

DOVE IL NOME PURO ATTINGE SOSTANZA

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

che vuole ricondurre le accidentalità del mondo a una forma rigorosamente logica e tuttavia sa che questa operazione non è completamente realizzabile. Significativo, in proposito, è un quadro del 1967, il «Ritratto di Gödel affermatore che questo non è il Ritratto di Gödel»: un omaggio al logico che nel '31 aveva dimostrato, in un ormai celebre «Teorema», la impossibilità della formalizzazione di universi particolarmente complessi. Il lavoro gioca, non a caso, sul paradosso, da quello magrittiano del «Ceci n'est pas une pipe» a quello antico del mentitore. Ma il dubbio sistematico di fondo non impedisce a Saffaro di perseguire il proprio intento: al contrario, egli non sembra condividere il sospetto magrittiano nei confronti della rappresentazione, alla quale affida, infatti, il compito arduo di trasformare i puri nomi in sostanze, di rendere manifeste le specie esistenziali. In altri termini, Saffaro ha fiducia nelle catene logiche del discorso verbale, delle dimostrazioni analitiche che trovano in se stesse il criterio della propria verifica, ma ha fiducia ancora di più nella pittura intesa nel senso più antico di rappresentazione. Muovendo dai cinque corpi platonici, che nel pensiero logico antico assumevano il significato di equivalenti cosmici (il quinto corpo — il dodecaedro — si identificava con la trascendenza divina sfuggendo alla «quaternità» del mondo), Saffaro pone alla pittura (alla rappresentazione) il problema di «costruire una classe che contenga un numero infinito di poliedri». Come ha scritto Quintavalle, «il mondo platonico è un mondo ordinato, soprattutto è un mondo esplicabile, e la geometria, la riflessione logica che è della geometria pre- e post-plato-

nica e, quindi, su su, dal mondo arabo alla cultura rinascimentale ed oltre, la geometria è un modo per analizzare un mondo che viene dato come possibile». Ciò che si tenta di esorcizzare è l'imprevedibile, mentre ciò che appartiene al possibile è pur sempre incluso nei dati di base.

Il processo innescato da Saffaro in questa sua ricerca sposta quindi, in prima istanza, l'accento dalla visione alla ideazione, dal retinico al mentale, riprendendo un problema posto fin dai primi decenni del secolo, soprattutto dalla pittura cubista, che si era dato il compito di rappresentare non solo ciò che si vede ma anche ciò che si pensa. Anche per l'opera di Saffaro si potrebbe parlare quindi di una «pittura concettuale», come scriveva profeticamente Raynal degli amici cubisti, aggiungendo che se l'arte vuole essere conoscenza, deve affidarsi alla «concezione» e non più alla pura visione, che non è in grado di restituirci tutte le parti di un oggetto. E in appoggio a questa tesi chiamava in causa persino Bossuet, che aveva dichiarato di non poter vedere un chiliagono (una figura geometrica con mille lati), ma di poterlo benissimo concepire. È su questa via che i cubisti spingono in una direzione concettuale la pittura, fino a voler sostituire la rappresentazione con la nominazione. Saffaro non li segue su questa via; anzi, il processo del suo lavoro, dopo essersi spinto verso il polo della ideazione, ritorna energicamente verso il polo della visione e della rappresentazione. La sua scommessa è quella di sfidare la impossibilità posta da Bossuet e di chiedere alla pittura di dipingere appunto ciò che

è puramente possibile, e pensabile. Ma la rappresentazione pittorica ha una sua logica, un suo sistema di segni che albertianamente tendono a radicarsi in ciò che si vede. Di qui l'esigenza di Saffaro di ancorare le sue forme del possibile in uno spazio concreto, riconoscibile in quanto spazio codificato lungo il paradigma della pittura. Tanto meglio se questo spazio si dà come «interno», come stanza, in cui le forme della pittura (una «Annunciazione» o una «Natura morta») acquistano un di più di consistenza concreta, di verosimiglianza, di domestica riconoscibilità.

La prospettiva quattrocentesca, insieme a tutta una serie di effrazioni, diventa il termine di riferimento privilegiato per questa messa in situazione degli oggetti della rappresentazione, che si dispongono nello spazio secondo rapporti proporzionali, lungo gradienti calcolate di profondità. La riduzione alla logica prospettica e proporzionale, a forme geometriche semplici, si manifesta anche nelle rappresentazioni di «esterni», in cui i poliedri fanno pensare alla vegetazione geometrica di un giardino all'italiana. Ma la certezza dello spazio e delle forme, che vivono dentro di esso e lo determinano, sembra capovolgersi all'improvviso nel suo contrario: l'universo della rappresentazione si rivela, a un certo punto, non più come il risultato di un progetto della ragione, ma come il brusco arresto di una ripetizione che ci introduce in un labirinto, in una realtà alterata come un sogno.

Filiberto Menna