi in VISMARA, G. (a cura di), 2011. *Op. cit.*, p. 132.

6. VINCA MASINI, L., 1969. Lucio Saffaro. In *Catalogo del Centro d'Arte e di Cultura*, Bologna. Oggi in VISMARA, G. (a cura di), 2011. *Op. cit.*, p. 134.

7. Ivi, p. 135.

8. CALVESI, M., 1970. *De ontologia*. Roma: Galleria L'Obelisco. Oggi in VISMARA, G. (a cura di), 2011. *Op. cit.*, p. 136.



Figura 3
Lucio Saffaro, *Anagogia metafisica*, 1965; chine colorate su cartoncino, 12x15 cm. © Coll. Fondazione Saffaro, Bologna.

Figura 4
Lucio Saffaro, *Catagogia metafisica*, 1965; chine colorate su cartoncino, 15x12 cm. © Coll. Fondazione Saffaro, Bologna.

«i teoremi dipinti da Saffaro, nella loro concentrazione essenziale, fondati sulla pura ragione e sulla pura spiritualità, appaiono fortunatamente fuori del tempo»⁵.

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 affronta il rapporto tra arte e scienza non come «correlazione integrativa» tra le due sponde ma come esperienza unificata in «uno stesso ordine»⁶. 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»⁷.

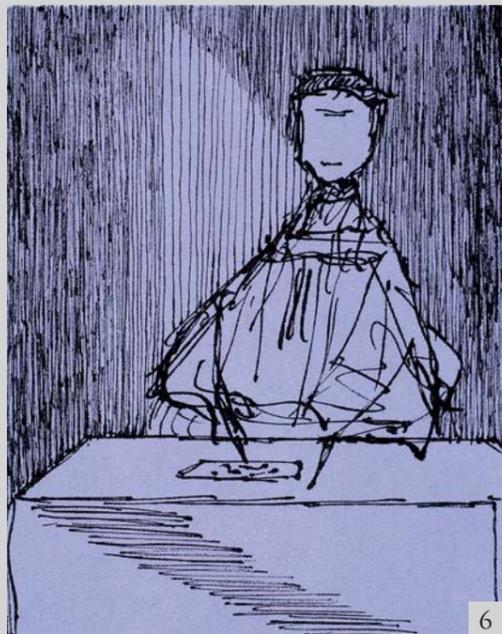
Proprio per questa sua natura, la logica visiva che presiede ogni ciclo di opere ha come fondamento la ricerca dell'infinito come processo autoriflessivo che si protrae in modo ininterrotto in una concatenazione spazio-temporale di ordine matematico.

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 – «un'arte sconfinante nel, o forse meglio dal, pensiero matematico: è aritmo-geometria trapassante nella pittura»⁸.

Questa esigenza di ricondurre ogni scelta teorica



5



6

going beyond transform the plasticity of the geometric body into the sublimation of the form that defeats the absolute.

The search for an abstract order coincides in this way with the transfiguration of prospective abstraction in a place of relationship with the whole, with all the possible relationships that are the unity of the absolute. In this sense, abstraction is not for Saffaro to overcome the representation but a logical construction that supports the foundation, in order to render the metaphysical aura of shapes compassionate, the mathematical rigor of spatial tensions and the volumetric modulations that occupy the scattered scene of the symbols and archetypes, places of restlessness and clear inner strength.

Criticizing the attempt to place Saffaro's art in the game of currents (neo-400, metaphysics, surrealism, op art, conceptual art) Giulio Montenero prefers to say that «the predominant genre is prospective research. An ancient, but still not exhausted genre»¹⁰. From this point of view, the concept of infinity is invoked, «which is everywhere and even more as there is a more rigid the mathematical definition of the space invented and represented together. [...] Malinconically ubiquitous, the infinite exercises its power in contrasting conventions – axonometric projection and orthogonality – and redeems them with

the continuity of the color modulation leading us to the high and exclusive place of painting»¹¹. In the end, infinity is a concept that can not be translated into a style or a specific formal choice; it has different and even contrasting research horizons, from the symbolic-figurative image to the more resigning abstraction.

For Saffaro, «infinity will be melancholy, because it is the attribute of time: it is not melancholy in fact the feeling of time?», as stated in Section XXII of the *Trattato del modulo*¹².

This concept undoubtedly leads to the metaphysical character, to the idea of suspension, and to that detached perception of the world that is unique to the universe of De Chirico, a place of inner and social isolation that can be seen as a far iconological and mental foundation.

3. Around the value of the geometric shapes as a result of a calculated detachment from reality, it is Arturo Carlo Quintavalle who proposes an unprecedented interpretation of the geometric alchemies of our artist¹³. «Geometry – said the historian – is a key to ordering the world, but the five regular solids, or the other figures Saffaro is using, are self-symbolic icons, self-portraits, in short, are a representation of their relationship, or better non-relationship with the

10. MONTENERO, G., 1976. Lucio Saffaro. In *Catalogo della Galleria Torbandena*, Trieste. Now in VISMARA, G. (edited by), 2011. *Op. cit.*, p. 140.

11. *Ibidem*.

12. SAFFARO, L., 1967. *Trattato del modulo*. Florence: Edizioni di Paradoxos.

13. QUINTAVALLE, A.C., 1977. Il dodecaedro, il «sé» e il mondo. In *Catalogo della Galleria Forni*, Bologna. Now in VISMARA, G. (edited by), 2011. *Op. cit.*, p. 142.

Figure 5
Lucio Saffaro, *Pasifae e il Minotauro*, 1965; black Indian ink on purple cardboard, 9,2x11,8 cm. © Coll. Saffaro Foundation, Bologna.

Figure 6
Lucio Saffaro, *Autoritratto letterario*, 1965; black Indian ink on purple cardboard, 8,5x11,1 cm. © Coll. Saffaro Foundation, Bologna.

Figure 7
Lucio Saffaro, *Studio per il ritorno di Elena*, 1965; black marker on cardboard, 14,9x12,8 cm. © Coll. Saffaro Foundation, Bologna.

Figure 8
Lucio Saffaro, *Studio per Cassandra*, s.d.; black marker on cardboard, 15x13 cm. © Coll. Saffaro Foundation, Bologna.

9. LAMBERTINI, L., 1971. De logica sublimitate. In *Catalogo della Galleria Torbandena*, Trieste. Oggi in VISMARA, G. (a cura di), 2011. *Op. cit.*, p. 137.

10. MONTENERO, G., 1976. Lucio Saffaro. In *Catalogo della Galleria Torbandena*, Trieste. Oggi in VISMARA, G. (a cura di), 2011. *Op. cit.*, p. 140.

11. *Ibidem*.

12. SAFFARO, L., 1967. *Trattato del modulo*. Firenze: Edizioni di Paradoxos.

Figura 5
Lucio Saffaro, *Pasifae e il Minotauro*, 1965; china nera su cartoncino viola, 9,2x11,8 cm. © Coll. Fondazione Saffaro, Bologna.

Figura 6
Lucio Saffaro, *Autoritratto letterario*, 1965; china nera su cartoncino viola, 8,5x11,1 cm. © Coll. Fondazione Saffaro, Bologna.

Figura 7
Lucio Saffaro, *Studio per il ritorno di Elena*, 1965; pennarello nero su cartoncino, 14,9x12,8 cm. © Coll. Fondazione Saffaro, Bologna.

Figura 8
Lucio Saffaro, *Studio per Cassandra*, s.d.; china nera su cartoncino, 15x13 cm. © Coll. Fondazione Saffaro, Bologna.

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 – 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»⁹. 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



7

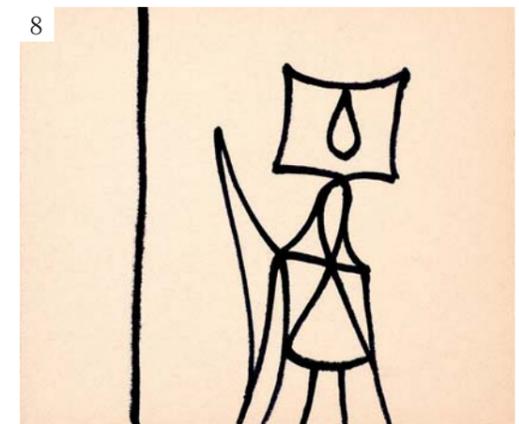
compresenti l'aura metafisica delle forme, il rigore matematico delle tensioni spaziali e le modulazioni volumetriche che occupano la scena smisurata dei simboli e degli archetipi, luoghi d'inquietudine e di limpida forza interiore.

Criticando il tentativo di collocare l'arte di Saffaro nel gioco delle correnti (neo-quattrocentismo, metafisica, surrealismo, op art, arte concettuale) Giulio Montenero preferisce indicare che «il genere prevalente è la ricerca prospettica. Genere antico, ma a tutt'oggi non esaurito»¹⁰. 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 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»¹¹.

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 azzerante.

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*¹².

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



8

“phenomenon” world».

The search for pure geometry therefore has little to do with the many ways in which the languages of historical and contemporary abstractionism have evolved, since Saffaro’s assumption is of a different nature. His type of abstraction is based on a reflection on the foundations of being, on a wise inner journey that excludes any compromise with the horizon of phenomena.

Criticism of the materialistic substance of the world concerns an order of the universe reformulated through staging, on one side of the relationship between artist and society, on the other between artist and cognitive vision, with an ideality entrusted to the philosophical Platonic model.

Continuing on this line of reflection Filiberto Menna performs another interpretative shift by comparing the mental character of representation with the cubist need of a conceptual painting, a cognitive tool based on what is thought, not on what is seen¹⁴. «This is the way – the theorist says – in which cubists push in a conceptual direction of painting, to replace the representation with the nomination. Saffaro does not follow them on this path; indeed, the process of his work, after pushing towards the pole of ideation, returns vigorously towards the pole of vision and representation. [...] But pictorial representation has its own logic, its system of signs that tend to become rooted in what you see. Hence the need for Saffaro to anchor his shapes in a potentially concrete space, recognizable as a space encoded along the paradigm of painting».

The discipline of painting is therefore at the center of the desire to geometrically propose a spatial logic that, although closed in the perimeter of its own rules, opens itself to a multiplicity of meanings that draw to the dimension of the dream. In this case abstract forms do not run out of themselves but become opportunities to measure the indefinable paths of mystery, the thresholds of the unreal.

For this reason, even in this case, the conceptual definition of the linguistic operation seems insufficient to grasp the reasons for Saffaro’s art, as well as the geometric function is likely to remain pure statement of intent while assuming further meanings, to question the Space of its infinite possibilities.

«If the artist – writes Marisa Volpi Orlandini di-

scussing hypothetical abstract roots¹⁵ – had obtained these geometric shapes from the Bauhaus or even Minimal abstract tradition, we would have a “pictorial” picture before us, which would, for example, take in consideration the effects of color and chromatic laws. But color is used by Saffaro as a volumetric and graphical function, it does not live as a draft. The geometric solid that results, in any infinite joints, is assumed as a symbol of the artist’s own intention». This reasoning comes to a reading key of this kind: “unreality is awaited by an intense reality”.

The experience of waiting is directly related to the overcoming of the retinal data, which has a provisional reason, and with the active presence of the imagination as a chance to seize in the polyhedral topologies the dynamic nature of thought. It pursues infinite meanings without any certainty but with the willingness to check the outcomes of the space-conscious tension at a time.

A critical stance on who interprets Saffaro’s work in a timeless manner, “a monologue on the geometric Absolute in an age of relative truths”, that is supported by Marisa Dalai Emiliani¹⁶. «It is on the temporality of these abstract icons, a tacitly denied, but not elusive, temporality because it is not eludible, so that it is tempting to ask questions, to reveal the structural modalities that determine the quality of this graphic production, the specifics of this painting, its being, and belonging to our present, not to an eternal present».

There are unmistakable indications of some persistent visual characters, the care of color shades, the illusory passages outlined by different chromatic planes, the prospective leaks so exact to be infinite, the light intensity of the solids, implicit shadow sources, gestaltic situations, optical vibrations, ambivalence between interior and exterior, the imaginative complexity of simple figures, and the condensate of invisible meanings of esoteric ones, the frontal fixation and the depth of unstable equilibria. Research situations, these, which only point to the wide range of problems the reader encounters, unaware of how are stratified the direction of the sense of the works and the amazement they are able to elicit.

From these values emerges a contradictory condition of language that has led an analytic interpreter like Sergio Marinelli to consider Saffaro as «a modern pythagorean who deciphers through



Figure 9
Lucio Saffaro, *Il ritorno di Ulisse*, 1965; Indian ink on paper, 39,5x47 cm. © Coll. Saffaro Foundation, Bologna.

Figure 10
Lucio Saffaro, *Studio per il ritratto di Canaletto*, 1965; black ballpoint pen on white paper and red paper support, 14,4x18 cm. © Coll. Saffaro Foundation, Bologna.

Figure 11
Lucio Saffaro, *Studio A per l'Attesa W3*, 1965; black Indian ink, ballpoint pen and marker on yellow paper and red paper support, 14x17 cm. © Coll. Saffaro Foundation, Bologna.

14. MENNA, F., 1977. Dove il nome puro attinge sostanza. In *Catalogo della Galleria L'Obelisco*, Rome. Now in VISMARA, G. (edited by), 2011. *Op. cit.*, p. 143.

15. VOLPI ORLANDINI, M., 1977. Saffaro. In *Catalogo della Galleria Nuova*, Milan. Now in VISMARA, G. (edited by), 2011. *Op. cit.*, p. 143.

16. DALAI EMILIANI, M., 1979. Saffaro o dell'ambiguità. In *Catalogo del Museo di Castelvecchio*, Verona. Now in VISMARA, G. (edited by), 2011. *Op. cit.*, p. 145.

13. QUINTAVALLE, A.C., 1977. Il dodecaedro, il “sé” e il mondo. In *Catalogo della Galleria Forni*, Bologna. Oggi in VISMARA, G. (a cura di), 2011. *Op. cit.*, p. 142.

14. MENNA, F., 1977. Dove il nome puro attinge sostanza. In *Catalogo della Galleria L'Obelisco*, Roma. Oggi in VISMARA, G. (a cura di), 2011. *Op. cit.*, p. 143.

15. VOLPI ORLANDINI, M., 1977. Saffaro. In *Catalogo della Galleria Nuova*, Milano. Oggi in VISMARA, G. (a cura di), 2011. *Op. cit.*, p. 143.

Figura 9
Lucio Saffaro, *Il ritorno di Ulisse*, 1965; china su carta, 39,5x47 cm. © Coll. Fondazione Saffaro, Bologna.

Figura 10
Lucio Saffaro, *Studio per il ritratto di Canaletto*, 1965; biro nera su carta bianca e supporto cartaceo rosso, 14,4x18 cm. © Coll. Fondazione Saffaro, Bologna.

Figura 11
Lucio Saffaro, *Studio A per l'Attesa W3*, 1965; china, biro e pennarello neri su carta gialla e supporto cartaceo rosso, 14x17 cm. © Coll. Fondazione Saffaro, Bologna.

3. Intorno al valore delle forme geometriche come tramite di un calcolato distacco dalla realtà ragiona Arturo Carlo Quintavalle che propone un’interpretazione inedita delle alchimie geometriche del nostro artista¹³. «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 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 vede¹⁴. «È

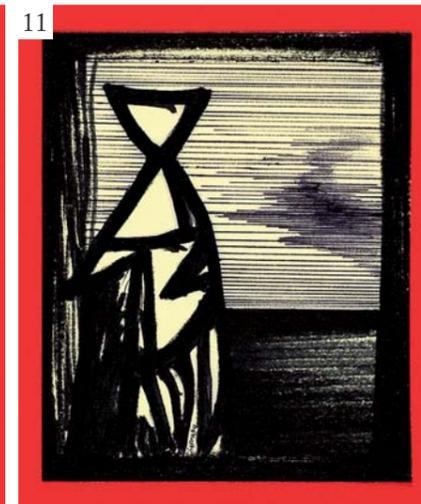
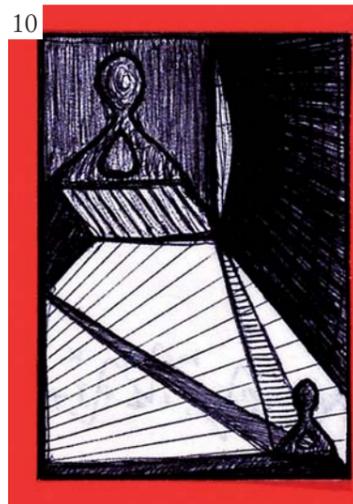
su questa via – precisa il teorico – che i cubisti spingono in una direzione concettuale della pittura, fino a voler sostituire la rappresentazione con la nominazione. Saffaro non li segue su questa via; anzi, il processo del suo lavoro, dopo essersi spinto verso il polo della ideazione, ritorna energicamente 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».

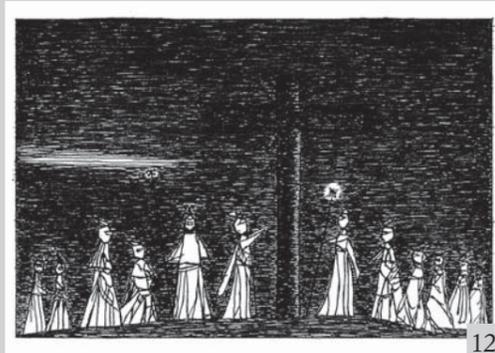
La disciplina del dipingere è dunque al centro della volontà di prospettare geometricamente una logica spaziale che, per quanto chiusa nel perimetro delle proprie regole, sa aprirsi verso un divenire poliedrico di significati che attingono alla dimensione del sogno. In tal sede le forme astratte non 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 discutendo di ipotetiche radici astratte¹⁵ – avesse ottenuto queste forme geometriche dalle deduzioni bauhausiane, o anche *minimalis*, 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





12

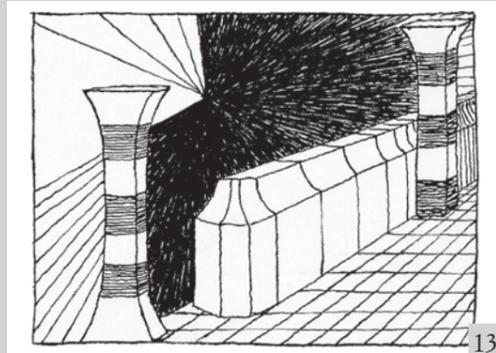
the numbers the world of his representations, but his canons apply to not only abstract sets, which as such could be in fantasy or in a different reality, but clearly contradictory within them. It would be the story of an absolute rationality barely touched and then missed»¹⁷. Precisely this ambivalent and oscillating character between ancient fifteenth-century principles and conceptual variations of contemporaries prompts Saffaro to establish equilibriums reachable in the interval between surface and background, between bright polyhedra and shadows, with position changes and prospective overtures indicating the taste of permutations that grow and are not won for, while acting within established boundaries.

4.

Given the belief that Saffaro has a profound distance from geometric abstraction Giorgio Segato reflects: that he is closer to «classical tradition (humanistic, pierfrancescana is you want) more than in Bauhaus or Max Bill»¹⁸.

However, that of abstraction is a matter of constant verification, it arises and does not arise depending on the different impacts on constructive discourse that forms of painting assume over time. Saffaro himself mentions this side in some reflections, recalling “the abstract magnificence of Bachian images” or imagining “far-flung abstract perspectives”¹⁹.

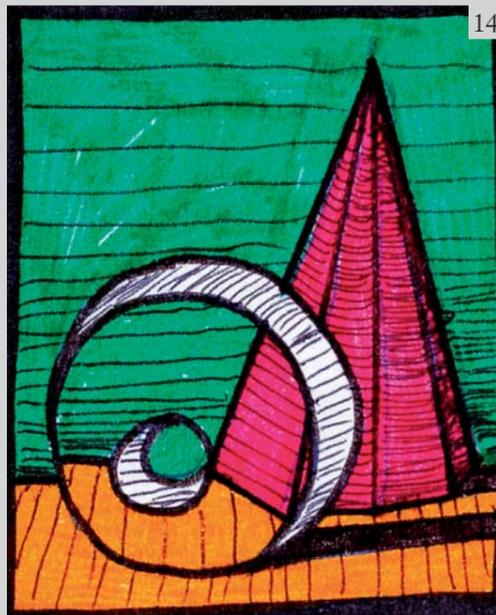
If these definitions are preceded by the simple dimension of thought, we will find – to remember Giulio Carlo Argan’s reading²⁰ – in front of an art that «is merely a thought, which in itself is neither concrete nor abstract. The truth of thought is nothing but its verifiable rightness, the constructive genesis of Saffaro’s mathematical form



13

(and it is painting, as Zeusi taught, even putting a straight line on a plane) is all clear, all in the light not of the sun, but of intellect». Scientific thinking goes hand in hand with aesthetic intent, creating a discourse in which mathematical methodology and imaginative invention communicate in the same direction, with no disciplinary constraints. Painting becomes the place to write thoughts that rely on geometric figures to facilitate the concrete perception of the visible, from the smallest detail of a sphere to the total architecture that dominates the space, defines it, but leaves it also open to further modifications.

In this sense, Flavia Pesci pointed out that «new computer applications can be used in geometric survey, in the ability of the machine to process



14

17. MARINELLI, S., 1979. Spazio, infinito e oltre. In *Catalogo del Museo di Castelvecchio*, Verona. Now in VISMARA, G. (edited by), 2011. *Op. cit.*, p. 147.

18. SEGATO, G., 1983. Lucio Saffaro. In *Catalogo della Sala Comunale d'Arte*, Trieste. Now in VISMARA, G. (edited by), 2011. *Op. cit.*, p. 147.

19. SAFFARO, L., 1977. *Il principio di sostituzione*. Macerata: La Nuova Foglio Editrice.

20. ARGAN, G.C., 1986. Introduzione. In *Saffaro. La descrizione del tempo*. Catalog of the exhibition at the Municipal Modern Art Gallery, Bologna. Milan: Nuove Edizioni Mazzotta. Now in VISMARA, G. (edited by), 2011. *Op. cit.*, p. 149.

Figure 12
Lucio Saffaro, *Crocifissione*, 1965; black Indian ink on cardboard, 15x12 cm. © Coll. Saffaro Foundation, Bologna.

Figure 13
Lucio Saffaro, *Studio per Apollodoro*, 1965; black Indian ink on paper, 8x7 cm. © Coll. Saffaro Foundation, Bologna.

Figure 14
Lucio Saffaro, *Studio per una lente*, 1972; coloured markers and black and blue ballpoint pen on paper, 5,7x6,7 cm. © Coll. Saffaro Foundation, Bologna.

16. DALAI EMILIANI, M., 1979. Saffaro o dell'ambiguità. In *Catalogo del Museo di Castelvecchio*, Verona. Oggi in VISMARA, G. (a cura di), 2011. *Op. cit.*, p. 145.

17. MARINELLI, S., 1979. Spazio, infinito e oltre. In *Catalogo del Museo di Castelvecchio*, Verona. Oggi in VISMARA, G. (a cura di), 2011. *Op. cit.*, p. 147.

18. SEGATO, G., 1983. Lucio Saffaro. In *Catalogo della Sala Comunale d'Arte*, Trieste. Oggi in VISMARA, G. (a cura di), 2011. *Op. cit.*, p. 147.

19. SAFFARO, L., 1977. *Il principio di sostituzione*. Macerata: La Nuova Foglio Editrice.

20. ARGAN, G.C., 1986. Introduzione. In *Saffaro. La descrizione del tempo*. Catalogo della mostra alla Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna. Milano: Nuove Edizioni Mazzotta. Oggi in VISMARA, G. (a cura di), 2011. *Op. cit.*, p. 149.

21. PESCI, F., 1991. Tra l'assoluto e il nulla. Una rilettura della critica su Lucio Saffaro. In *Lucio Saffaro. Lo specchio dell'infinito*. Catalogo della mostra a Palazzo Agostinelli, Bassano del Grappa. Oggi in VISMARA, G. (a cura di), 2011. *Op. cit.*, p. 154.

Figura 12
Lucio Saffaro, *Crocifissione*, 1965; china nera su cartoncino, 15x12 cm. © Coll. Fondazione Saffaro, Bologna.

Figura 13
Lucio Saffaro, *Studio per Apollodoro*, 1965; china nera su carta, 8x7 cm. © Coll. Fondazione Saffaro, Bologna.

Figura 14
Lucio Saffaro, *Studio per una lente*, 1972; pennarelli colorati e biro nera e blu su carta, 5,7x6,7 cm. © Coll. Fondazione Saffaro, Bologna.

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 Emiliani¹⁶. «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».

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 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»¹⁷.

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 rove-

sciamenti 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 quando preferisce richiamarsi «a una ricerca di tradizione classica (umanistica, pierfrancescana è stato scritto) più che alla lezione della Bauhaus e di Max Bill»¹⁸.

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 richiamando “la magnificenza astratta di immagini bachiane” oppure immaginando “fughe lontane di prospettive astratte”¹⁹.

Se a queste definizioni si antepone la semplice dimensione del pensiero, ci troveremo – per ricordare la lettura di Giulio Carlo Argan²⁰ – 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 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»²¹.

Il riferimento è alla riproducibilità dell'immagi-

data at a complex level, which the human mind can conceive but not translate figuratively»²¹.

The reference is to the reproducibility of the image based on single modules or on complex figures, Saffaro adopts these interacting situations as a field of new experiments that solicit the infinite potential of shapes.

The multifaceted dream of a cosmos suspended in its absolute virtuality allows a different verification of the utopian project that the artist realizes in the endless dialectic between presence and absence, full and void, wisely articulated concepts in the symbolic system of painting.

If the use of the computer is likely to put an end to the exercise of drawing and painting, it does not put the mental activity as a processing of constructions based on pure formal relations.

«What the paintings of Saffaro show – Sergio Los says²² – is not the world they represent, but the way in which those paintings, by communicating it, make that world».

Which means shifting the attention to the method, the different ways of making images that help to stay in the world, to communicate with others, to inhabit places that are suitable for human relationship processes. The relationship with architecture is not, however, a search for certainty, but is based on the becoming of knowledge that indicates different places, temporalities, events, and branching complex directions that allude to the impenetrable force of abstract space.

Within a lucid constructive awareness, the idea of an unpredictable relationship between mental project and operational verification lies between the subjective requirements and their ability to measure with the infinite occurrence of shapes, with subtle deviations from the norms that regulate the life of geometric and polyhedral language. Comparing Saffaro's vision with the optical games of Escher's illusionistic constructions, Renato Barilli recognizes a different way of concentrating the imperceptible passages of knowledge on image and fixing their virtual virtues that are inevitably different from the predictable ones of an optical reality regulated by illusionistic laws. In the case of Saffaro – the critic writes – «most of the time they come from abstract, strictly aniconic figurations, or even *fabulae de lineis et figuris*; but at other times, almost as a matter of fact, the tiles, the stones, the algorithms, are

compacted up to give us icons that have a sense of accomplishment»²³.

The ambivalent game of possibilities prevents the exercise of painting to a precise definition of its foundations, for example the aniconic side of abstract conception.

As far as guaranteed by the original mathematical faith, Saffaro's vision traverses the field of tendencies to play an autonomous role that moves transversely to geometric tensions, metaphysical anxieties, surreal charms, philosophical puzzles, conceptual verifications, Minimalistic rigors, citation exercises, technological virtualities, and all that he could assimilate, distancing himself from contemporary alphabets.

It is no coincidence that Giovanni Maria Accame, concerned to bring Saffaro's figure back to the complexity of his time, spoke of “an absolutely contemporary multidimensional thought”²⁴. And at the same time, reiterated the conviction that the artist has always cultivated, on his journey to the boundaries of science and infinity, between rationality and emotion, serenity and anxiety, joy and melancholy. The conviction is that, beyond any disciplinary extension of its field of inquiry, “painting must be painting, inspired by mathematical ideas and figures, but not bound to repeating or illustrating its scientificity”.

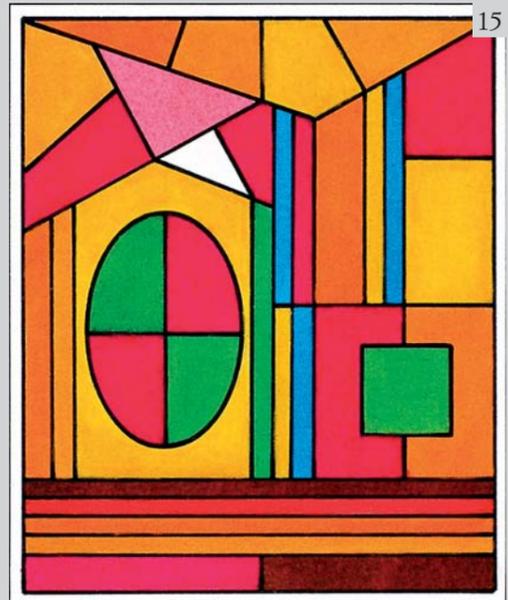


Figure 15
Lucio Saffaro, *Progetto per una vetrata*, 1975; black Indian ink and coloured markers on cardboard, 12,8x15,6 cm. © Coll. Saffaro Foundation, Bologna.

Figure 16
Lucio Saffaro, *Studio di colori*, 1979; black Indian ink and coloured markers on cardboard, 15,9x20,5 cm. © Coll. Saffaro Foundation, Bologna.

21. PESCI, F., 1991. Tra l'assoluto e il nulla. Una rilettura della critica su Lucio Saffaro. In *Lucio Saffaro. Lo specchio dell'infinito*. Catalog of the exhibition at Palazzo Agostinelli, Bassano del Grappa. Now in VISMARA, G. (edited by), 2011. *Op. cit.*, p. 154.

22. LOS, S., 1991. Lucio Saffaro e i sistemi simbolici. In *Lucio Saffaro. Lo specchio dell'infinito*. Catalog of the exhibition at Palazzo Agostinelli, Bassano del Grappa. *Ibidem*, p. 157.

23. BARILLI, R., 2004. Una mirabile *fabula de lineis et figuris*. In *Saffaro. Le forme del pensiero*. Catalog of the exhibition at Palazzo Poggi Museum, Bologna, p. 44.

24. ACCAME, G.M., 2004. Saffaro, un pensiero plurale. In *Saffaro. Le forme del pensiero*. *Ibidem*, p. 16.

22. LOS, S., 1991. Lucio Saffaro e i sistemi simbolici. In *Lucio Saffaro. Lo specchio dell'infinito*. Catalogo della mostra a Palazzo Agostinelli, Bassano del Grappa. *Ibidem*, p. 157.

23. BARILLI, R., 2004. Una mirabile *fabula de lineis et figuris*. In *Saffaro. Le forme del pensiero*. Catalogo della mostra al Museo di Palazzo Poggi, Bologna, p. 44.

24. ACCAME, G.M., 2004. Saffaro, un pensiero plurale. In *Saffaro. Le forme del pensiero*. *Ibidem*, p. 16.

ne 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 Los²² – 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 co-

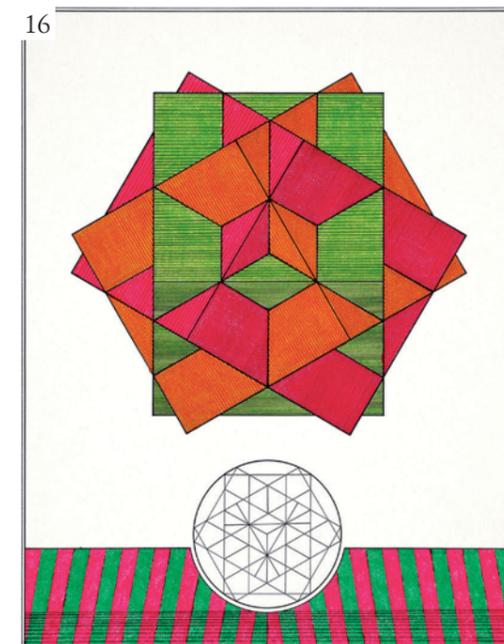


Figura 15
Lucio Saffaro, *Progetto per una vetrata*, 1975; china nera e pennarelli colorati su cartoncino, 12,8x15,6 cm. © Coll. Fondazione Saffaro, Bologna.

Figura 16
Lucio Saffaro, *Studio di colori*, 1979; china nera e pennarelli colorati su cartoncino, 15,9x20,5 cm. © Coll. Fondazione Saffaro, Bologna.

struttiva 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 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 compattono fino a restituirci delle icone provviste di un senso compiuto»²³.

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, preoccupato di ricondurre la figura di Saffaro verso la complessità del suo tempo, abbia parlato di “un pensiero multidimensionale assolutamente contemporaneo”²⁴. 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 è 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”.