

SOCIETÀ MESSINESE DI STORIA PATRIA

ARCHIVIO STORICO MESSINESE

- 41 -

ESTRATTO

*III serie - XXXII
Vol. 41^o dalla fondazione*

MESSINA 1983

LUIGI FERLAZZO NATOLI

MOSTRE D'ARTE A MESSINA (1980-1983)

1) *I precedenti.*

Compito non facile è quello di stendere una relazione sulle mostre d'arte che hanno avuto luogo a Messina nel quadriennio 1980-1983, perchè numerose sono state le iniziative in questo campo, promosse da gallerie private ed enti pubblici e pilotate da critici e presentatori di professione o improvvisati. Anche a volersi concentrare sulle iniziative più valide e sulla critica più seria, ci si accorge che gli eventi da segnalare nel campo sono molti e si deve concludere che l'arte contemporanea a Messina (e soprattutto la pittura, ma anche la grafica) ha costituito in questi anni uno dei punti focali della vita culturale cittadina.

Il discorso su Messina e le arti visive deve partire, però, dalla considerazione del periodo precedente: quello cioè che va dal primo dopoguerra (1946) agli anni Settanta, che vide l'attività svolta nel settore da Salvatore Pugliatti e si concluse con la sua scomparsa (1976). Tale periodo costituisce la "preistoria" o meglio il precedente determinante della situazione odierna, poichè da esso ebbe inizio una regolare attività espositiva ed una conseguente sensibilizzazione della città alla fruizione artistica.

In questa prima fase il centro motore dell'attività nel campo delle mostre d'arte era costituito dal "Fondaco", la

galleria d'arte della Libreria dell'Ospe, vera e propria officina di cultura di Pugliatti e dei suoi amici (Saitta, Miligi, Vanadia, Malatino, Vann'Antò, Turi di Giacomo, ed altri). Con la costante attenzione ai fermenti nuovi, alle ultime tendenze non solo italiane, ma anche europee (si ricordi, ad esempio, la serie di mostre dei premiati alla Biennale di Venezia), con la scoperta e la valorizzazione al tempo stesso dei giovani talenti (penso anche al Premio nazionale FUCI), si promosse uno scambio di informazioni che fornì indicazioni ancora oggi operanti e preziose per le generazioni successive di artisti e di fruitori. Molti dei nostri migliori artisti sono, infatti, "figli" del "Fondaco" (da Samperi a Freiles, a Giorgianni, a Militti, ai Cannistraci) e molte delle gallerie oggi attive ricalcano, anche se inconsapevolmente, la via allora tracciata. Così' gli artisti più giovani operano oggi su un binario socio-culturale ben delineato e trovano un ambiente più consapevole e disponibile e maggiori possibilità di esprimersi apertamente e di essere accettati e compresi.

2) *L'ambiente.*

Nella seconda fase, che è quella che qui ci riguarda, si afferma il fenomeno del "gallerismo": si assiste cioè ad una vera e propria proliferazione di gallerie (dalla Galleria Penna, ad Arte centro, alla Meridiana, all'Astrolabio, all'Hobelix, al Grifone), cui si affianca una parallela proliferazione di "critici": le une e gli altri non sempre validi, ma che comunque sono il sintomo di una diffusa attenzione dell'ambiente cittadino nei confronti di un fenomeno (quello delle mostre d'arte) per gran tempo rimasto un fatto di élite, gestito da (buoni ma pochi) addetti ai lavori. Si può, dunque, dire oggi che Messina ha ormai una consolidata tradizione

di gusto e di conoscenza nel campo delle arti visive e della pittura in particolare.

All'impegno di critici militanti (come Lucio Barbera) e di studiosi della materia (come Teresa Pugliatti, storica dell'arte che si dedica alla critica d'arte non sistematicamente, ma con attenzione e competenza) ha fatto riscontro la vivace risposta creativa di pittori che bene possono collocarsi nel contesto artistico nazionale. Artisti che hanno peraltro il merito (e l'onere) di essere rimasti legati ad una città "difficile" come Messina. Una città che difficilmente riesce a pubblicizzare in campo nazionale i suoi figli, anche autorevoli. Colpa soprattutto della miopia di coloro che gestiscono le strutture socio-politiche, prevalentemente impegnati nella ricerca di successi personali o clientelari ed in una conduzione spesso affidata all'improvvisazione e alla approssimazione.

Due parole vanno spese riguardo alla critica giornalistica che, rispettivamente su "La Gazzetta del Sud" (a cura di Lucio Barbera) e su "Il Soldo" (a cura del sottoscritto) ha svolto negli anni indicati una regolare attività di segnalazione e recensione di mostre. Dal punto di vista del *metodo* dobbiamo dire che la "Gazzetta del Sud" ha effettuato un lavoro *a tutto campo*, mentre "Il Soldo" (anche per la sua configurazione di settimanale d'impostazione, in quegli anni, progressista-radical) ha svolto un'operazione di cernita, segnalando le mostre di maggiore rilevanza.

Gli anni Ottanta hanno visto, in campo nazionale ed internazionale, il ritorno alla pittura, dopo i movimenti *concettuali* del decennio precedente, che aveva portato alla negazione e alla scomparsa del "quadro dipinto". Gli artisti messinesi, che erano stati alla pari con le *ricerche astratte e informali* degli anni Sessanta, avevano subito una battuta di arresto negli anni Settanta, non accogliendo le ricerche

concettuali e continuando a lavorare sulla linea dell'informale. Una scelta consapevole che ha dato, altresì, buone opere (penso alla sofisticata produzione di Resy Mantineo, spinta fino alla estrema rarefazione, ma mai alla negazione della pittura).

Negli anni Ottanta, dicevo, si ritorna in campo nazionale ed internazionale al 'quadro dipinto', non solo, ma anche alla figurazione (la punta più accentuata di questa è rappresentata dalla "transavanguardia" codificata da Bonito Oliva). Questi nuovi orientamenti sono stati immediatamente colti e seguiti dai pittori messinesi.

Recensendo su "Il Soldo" del 7 maggio 1983 una mostra della galleria "La Loggia", dal titolo suggestivo *Samperi visto da Samperi* osservavo: "la crisi sta per essere superata e l'Italia in questo senso è in prima linea con i suoi pittori migliori. Il ritorno alla pittura nella nuova accezione della c.d. transavanguardia ha unificato esperienze ed espressioni europee (ed italiane in particolare) ed americane (basti pensare alla biennale che in questi giorni si sta svolgendo al Whitney Museum di New York). Allora, se si vuole continuare a chiamare "transavanguardia" la recente dimensione della pittura contemporanea, bisogna a questa attribuire senza alcun equivoco il seguente significato: recupero della tecnica pittorica e dell'immagine al di fuori dei canoni tradizionali, in una assoluta libertà di stile e/o di ricerca, tenendo conto dei risultati ottenuti dall'astrattismo e dalla successiva scomparsa della figura, del colore, del quadro".

3. Le mostre degli enti pubblici.

Dall'80 all'83 si assiste a Messina ad un fatto nuovo, sicuramente interessante e che potrà essere positivamente deter-

minante negli anni futuri: intendo riferirmi alla produzione di mostre da parte degli enti pubblici (Comune e Provincia). Qui conviene, però, avanzare alcune riserve.

Mentre l'amministrazione provinciale ha orientato le sue scelte in questo campo verso artisti di fama nazionale ed internazionale, scelte peraltro che si mostrano sensibili al problema della crescita culturale della cittadinanza, al contrario l'amministrazione comunale si è prevalentemente orientata verso artisti ormai invecchiati che non dicono oggi più nulla e nulla possono aggiungere alla educazione del gusto dei cittadini fruitori, nè alla conoscenza dei linguaggi nuovi.

Come esempio in positivo dell'attività dell'amministrazione provinciale penso alla mostra di Alexander Liberman (giugno '83, Palazzo dei Leoni), e come esempio in negativo dell'attività dell'amministrazione comunale penso alla mostra di Gianni Dova (dicembre '81, Palazzo Comunale), pittore all'avanguardia negli anni 40-50, del quale però è stata presentata la produzione recente, involuta ormai in un patetico e antistorico post-impressionismo, e non più presa in considerazione negli ambienti nazionali culturalmente avanzati.

Così si può dire della mostra di Migneco (dicembre '83, Palazzo comunale), nella quale le poche opere buone degli anni '40-50 quelle cioè di un Migneco ancora "storicamente" valido, sono state sommerse dal grande numero dei dipinti recenti, caratterizzati questi da un neo-espressionismo privo di ragioni storiche e giocato su effetti vistosi.

Il Comune ha tuttavia *ospitato* qualche buona mostra, come quella delle "Corde" di Mafai (dicembre '80 - gennaio '81), un artista che fece storia al suo tempo e che ancora, anche attraverso questa sua produzione degli anni Sessanta, ha molto da dire alle nuove generazioni. Altra mostra no-

tevole ospitata dal Comune è stata quella di Mario Schifano (dicembre '82 - gennaio '83): ma la scelta di queste due mostre si deve alla cooperativa "Grifone" e il Comune, in questo caso, ha concesso solo il patrocinio. E tuttavia, ad altre mostre di livello ancora superiore, proposte da specialisti, patrocinio ed ospitalità sono stati negati.

Al contrario una scelta di apertura è indubbiamente quella fatta dal Comune di Scaletta Zanclea che ha proposto, nel dicembre '81, una mostra di Freiles nei locali della Galleria civica d'arte moderna della stessa cittadina. L'artista ha presentato in questa occasione le sue "carte", costruite da lui stesso artigianalmente nella loro essenza materica e colorate durante il procedimento costruttivo.

Si deve a questo proposito ricordare che ad analoghi procedimenti, anche se con le dovute differenze di linguaggio, si dedicava Claudio Militti, che avrebbe esposto le "sue" carte nella galleria "Grifone Arte" nel febbraio '82.

Convieni qui rilevare che anche quello che dovrebbe essere per definizione il massimo ente culturale della città, mi riferisco all'Università, in questi ultimi anni non si è dimostrato tale nel campo delle mostre d'arte: ha infatti ospitato, nei locali dell'Accademia Peloritana e nell'Aula Mogna mostre di qualità scadente e indiscriminata, decise, *more solito*, non si sa da chi, ma non certo da esperti della materia: ci risulta infatti che non sono stati mai interpellati in proposito gli specialisti docenti dell'Università stessa, nè peraltro all'interno dell'istituzione esiste una commissione preposta a tali iniziative.

4. *Le gallerie*

Nel settore delle gallerie private si è avuta una vera e propria messe di proposte, e molto varie. Voglio innanzitutto

ricordare la mostra del concorso nazionale "Tavolozza d'oro", istituito dal sopra citato "Fondaco" nel lontano 1958 e che ha avuto la sua XX edizione nel luglio del 1980, intitolata al pittore scomparso Giuseppe Vanadia. La mostra, tenutasi nei locali della Camera di Commercio, ha ospitato le opere di tutti i concorrenti della XX edizione ed ha ricordato in catalogo, con singole schede illustrative, tutti i premiati degli anni precedenti, tra i quali figuravano molti dei nostri migliori pittori, ancora oggi operanti, come Freiles, Mantineo, Rigano, Militti, Del Dotto, Giorgianni, Samperi.

Questa mostra ha segnato la fine del concorso "Tavolozza d'oro" (o soltanto una sua sospensione?), ma non l'ultima iniziativa del "Fondaco" e del suo animatore Antonio Saitta. Si deve, infatti, ricordare ancora, tra le ultime mostre organizzate dal "Fondaco", quella del "Libro d'artista", anche se si tratta di una mostra di genere diverso (non di pittura, ma di "oggetti d'arte"), che ha avuto luogo nel Palazzo Comunale nel marzo '83, in occasione della XX edizione del premio di poesia "Vann'Antò".

Presenti i "libri-oggetto" di circa cinquanta artisti, tra i quali voglio ricordare Consagra, Griffa, Hsiao Chin, Maria Lai, Munari, Melotti, Scialoja, Strazza, Turcato, Freiles, nonché, eccezionali presenze, i futuristi De Pero, e Marinetti.

Tra le gallerie di recente istituzione va ricordata per l'attività di questo periodo ('80 - '83) la Meridiana di Domenico Ferraro, animata da Pepè Spatari, che si è orientata verso un figurativo di area prevalentemente toscana, spesso di buona qualità (Bacosi, Frosecchi, Marchetti, Salerni, Tampieri, tutti nell'82), con qualche puntata nei confronti degli artisti locali, tra cui Sobbrìo, Bonanno, Marino e lo scultore Cucinotta; e, sempre nell'82, ha presentato una notevole mostra del futurista "storico" Enzo Benedetto; meno buona è stata però la scelta nell'83.

E' stata attivissima in questi stessi anni la Cooperativa "Il Grifone", che ha alternato le molte mostre in galleria con quelle, di maggiore rilievo, di Mafai ('80 - '81) e di Schifano ('82 - '83), ospitate, come si è detto sopra, nel Palazzo Comunale. Il "Grifone" ha chiuso la serie delle grandi mostre del quadriennio con quella di Turcato, ospitata nel Palazzo dei Leoni nel dicembre '83 (mentre al Comune si svolgeva la già citata mostra di Migneco, permettendo così un confronto con quest'ultima).

Sempre buono deve considerarsi anche il livello delle mostre minori, realizzate dal "Grifone" in galleria: tra l'81 e l'83 voglio ricordare quelle di Renata Boero, Indaco, Cavaldesi, Cordio, Schifano, Sottile, con una buona (e sempre opportuna) alternanza di artisti locali, tra i quali ricordo soprattutto Alfredo Santoro, le "carte" di Militti, le "crete" di Rosa Rigano, l'ambiente-performance di Mimmo Grillo, le immagini d'acqua di Resy Mantineo.

Di livello ineguale l'attività "dell'Astrolabio", che ha accolto spesso, da altre gallerie siciliane, mostre "minori" di artisti noti (Matta, Guttuso, Lam, Mirò), proponendo così al pubblico opere poco significative con l'illusione del grande nome. Poca apertura, peraltro, ha mostrato l'"Astrolabio" nei confronti dei pittori locali per quanto riguarda le mostre in galleria (fuori galleria ha organizzato alcune mostre itineranti di pittori messinesi con l'appoggio finanziario dell'Assessorato regionale).

Saltuaria, infine, è stata l'attività di altre gallerie quali "il Mosaico", "Arte centro", "Arte incontro" e "La Loggia": della prima voglio ricordare tra tutte la mostra di Ranieri Wanderlingh, giovane pittore messinese, presentato nel novembre '82, che si è proposto con una produzione brillante sulla linea, si potrebbe dire, di un "fumetto surreale", iniziando da allora la sua carriera espositiva.

"La Loggia" ha soprattutto il merito di avere presentato,

nel maggio '83, la interessante mostra di autoritratti di Bruno Samperi già sopra citata ("Samperi visto da Samperi").

Più avanzata di tutti appare, oggi, la galleria della Cooperativa-Libreria "Hobelix", sebbene ancora priva di un programma organico, gestita da giovani (anch'essi prevalentemente artisti); che ha iniziato la sua attività nel giugno '83, presentando per la prima volta un gruppo di giovani grafici messinesi (Borgia, Di Bartolo, Martino, Paderni e Scilipoti), presentati in catalogo da Teresa Pugliatti; e, proseguendo, sebbene ancora saltuariamente, alcune mostre di giovani artisti messinesi e dell'entroterra, tra i quali ricordo Gianfranco Anastasio, che ha esordito con dei sofisticati acquarelli (ottobre '83), Bobo Otera che in quella occasione si autodefiniva "pittoscultore" (ottobre '83) e Piero Basilicò, che ha presentato i suoi raffinati "Collages" ad acquerello (dicembre '83). L'orientamento dell'"Hobelix" va, in generale, in direzione delle tendenze più nuove, proponendosi di ospitare giovani artisti nazionali in alternanza con quelli locali.

Va detto pure che le gallerie private a Messina non hanno vita facile: il mercato è modesto perchè, inspiegabilmente, i collezionisti (che non mancano) preferiscono acquistare attraverso altri canali (aste o agenti viaggiatori) che in definitiva ammanniscono loro quella tale produzione "minore" degli artisti nazionali, che finisce con l'essere di qualità inferiore rispetto a quella dei nostri buoni artisti. Anche in questo fenomeno si può riscontrare la responsabilità in negativo della politica culturale dei nostri enti pubblici, che non valorizza e non agevola in alcun modo i pittori locali.

5. Ancora sugli enti pubblici.

Per chiudere, ma purtroppo non "in bellezza", si deve citare

la affollata e confusa "Fierarte" svoltasi nel maggio '83 a cura dell'Ente Fiera di Messina, nei padiglioni della stessa. Una congerie di opere di ogni specie, in cui i pochi artisti buoni presenti (Militti, Cannistraci, Palmieri, Santoro, Samperi, Mantilla, Marino, Wanderlingh ed altri) sono stati sommersi ed avviliti in una massa di materiale scadente. Una iniziativa che potrebbe essere valida (si pensi alle grandi Fierarte di Bologna o di Bari, per citarne solo due) se solo venisse condotta con criteri più selettivi, affidando la gestione a specialisti ed eliminando innanzitutto i cosiddetti "multipli" ingannevolmente firmati da grandi nomi dell'arte, ma in realtà veri e propri prodotti di bassa industria, che hanno caratterizzato questa Fierarte.

A proposito di conduzione si deve qui fare un'ultima notazione: l'Ente Fiera, ed anche il Comune e la Provincia, sono sprovvisti di una regolare commissione di esperti che programmi le mostre. Sino ad oggi le scelte sono state affidate alle proposte, più o meno casuali e sporadiche, di "intenditori di fiducia". Si auspica (ma la richiesta è stata avanzata invano più volte) che questa condotta sia sostituita da una *metodologia* più lineare, vale a dire, cioè, dalla istituzione, precisamente, di una regolare commissione di esperti.

Altro appunto che si deve muovere, e questo agli enti pubblici come alle gallerie private, è che troppo spesso la scelta del "critico" non è oculata, non privilegia cioè i veri tecnici e cultori della materia artistica; e inoltre sentiamo di dovere fare presente che è preferibile che questi siano scelti tra gli specialisti locali (non si esclude ovviamente la collaborazione, anche, di critici esterni nazionali): e ciò in primo luogo perchè è bene valorizzare le nostre forze culturali; e in secondo luogo - e spesso a Messina non si ha chiaro questo fatto - non sempre il critico "nazionale" è migliore dei nostri: anzi il più delle volte si fa qui l'errore di va-

lorizzare personaggi di secondo (e di terzo) piano solo perchè "forestieri". Ciò è dovuto ad una forma di "stupore" provincialistico da cui ancora non ci siamo liberati, e che somiglia a quello dei collezionisti che acquistano opere mediocri attraverso scadenti canali "nazionali".

In conclusione, con tutte le riserve fin qui avanzate, si può dire, tuttavia, che molto si è fatto, nel bene e nel male. La grande volontà di fare c'è, anche se ancora deve essere perfezionata sotto il profilo della correttezza metodologica, in direzione di una migliore qualificazione specialistica - evitando, cioè, l'approssimazione e l'improvvisazione velleitaria di chi non è, di rigore, addetto ai lavori.

Messina ha certamente una tradizione di gusto ed un potenziale di creatività che non vanno sottovalutati, nè sprecati.

Appendice.

Un discorso a parte va fatto per le mostre di *Antonello da Messina* e di *Onofrio Gabrieli*, patrocinate dall'Assessorato regionale dei Beni culturali e della Pubblica istruzione, nonché per quella relativa alla proposta di recupero della "Dogana" e del "Cortile Cicala", patrocinata dal Comune di Messina.

La prima, che ha avuto luogo dall'ottobre '81 al febbraio '82 nei locali del Museo regionale, è stata curata dai docenti di Storia dell'arte delle Facoltà di Lettere e Magistero dell'Università di Messina e dagli esperti del Museo regionale. Questa mostra è stata costituita purtroppo più da diapositive a colori che da dipinti originali. Difficoltà obiettive hanno impedito la presenza di questi ultimi, ma rimane il fatto che essa è apparsa molto inferiore a quella del 1953, organizzata da Salvatore Pugliatti, che era per altro orientata non

solo su Antonello, ma anche sulla pittura siciliana del Quattrocento in generale, ed aveva promosso in tal senso una mole di ricerche, di studi, di restauri e valorizzazioni di opere inedite, ancora oggi determinanti. Di questa seconda mostra è tuttavia notevole il catalogo, che contiene, oltre ai vari saggi di carattere generale (cito soltanto quelli di A. Marabottini e di F. Sricchia Santoro), le singole schede dei dipinti con tutti gli aggiornamenti filologici sui problemi antonelliani, nonchè la pubblicazione di alcuni documenti inediti ed, infine, utilissimi indici analitici redatti da Giovanni Molonia.

La mostra di *Onofrio Gabrieli*, pittore messinese seppure modesto e ineguale, del sec. XVII, è stata presentata a Gesso, il "casale" natio del pittore, da agosto ad ottobre dell'83. Ad essa è stata opportunamente abbinata una (forse troppo esigua) scelta di quadri messinesi del Seicento di altri autori (Rodriquez, Minniti, Barbalonga, Fulco, Quagliata, Scilla, Maroli, Bova). Le due mostre sono state curate da Francesca Campagna Cicala e da Gioacchino Barbera, autore quest'ultimo, in catalogo, delle schede e del saggio relativi al Gabrieli. L'iniziativa ha avuto soprattutto il valore di documentazione e di recupero di una cultura (quella pittorica messinese del Seicento) ancora troppo ignorata, anche a causa delle ingenti perdite di testi pittorici subite nel tempo.

A questo proposito si deve osservare che sarebbe ormai urgente portare alla luce e restaurare tutto il materiale che rimane ancora nei depositi del Museo regionale, salvandolo dal progressivo degrado e programmando una degna e definitiva sistemazione espositiva nei locali del costruendo nuovo museo di Messina.

La mostra "*Proposte di recupero a Messina: Dogana e Cortile Cicala*", che ha avuto luogo nel salone del Palazzo Comunale nel febbraio '82, è stata curata con rigore specia-

listico dagli architetti Bernardo Rossi Doria, Giusi Currò e Patrizia Merlino, docenti dell'Istituto Universitario Statale di Architettura di Reggio Calabria, che si sono avvalsi anche delle ricerche svolte da un gruppo di studenti dello stesso Istituto.

Insieme con una documentazione fotografica relativa ai due edifici in questione (Dogana e Cortile Cicala) sono stati presentati rilievi tecnici e disegni progettuali volti al recupero e alla riutilizzazione di due brani ormai "storici" della città che versano da molti anni in stato di abbandono. Oltre alla sua ineccepibile conduzione tecnica, l'importanza della mostra sta nel fatto che per la prima volta è stato posto ai cittadini messinesi e agli enti pubblici il problema della necessità di conservare e di valorizzare questi (ed altri) edifici che si configurano come documenti della storia della città. Concetto questo che sembra essere stato ignorato sino ad oggi, con la conseguenza di tante delittuose distruzioni.

Il Palazzo della Dogana, edificato fra il 1913 e il 1919, nell'ambito cioè della ricostruzione seguita al terremoto del 1908, fa parte di una tipologia edilizia messinese ormai storica, ed è inoltre un fabbricato pregevole per le sue strutture e per i particolari decorativi (cancelli, portali, cornici delle finestre) in stile Liberty.

Il Cortile Cicala è un complesso edilizio ottocentesco lasciato in stato di degrado da molti anni, nonostante il suo valore documentale di rara sopravvivenza pre-terremoto.

La mostra è stata corredata da un catalogo nel quale al materiale iconografico si affiancano tre testi: una introduzione generale sui problemi del restauro architettonico firmata da B. Rossi Doria; e due relazioni illustrative specifiche sui due edifici dovute rispettivamente agli architetti Giusi Currò e Patrizia Merlino. Il discorso è impegnativo e si spera che venga recepito dalla città in tutte le sue componenti.

Stendo qui di seguito un regesto delle mostre 1980-1983, che non ha, tuttavia, la pretesa della completezza:

1980

- Max Klinger*, Galleria "Il Fondaco", gennaio
Nino Uchino, Galleria "Arteincontro", gennaio
Pippo Privitera, Municipio, gennaio
Renata Boero, Galleria "Grifone", febbraio
Giovambattista Piranesi, Circolo della Stampa, marzo
Alessio Paternesi, Galleria "Settanta", marzo
Cordio, Galleria "Grifone", marzo
Carlo Giorgianni, Galleria "Arteoggi", marzo
Bruno Samperi, Galleria "Arteoggi", marzo
Filippo Minolfi, Galleria "Arteoggi", aprile
Dora Casuscelli, Galleria "Il Fondaco", maggio
Giorgio De Chirico, Municipio, maggio
Anna Scalia, Accademia dei Pericolanti (Università), maggio
Alfredo Santoro, Galleria "Grifone", maggio
Collettiva "Tavolozza d'oro", concorso nazionale, XX edizione intitolata a Giuseppe Vanadia, Salone della Camera di Commercio, luglio
Nino Bruneo (ceramiche), Galleria "Grifone", dicembre
Le "corde" di Mario Mafai, Cooperativa "Grifone", Palazzo comunale, dicembre '80 - gennaio '81

Sul "Soldo del 28 dicembre 1980 osservavo che "grazie alla cooperativa *Grifone* i messinesi hanno la grossa chance di riconsiderare uno dei momenti più interessanti della pittura italiana del Novecento e, in particolare, un periodo di Mafai che offre, per certi aspetti, la chiave per una lettura definitiva della personalità dell'artista. Aperto a tutte le novità, Mafai non sa resistere all'esperienza dell'astratto, i suoi colori (quelli che lo avevano caratterizzato come uno dei più forti pittori della cosiddetta *Scuola Romana*, insieme a Scipione e alla Raphael) si incupiscono in funzione espressiva, pur non perdendo la loro accesa energia. La pennellata talvolta emerge aggressiva, spesso viene trattenuta in una materia compatta e magmatica. E se alcuni tra i temi di queste ope-

re ("il sonno dei ricordi", "biografia", "liberazione", "metamorfosi") hanno il senso di un bilancio, quasi - come osserva Argan - presagio della sua prossima fine, le "corde" sembrano affermare un rapporto tecnico con la realtà, con le cose, con "atti" ancora da compiere, quelli per i quali Mafai è vissuto e si è impegnato sino alla fine".

1981

Sottile, Galleria "Grifone", gennaio

Schifano, Galleria "Grifone", febbraio

Recensendo la mostra di Schifano e sottolineato che trattasi solo di opere grafiche, rilevavo che "l'artista, pur non negando la *pittura* (che egli del resto pratica parallelamente), si orienta in prevalenza verso una utilizzazione della visione meccanica del mezzo fotografico. Su questa egli interviene con *azioni* a volte anche minime che comunque, sempre, hanno la funzione di neutralizzare il carattere alienante e di ri-generarla con la presenza del pensiero dell'artista. Pensiero che si esprime con la ridipintura, o anche con la cancellatura e a volte soltanto con la scelta di immagini pre-create, ma che nel contesto di una utilizzazione diversa diventano *altro* e di più.

Così Schifano effettua - come dice Calvesi - *uno scambio continuo tra evento, pittura e citazione*.

In definitiva l'artista, pur nell'ambito di una espressione personale, è sulla linea della ricerca oggi più perseguita: quella di una assoluta libertà di mezzi, svincolata ma non aliena dall'uso della pittura, e soprattutto tesa a privilegiare, rispetto ai valori visivi, i contenuti mentali, dei quali i primi costituiscono un allusivo se pur necessario supporto".

Grillo, Galleria "Grifone", febbraio

Su Grillo al "Grifone" così mi esprimevo l'8 marzo 1981: "egli ha allestito una mostra - performance, in cui immagine e azione sono state mirabilmente combinate insieme. Lo spazio è divenuto, nelle sue mani, luogo e tempo: uno spazio cioè che piegato al suo intervento offre al visitatore la doppia possibilità di vedere e di ri-creare a propria volta un evento da vivere ... I rimandi all'onirico sono evidenti e facilmente coglibili: i visitatori vengono subito

coinvolti nel gioco psicanalitico suggerito dall'autore quasi nel tentativo di scoprirne l'anima, di sollevare il velo della *finzione* visiva. Grillo ha realizzato l'opera prevalentemente sul posto, catturando lo spazio, scomponendolo e ri-componendolo, arricchendolo di toni - colori e creando anche con l'uso multiforme della materia (cera, creta, metallo, tronchi arborei) - un'atmosfera di sogno..”

Indaco, Galleria “Grifone”, marzo

Si tratta di un trittico e di cinque tele di Enzo Indaco: “con riferimento - osservavo - a queste ultime opere (datate 1981) si è parlato di ritorno alla pittura, ma il concetto non appare chiaro, sia che si voglia sostenere come *non pittura* il periodo precedente, nel quale l'immagine non viene neppure evocata.

La luce di Indaco colpisce a prima vista come quella dei *divisionisti*, ma neppure questa osservazione appare esatta ad un esame più attento. La luce, infatti, nasce non dalla divisione dello spettro solare, come per i divisionisti, bensì dalla contrapposizione e dalla scelta dei colori che si accostano. La vera novità sta, forse, nella tecnica usata dall'artista, che possiamo considerare appartenente al linguaggio astratto, mentre il risultato ottico è quello di un'immagine, sia pure ancora non ben distinta o definita in tutti i suoi lineamenti e contorni, emergente quasi attraverso un filtro.

Il paesaggio, la collina sono, dunque, la risultante di un segno minimo, fine, continuo, come una scrittura fitta ed intervalata dal colore o dalle sue gradazioni. Emerge il verde, come un mare ondulado, sempre cristallino e dal tono leggero. Se la forma e la tecnica riportano all'astratto, l'effetto è sicuramente più realistico e muove in un certo grado verso l'immagine. Non per questo, tuttavia si può parlare per Indaco di ritorno al *figurativo*”.

Lynn Hally, Galleria “Grifone”, aprile

Mantineo, Galleria “Grifone”, maggio

“Per Resy Mantineo - sottolineavo sul “Soldo” del 23/5/1981 il piacere della ricerca puntigliosa - e dolorosa - del colore più giusto, della gradazione più efficace, dello sfumato più appropriato, diviene il piacere del testo-pittura e si trasferisce con tutte le sue implicazioni psicologiche sul fruitore.

La struttura dell'opera si compone di *strati*, di iterazioni di strati, in cui primeggiano i grigi, gli azzurri, i viola, sempre orizzontali. I toni ora più forti, ora più tenui, rispecchiano quasi fedelmente gli stati d'animo della compositrice, denudandone talvolta la tensione, la problematica interiore, la dialettica, quasi sempre la non-scelta. Infine quello che per taluno è stato considerato il *tema dell'acqua*, con ciò sottolineandosi la monopoetica dell'autrice, non appare che come una delle componenti - pur potendone essere in qualche misura la matrice o radice latente - se si guarda al complesso dell'opera. Al *mare*, piuttosto, con le stratificazioni dell'acqua o alle strutture calcaree sembrano rimandare certe composizioni, ma non è questo il nodo della questione.

La struttura orizzontale, priva di immagine inizialmente - se non quella delle *ali*, che si aprono leggere verso gli azzurri tenui o violenti secondo lo stato d'animo - rimanda successivamente ad immagini quasi marine attraverso un filtro di luce interno, per concludersi (nell'attuale tappa o fase della ricerca) in soluzioni... di grande rilievo artistico per la mano rivelata dai *fili* o *reticoli*, che quasi timidamente sembrano riaffacciarsi dalla nudità di un passato privo di qualsiasi riferimento al reale. Al metodo della cancellatura e sommersione si è, dunque, sostituito quello della aggiunta e della emersione".

Aspetti della pittura a Messina (Samperi, Mantineo, Grillo, Giorgianni, Garigali, Rigano, Serboli, Marini, Cucinotta, Bonanno, Cannistraci, Cannistraci-Tricoli, Mantilla, Santoro), Galleria "Astrolabio" - Arci, luglio

Quasi una catalogazione con qualche osservazione critica deve considerarsi questa mia recensione in cui avvertivo che "forse da sottolineare sono gli aspetti della pittura messinese espressi da Resy Mantineo (anche se si poteva scegliere un'opera più rappresentativa), da Bruno Samperi (sempre imprevedibile e rivolto alla provocazione anche sotto il profilo della sorpresa sul piano della tecnica e del colore), da Mimmo Grillo, Giorgianni, Garigali, Rosa Rigano (che vorremmo vedere più impegnata sul piano socio-politico il che senz'altro gioverebbe alla sua opera), Piero Serboli, Mariella Marini, Cucinotta. Ma anche gli altri artisti meritano un sereno ed obiettivo riconoscimento: da Carmelo Bonanno a

Nino Cannistraci, da Nino Cannistraci-Tricomi a Piero Mantilla, a Maria Rando, ad Alfredo Santoro”.

Antonello da Messina, Assessorato regionale, Museo regionale di Messina, ottobre '81 - febbraio '82

Con il titolo significativo “*Antonello disarmato*” recensivo la mostra sul “Soldo” del 31 ottobre 1981, sottolineando l'assenza delle opere, sostituite dalle diapositive.

Rosa Rigano (le “crete”), Galleria “Grifone”, novembre

Su questa mostra osservavo che “la liberazione dai legami sovrastrutturali che costringevano la Rigano quasi contro la sua stessa vocazione a mascherare o nascondere la *figura*, approda ad una ritrovata figurazione. Le opere esposte al “Grifone Arte (Archi)” sono nudi di uomo e di donna, ai quali il colore - creta conferisce una affascinante umanizzazione. Nudi che si separano e si riuniscono attraverso la sistemazione delle *crete* in blocchi staccati e come per una tensione psicologica che muove dall'unità della coppia e dopo una successiva separazione tende all'unità.

Il gioco della scomposizione - ricomposizione risulta quindi funzionale rispetto al contenuto della ricerca di Rosa Rigano. L'artista passa dai colori alla creta, dal pennello alla mano che sparge la materia sulla creta. In altri termini il *puzzle* sa di oggettualità e può affascinare il lettore, lo scopritore, il fruitore.

L'artista eliminando elementi superflui della sua passata esperienza scopre la sua vera pittura, si denuda essa stessa, mostrando di avere trovato la sua vocazione naturale alla figurazione, alla quale perviene ora attraverso la letteratura. La centralità dell'interessante mostra è costituita dall'angelo infelice, che volge le spalle come quello di Klee e che richiama a sua volta la Speranza di Andrea Pisano sul portale del Battistero di Firenze o l'Angelo musicale di Melozzo da Forlì del Prado. Il sentimento ispiratore è il medesimo, la motivazione è ben diversa mentre, infatti, l'Angelus Novus di Klee-Benjamin storicamente rimanda all'orrore dell'hitlerismo, con le sue morti e catastrofi, l'angelo infelice della Rigano rimanda alla realtà sociale odierna, all'incontro-scontro nella coppia.

In questo senso la frantumazione o la crisi del rapporto di coppia è la realtà angosciosa davanti alla quale l'angelo sgomento, la

bocca spalancata, muta, lo sguardo attonito, si vorrebbe soffermare, ma è sospinto dal vento della vita verso una incerta speranza di ricostruzione”.

Le “carte” di Freiles, Galleria Civica d'Arte moderna, Scaletta Zanca, novembre

Sul “Soldo” del 12 dicembre 1981 scrivevo che “il procedimento tecnico della carta fatta a mano dallo stesso Freiles, attraverso l'impasto di polpa di cellulosa e colore, si congiunge con la fantasia dell'autore fino a divenire, con la sovrapposizione di fogli variamente colorati e messi in pressa, un manufatto artistico di indubbio valore semantico. Da taluno si è citato Rothko e si è parlato di *carte-collages*: il primo riferimento potrebbe (pur nei limiti dell'analogia) essere, comunque, solo casuale per la realizzazione di superfici di colore; il secondo non è puntuale essendo diversa la tecnica della sovrapposizione a *collage* e quella usata da Freiles del foglio composto attraverso stesure di veli di carta colorati.

Il colore nasce, dunque, unitamente al procedimento tecnico attraverso la creazione della carta dall'insieme dell'impasto della polpa di cellulosa con l'aggiunta di colla, e non viene mai usato il ritocco col pennello. La rugosità della carta e le striature ottenute con pochi colori (due o tre al massimo) producono come un mare orizzontale dalle tonalità ora più accese, ora più tenui...Le *carte*, infine, diventano *libri*, come sequela *unica* di fogli da leggere da sinistra a destra e viceversa - se si vuole - in una unità di immagine e di colore di rara perfezione artigianale”.

Dova, Amministrazione comunale, Palazzo del Comune, dicembre

Su Dova così concludevo la mia recensione: “Quando l'autore dichiara *parto da una astrazione per comprendere il reale*, egli non dice cosa esatta perchè in realtà dipinge muovendo da un'idea ben precisa (De Micheli parla giustamente di *pittura mentale*), che poi traduce in forme razionalmente organizzate. Quindi possiamo ritenere che il periodo migliore sia quello che si arresta alle soglie degli anni Settanta e che risulta caratterizzato dalla ricerca di una materia per così dire *smaltata e/o ceramicata*, fatta di zone delimitate di colore, a composizione chiusa e compiuta.

Disimpegnato, invece, appare l'ultimo periodo che è caratteriz-

zato da una maggiore vivacità dei colori (azzurri, rossi, blu) e da una serie di paesaggi (cieli, mari e coste di Bretagna), che sono trattati non attraverso il ferreo automatismo tecnico di prima, ma con una maggiore disinvoltura del segno e/o disegno. La pennellata diviene più ampia ed il colore più superficiale, meno compatto.

Non condividiamo l'osservazione, generalmente espressa dalla critica, che Dova ci propone *paesaggi della coscienza*, ciò perchè tale concezione non può che essere il connotato di ogni artista, non la sua cifra originale. Per definire meglio tale pittura è più opportuno osservare che trattasi di una *figurazione astratta*, vivacizzata da una fertile fantasia, che spesso, ma impropriamente, ha fatto pensare al surrealismo o al simbolismo".

Cucinotta (terrecotte), Galleria "La Meridiana", dicembre

Quanto a Cucinotta sul "Soldo" del 27 dicembre 1981 osservavo che "l'artista, per la prima volta alla ribalta nella città natale, ha esposto terrecotte, tempere ed una grande ceramica. Ma la terracotta, variamente elaborata (anche con lo zolfo), si può considerare la materia preferita da Cucinotta ed il suo approdo naturale. Infatti le tempere eseguite con una tecnica mista (inchiostro, matita, gessetto, colore, impasti di terre), sicuramente gradevoli, possono considerarsi quasi sempre "bozzetti" delle opere in terracotta, pur vivendo di una propria e ben caratterizzata autonomia.

Le figure in terracotta sono dapprima piccoli nudi femminili che si ingrandiscono e via via assumono forme classicheggianti".

Grafiche di artisti giapponesi contemporanei, Cooperativa "Grifone", Taormina, Palazzo Corvaja, dicembre '81 - gennaio '82.

1982

Matta, Galleria "Astrolabio", gennaio

Occupandomi di Matta, rilevavo che "ha ragione Argan quando afferma che i segni di Matta *diventano piccoli esseri mostruosi, tra l'uomo e la macchina. La dinamica oscilla fra la fantascienza ed il grottesco; il senso profondo del racconto è, però, la critica dell'irrazionalità della tecnologia moderna. Il tutto espresso in chiave di parodia e seguendo quasi le pulsazioni del proprio inconscio*".

Il giudizio di Argan è ineccepibile, ma si può aggiungere qualcosa: due sono le matrici ideologico - culturali di Matta: quella sociale e quella tecnologica. La dialettica uomo- inconscio e uomo - macchina si risolve nella sintesi hegeliana della solidarietà umana per gli oppressi. Nel contesto grafico - pittorico la matrice socio - culturale si realizza in segni sofisticati quanto aggressivi, attraverso i quali un popolo di gnomi e/o folletti nasce dalle macchine o ne costituisce la continuazione in-naturale. Prodotto e produttore, allo stesso tempo, di tecnologia.

Non pare, comunque, che si voglia negare quel che rappresenta la *macchina* nella società moderna: sembra invece che l'autore si ispiri ad essa per condurre un gioco attraverso colori vivaci (ma non fosforescenti come quelli tipici degli olii) ed immagini di un mondo in cui il tecnicismo diviene fantasia e ritmo musicale".

Parmeggiani, Galleria "Astrolabio", gennaio

Recensendo la mostra di Parmeggiani osservavo che l'autore "generalmente considerato un surrealista, che cura in particolare i dettagli architettonici in prevalenza della sua Venezia, mostra, tuttavia, una radice originaria di stampo metafisico - dechirichiana. Ad essa rimandano certamente alcuni riferimenti archeologici, per quanto *decontestualizzati* in chiave ironica (si vedano i disegni in costume che sembrano manichini) e certe figure - personaggi in abiti cinquecenteschi o in stile impero - neoclassico.

La caratteristica di Romano Parmeggiani è forse la sua precisione quasi miniaturistica nella ri-costruzione delle chiese e dei palazzi veneziani, dei monumenti e delle statue (con la riproduzione persino delle scritte in rilievo), il colore (freddo) degli azzurri e dei celesti smaltati. Il tutto (figure da teatro elisabetiano e monumenti) viene calato in una atmosfera di gusto scenografico, quasi su un palcoscenico che si apre agli astanti. Il limite dipende, forse, dalla perdita di contatto con la realtà del presente, in una fuga verso il passato che non può produrre alcuna compensazione intellettuale per l'uomo contemporaneo".

Salvo Russo, Galleria "Grifone", gennaio

Su Salvo Russo rilevavo che "il pittore tenta la ri-visitazione in chiave ironica di artisti famosi come Leonardo, Ghirlandaio, Cara-

vaggio, Bronzino e li ri-propone integralmente, ma con l'aggiunta - modifica di alcuni particolari (si veda ad esempio la *Donna con cane*, tratta da Leonardo). Il tentativo del critico-presentatore in catalogo è quello di fare apparire l'artista di Acicastello come un "traduttore" nella accezione migliore del termine ma non è così...Orbene, considerando l'opera di Salvo Russo una sorta di *traduzione* del testo-opera, si può facilmente riscontrare un risultato *sulla tela* ben diverso da quello prefigurato.

La mano del pittore (quasi sempre grezza) finisce con l'appiattire l'opera *ri-suscitata* in una sorta di copia, che, non assumendo alla qualità di una buona copia, resta peraltro ben lontana dall'aver il carattere dell'autonomia (con buona pace del presentatore). Non basta, infatti, aggiungere qualche segno ironico o vagamente blasfemo all'opera d'arte per pretendere di avere arrecato un qualche contributo di originalità. Nè tanto meno giova al pittore che il critico in catalogo si esprima con parole prive di significato e non aderenti alle opere presentate".

Militti (le "mie" carte), Galleria "Grifone", Febbraio
Proposte di recupero a Messina, Dogana e Cortile Cicala, Istituto Statale Universitario di Architettura di Reggio Calabria, Messina, Palazzo Comunale, febbraio

Il 13 febbraio 1982 recensendo la mostra sul Cortile Cicala e la Dogana, così concludevo:

"La mostra, sicuramente interessante per il taglio nuovo per Messina, è corredata da proposte tecniche di recupero dal disfacimento e dall'abbandono, dovuti all'incuria dimostrata dall'amministrazione comunale dal 1908 (circa) ad oggi. Anche se si tratta di un primo approccio a problemi molto vasti e che meritano sicuramente un maggiore approfondimento, non si può che plaudire ad una mostra siffatta, dal momento che da anni ormai ci si batte perchè non sia disperso il patrimonio storico-artistico ed urbanistico della nostra città".

Arte Ottanta-Hottanta Arte (Cannistraci, Palmieri, Del Dotto, Giorgianni, Santoro, Mantineo, Rigano, Freiles, Blundo), Palazzo dei Leoni, febbraio

Sul "Soldo" del 27 febbraio 1982 rilevavo che "la selezione, curata

da Lucio Barbera, ha privilegiato Cannistraci, Palmieri, Del Dotto, Giorgianni, Santoro, Mantineo, Rigano, Freiles, Blundo...ma se si eccettuano, tra le opere esposte, quelle di Freiles e Mantineo, le altre non solo mostrano con queste la mancanza di un qualsiasi collegamento, ma anche evidenti limiti di ricerche in parte superate ed in parte contenutisticamente incerte. Per qualcuno degli artisti espositori si ha addirittura l'impressione che la scelta delle opere non ne rappresenti l'espressione migliore (Giorgianni, Del Dotto)...

Un discorso particolare si deve fare per Mantineo: i cinque *orizzontali*, volutamente presentati come una *serie* di varianti in progressione sulla base di due colori, in realtà sono opere nate singolarmente... Senz'altro le carte di Freiles rappresentano uno dei migliori esiti delle più recenti ricerche, e non soltanto in ambito locale. Diverso il discorso che si deve fare per Rigano: rispetto all'ultima personale le opere, qui presentate in composizioni integrate, denunciano la mancanza di quella progettazione intellettuale che positivamente avevamo rilevato in precedenza".

Marino, Galleria "La Meridiana", febbraio

Attribuendo un giusto riconoscimento a questa mostra di Marino, scrivevo che "le opere esposte rimandano senz'altro alla *pop art*, per quanto rivisitata, come si usa dire, con intenti e risultati abbastanza originali. In prevalenza si tratta di acrilici e di matite colorate, che hanno una tematica unitaria: critica del consumismo della civiltà industriale (attraverso il riferimento a spezzoni di *manifesti, calendari, frammenti di oggetti*) e contrapposti richiami alla natura (la presenza dell'uomo nella sua ingenuità di bambino, fiori, ombre di foglie). Solo in due casi (il riferimento alla *Annunciata* di Antonello ed ai *Bronzi* di Riace) il pittore si discosta dalla predetta tematica tentando una riutilizzazione, sempre in chiave *pop*, dei recenti fenomeni di massa (quasi *consumistici*) come la mostra di Antonello o la scoperta dei Bronzi.

Se giustamente è stato osservato che il *ciarpame consumistico* assume *eleganza* nella traduzione mariniana, non altrettanto esatto ci pare il titolo della mostra *La metafora dell'esistente*. Tale espressione vagamente ambigua e scarsamente significativa non fa giustizia dell'opera di Pasquale Marino, la cui spinta prepotente va verso una riutilizzazione dell'esperienza *pop* (con rimandi che si pos-

sono facilmente rintracciare più nei confronti di Pistoletto che di Schifano) più che verso la rivalutazione dell'ambiente naturale. Sembra, infatti, che l'autore stenti a liberarsi dalla concezione figurativa, la quale riemerge con *fiori e occhi* da un colore sapientemente trattato e da una struttura di compiuto equilibrio tecnico.

Laddove dimentica le radici della sua iniziazione pittorica Marino tocca i risultati migliori. Nè è detto che la sola visione, freddamente caleidoscopica ed oggettiva della realtà industriale (attraverso linee spezzate e tubi) non debba risultare più critica rispetto a quella inclusiva degli elementi naturalistici".

Bacosi, Galleria "La Meridiana", marzo

Scrivo che "proveniente dall'astrattismo, che abbandonava successivamente per l'informale, Bacosi approda oggi ad una nuova figurazione, su cui è necessario fare alcune precisazioni per evitare fraintendimenti. Sembra, anzitutto, che il cambiamento sia dovuto più che a vera esigenza dello spirito ad un adattamento al mutare del gusto. E' comunque evidente che l'operazione è condotta abilmente su due livelli, pur fra loro interagenti; l'intellettuale ed il tecnico. Quanto al primo sembra che Bacosi tenti il recupero dell'immagine (paesaggio con luna, natura morta) filtrata attraverso un colore precedentemente usato con intenti diversi, quasi fine a se stessi e non indirizzato alla creazione di forme e di immagini. Come da (o avvolto da) una nebbia emerge il paesaggio lunare, non ben definito nei contorni (si vedano in particolare gli alberi). Quanto al secondo si può dire che la pittura appare volutamente ingenua, pur non possedendo la *rozzezza* del *naif*, bensì l'abilità del mestiere".

Cavaldesi, Galleria "Grifone", marzo

Feliciano Cavaldesi - osservavo - dimostra prevalentemente una duplice predilezione: per la lezione storica del *cubismo* e per la rivoluzione operata dalla donna. Quanto alla prima, essa viene confermata dalla riutilizzazione di alcuni degli elementi tipici del *cubismo* ed in modo particolare della pagina di giornale. Bisogna, tuttavia, rimarcare che rispetto al *cubismo* la variante sostanziale (e concettuale) è costituita dal fatto che l'autore si ferma alla visione della forma geometrica senza ricercare la struttura volumetrica e tridimensionale dell'oggetto *cubista* . Ma la lezione cubista

non è la sola di cui l'autore fa tesoro, dal momento che è facile riscontrare nelle opere esposte, che vanno dal '73 circa all'81, anche elementi di stampo dadaista. E' certo, comunque, che Cavaldesi esprime nel testo pittorico la sua vocazione geometrica e cioè verso un razionalismo che mira alla fredda ricomposizione di un tessuto socio - culturale frammentato o parcellizzato, se si vuole, dalla crisi dei valori dell'era contemporanea.

Quanto al contenuto dell'opera, non v'è dubbio che la donna ne costituisce la centralità e non solo sotto un profilo *privato*, ma anche e in prevalenza, come si è detto, sotto quello *sociale*. Non so quanto sia voluto o meno (propenderei per la consapevolezza dell'autore), ma sembra che Cavaldesi sottolinei come il riscatto dalla crisi degli anni precedenti il 2000 si possa sperare solo dagli esiti della rivoluzione femminile. La frattura del rapporto uomo-donna, dovuta alle lotte del movimento femminista, il recupero di una pari dignità, il riscatto dalla schiavitù sessista imposta dal *maschio*, prelude ad una nuova era sociale, politica e culturale, i cui prodromi Cavaldesi sembra (o dimostra di) intuire".

Sarnari, Galleria "Astrolabio", marzo

Quanto a Sarnari "sicuramente in possesso di una solida predisposizione figurativa, l'autore si è accostato nell'arco della sua carriera alla tecnica fotografica, e a volte se n'è addirittura servito, eseguendo anche sofisticati fotomontaggi. Sarnari oggi approda ad una sorta di *neodivisionismo*, in cui il reticolo fitto delle *tesse* di luce ora si accentua pervenendo ad una più corposa immagine, ora si attenua raggiungendo un nitore quasi astratto, che fa solo intravedere vaghe ombre di figurazione. Gli nuoce, purtroppo, la sottolineatura (su cui talvolta si sofferma) di particolari anatomici (del corpo femminile soprattutto), che avrebbero dovuto essere o risultare più sfumati onde ottenere un'immagine più *pulita* nel senso espressivo del linguaggio".

Memoria della pittura-Pittura della memoria, (Antohi, Guerrieri, Pandolfelli, Scano, Sottile), Galleria "Grifone", aprile

Buona mostra, per la quale osservavo "non si tratta a mio avviso di una collettiva in senso tradizionale dal momento che in questo caso risulta unificante, più che una medesima tendenza stilistica l'idea ispiratrice. Non so se Richard Antohi, Francesco Guer-

rieri, Antonio Pandolfelli, Angelo Scano e Turi Sottile si siano già costituiti in gruppo o se lo faranno successivamente. Certo è che, forse sulla scia del gruppo noto come *transavanguardia*, di cui si è fatto coordinatore Bonito Oliva, è nata questa singolare aggregazione di esperienze, pienamente riuscita se si guarda all'esito della mostra del Grifone. E' intuitivo che tali pittori, già affermati, intendono ripercorrere spiritualmente, oltre che per colori ed immagini, la pittura ormai storicamente vissuta: quella propria e quella che appartiene, ormai, al patrimonio culturale di tutti. Ciò per Antohi, che negli anni Sessanta aveva aderito al gruppo *Imago*, vuol dire riportare su tela immagini quasi fotografiche in un intreccio, ritmato dal colore, di tessere o tasselli.

Per Guerrieri, che è stato fra i fondatori del *gruppo 63* e della *Sperimentale P.*, si tratta della ricostruzione, nella *cornice* della memoria, di un passato che proprio nella memoria perde i confini (*la cornice*) col presente e si proietta senza interruzione di continuità nel futuro. Quanto a Scano, i suoi *Peripli* lo portano nel gorgo della memoria alla rivisitazione del *pointillisme* o *divisionismo* da Seurat a Segantini. Per Pandolfelli (forse il meno felice della *cordata*) memoria della pittura vuol dire memoria dei campi di grano di vangoghiano ricordo. Quanto a Sottile, questo autore di Acireale, di cui ci siamo già occupati in altra circostanza, il problema della discontinuità nei confronti delle precedenti esperienze (ammesso e non concesso l'obbligo della continuità nella ricerca del pittore non esiste affatto: egli passa, infatti, dalla rivisitazione quasi oggettiva o analitica, se si vuole, delle c.d. citazioni iconografiche a quella sintetica ed astratta della memoria".

Salerni, Galleria "La Meridiana", aprile

Quanto a Salerni si tratta - come dicevo nella mia recensione - di autore che "offre un *paesaggio* di tipo medievale, ma rivisitato attraverso le conquiste di quella necessaria trasformazione, dovuta all'adeguamento culturale. All'origine di questa tematica sta indubbiamente la formazione pittorica nell'area senese, che ha finito col condizionarne la sensibilità artistica. L'opera si dipana come in un racconto, ma visto quasi attraverso una visione caleidoscopica, le cui immagini si scoprono gradualmente e mutano dalle diverse angolazioni visive. Per essere più precisi, come giustamente è stato osservato, la costruzione pittorica di Salerni rimanda a immagini prospetticamente prismatiche. Talvolta, anche

se le figure di guerrieri e lanzichenecchi o le battaglie sono di stampo medievaleggiante, si possono pure scoprire rimandi (ma con prudenza s'intende) al mondo del rinascimento.. Con pertinenza taluno ha rilevato in una delle battaglie esposte in galleria (quella di più piccole dimensioni) un richiamo al Beccafumi, per il trattamento cangiante del colore e della luce. A questo proposito, a mio avviso, nuoce a Salerni il tono forte, l'accentuazione timbrica.

Infine non si può non ricordare l'uso dell'encausto, cioè del ricorso ad una antica tecnica pittorica basata su colori sciolti nella cera fusa e quindi riscaldati al momento del dipingere. A ciò si deve l'aspetto smaltato delle superfici".

Leonella Marchetti, Galleria "La Meridiana", maggio

Sul "Soldo" dell'8 maggio 1982 avvertivo che "Leonella Marchetti è una giovane pittrice lucchese, che annovera fra i suoi maestri Purificato e Afro Basaldella. Se a Purificato indubbiamente rinviano alcune delle *bambole* esposte in Galleria sia per l'esigenza figurativa, sia in particolare per certo realismo allucinato dell'espressione, ad Afro va riferita, invece, la gamma cromatica e soprattutto la completa libertà espositiva. Purtroppo nè il titolo della mostra *...costruire per forme...*, nè la presentazione in catalogo di Ruggero Orlando, nè quella di Spatari...rendono bene l'idea della pittura della Marchetti, dotata di sicuro gusto pittorico e di indubbia padronanza del mezzo tecnico, oltre che di talento naturale. Forse l'unica incertezza da rimproverare alla Marchetti è quella psicologica, che la fa indulgere sul soggetto - bambino, cui indubbiamente la legano ricordi dell'infanzia. Da qui anche il condizionamento che, nel trattamento di questo tema, ne limita il risultato quasi sempre freddo, se si accetta l'unico caso della bambola che risulta compenetrata nel paesaggio circostante.

In definitiva si ha l'impressione che Marchetti si muova per forte pulsione interna sulla scia delle esperienze di Afro, ma che nelle immagini delle bambole ancora subisca un duplice condizionamento: quello psicologico che la riporta al momento dell'infanzia (che non riesce a rimuovere) e quello tecnico (la necessità di precisarne i volti), che ne condiziona la libertà espressiva. Quanto al tentativo (più recente) dell'uso della carta quasi grezza e volutamente mossa o increspata, vi si riconosce lo stesso interesse per la materia scabra che nelle tele è realizzata con impasti di terre e colori".

Treccani, Galleria "Astrolabio", maggio

"Non tocca certo a noi - osservavo - scoprire Ernesto Treccani, sulla breccia ormai dal 1940 come pittore - combattente, al punto che Giorgio Amendola rilevava a ragione che arte e biografia si fondono in lui sino a comporre un tutt'uno. Fondatore a Milano nel '38 della rivista e del gruppo *Corrente*, punto di riferimento di giovani artisti (come Guttuso), impegnati nella lotta al regime fascista: sia il giornale che il gruppo sono stati soppressi nel '40, appunto per antifascismo. Treccani ha partecipato, quindi, nel dopoguerra al gruppo *Pittura* ed è stato uno degli esponenti dell'indirizzo neorealista. E' stato osservato che nella sua più che quarantennale parabola produttiva Treccani è passato dall'espressionismo, al neorealismo, all'esistenzialismo favolista, toccando punte di lirismo fantastico. Ma nuocerebbe dire di un artista così polimorfo ed impegnato in termini soltanto di aride e concettuali etichette.

La mostra dedicata dall'"Astrolabio" a Treccani coincide casualmente con l'antologica, comprendente dipinti, disegni, incisioni e sculture dal '40 all'82, inauguratasi a S. Gimignano. La mostra messinese, comprendente olii ed acquerelli, è deliziosa nella semplice *impaginazione* ed offre senz'altro, pur attraverso un limitato numero di opere, uno spaccato del più recente Treccani. Se al *realismo impressionista* rimandano i numerosi acquerelli di volti in prevalenza femminili, gli olii esprimono indubbiamente un dissolvimento cosmico della forma. I volti (sia maschili che femminili) rivelano, come osserva Micacchi, anche qualcosa dell'angoscia di Giacometti, per il segno *scabro e disadorno*, ma ricco pur sempre della stessa tensione morale, che rappresenta la costante dell'opera di Treccani".

Benedetto, Galleria "La Meridiana", maggio

Sul "Soldo" del 22 maggio 1982 così rilevavo a proposito di Benedetto, *ultimo futurista*: "la critica che si è occupata del *decano futurista*, come lo definisce la presentazione della Galleria, resta a metà strada nella valutazione dell'opera di Enzo Benedetto: da una parte lo considera un vero e proprio *futurista-nostalgico* degli anni Ottanta, dall'altro tenta di forzarne (forse) le stesse intenzioni poetiche e pittoriche, sostenendo la tesi di un Benedetto che rivisita se stesso (e il futurismo), cercando di innervarsi nel presente.

Per questa seconda ipotesi farebbero propendere i polimaterici recenti, ma ahimè checchè ne dica il presentatore Tallarico non si tratta in questo caso di una *raffinata materia*, bensì di un tentativo di far rivivere, attraverso una tecnica più attuale, un momento ormai superato dagli eventi, dalla storia.

Quando, però, si osservano le opere degli anni '20 (che invero rappresentano una testimonianza storica di grandissimo rilievo), allora si può ammirare il vero Benedetto - futurista (si veda la volata dei ciclisti del '28), con le caratteristiche plastico-dinamiche del futurismo boccioniano. In tal senso la mostra ha raggiunto pienamente il suo scopo.

Potremmo dire ancora che negli anni Sessanta Benedetto rivive la spinta futurista, perfettamente inserendola nelle avanguardie dell'epoca. Oggi non più. E l'operazione non riesce ma non per colpa dell'artista, sicuramente colto e raffinato esecutore e pensatore, ma perchè l'atmosfera boccioniana, i suoi dettami stilistici, le sue derivazioni divisioniste (poi superate) appartengono ormai più al passato che al futuro!"

Boschi, "Galleria "Astrolabio", maggio

Nella mia recensione a Boschi avvertivo che "*leggendo* le opere da sinistra a destra si avverte subito una spaccatura, uno *iato*: da un lato una pittura, come è stato detto, più intimista, una figurazione scarna dai toni freddi, una lenta *carrellata* sul filo della memoria, una resurrezione dei ricordi di un'altra epoca. In certe atmosfere marine i soggetti in costume da bagno, il design delle sedie, il modello ormai superato dei mosconi, ci riportano agli anni Trenta, oggi prepotentemente alla ribalta culturale italiana per la recente mostra romana e per il filmato TV di Enzo Biagi. Dall'altro una pittura, una mano si potrebbe dire, volutamente diversa, un contenuto diverso: si tratta di nature morte, colte in una prospettiva tridimensionale, dove il colore ora più corposamente steso, ora più trasparente, ora puro e ora mescolato, conferisce varianti prospettiche all'opera medesima.

Conviene precisare, tuttavia, che si tratta pur sempre di opere recenti ('80-'82), per cui il diverso porsi dell'autore rispetto all'opera sta a mostrare, a mio avviso, da una parte un legame con il suo passato pittorico o con una ricerca precedente di impostazione forse in un certo senso *fotografica*, iperrealista, dall'altra l'ingresso in una nuova ricerca, quella sulla *natura morta*, risco-

perta si può dire in una più moderna visione più plastica e luministica”.

Messina una città ricostruita, Gruppo Ricerca Fotografica, Palazzo Comunale, maggio

Sobbrio, Galleria “La Meridiana”, maggio-giugno

Frosecchi, Galleria “La Meridiana”, ottobre

Sul “Soldo” del 13 novembre 1982 così mi pronunciavo: “Paolo Frosecchi, fiorentino di nascita e di formazione, ha inaugurato la terza stagione di mostre alla “Meridiana”. Pittore nel pieno della maturità espressiva, Frosecchi offre ai messinesi una personale di autentico valore, tanto più se raffrontata con quanto viene gabellato per arte al di fuori dell'ormai valido e consolidato circuito galleristico cittadino. Da parte dei numerosi critici che si sono occupati dell'autore a ragione è stata sottolineata la matrice fiorentina della formazione culturale, che ha condotto Frosecchi a condensare in modo unitario nella sua opera non soltanto la tradizione, specialmente quella manieristica, ma anche quella macchiaiola ed impressionistica.

Nelle opere esposte (ma questa è senz'altro una delle costanti della poetica generale dell'autore) predominano i nudi femminili, nei quali, tuttavia, la eleganza della linea, l'allungamento della figura, la possanza monumentale, rimarcano le qualità essenziali della donna-madre, della donna-compagna, della donna-soggetto della storia. La tecnica è prevalentemente materica, basata su misture di olio e terra su tela. Gli effetti della luce derivanti dai contrasti (spesso degradanti di tonalità) colore-ombra offrono una patina di antichità sospesa in una dimensione che è presente ed irreale allo stesso tempo”.

Cuartas, Galleria “Astrolabio”, ottobre-novembre

Su Cuartas ebbi a dire: “...non condivido, in quanto non riscontrabile nelle opere esposte, nè sufficientemente motivato nella presentazione, che lo stile di Cuartas *fonde la purezza manieristica e l'intendimento surreale*. Ciò perchè, fermo restando il tentativo da parte dell'autore di muoversi nella sfera del surrealismo, non si può assolutamente scambiare per *purezza manieristica*, ammesso che tale categoria abbia un suo valore storico-artistico da applicare al presente, un modo di dipingere levigato o pulito, al quale tra l'altro non sempre approda.

Detto ciò, Cuartas mantiene pur sempre una sua dignità di artista, che, pur dovendo ancora lavorare, riesce a realizzare in alcuni momenti di maggiore fusione fra tecnica ed ispirazione quella che chiamerei una sorta di solitudine solare. L'autore in altre parole riesce a raffigurare il paesaggio dell'interna solitudine all'esterno, sulla tela, attraverso colori (verdi intensi, bruni e grigi) che bene delimitano i contorni di questa surreale solitudine. In questo senso i paesaggi con casa sono le opere meglio riuscite".

Wanderlingh, Galleria "Il Mosaico", novembre

Quanto a Wanderling, "accostatomi alla mostra con titubanza, convinto di non vedere nulla di nuovo, debbo ammettere di essere stato smentito dalle opere esposte. *Frammenti*, come è intitolata la mostra, segna possiamo dire il momento di transizione dalla prima fase dell'artista, caratterizzata da un realismo istintivo, alla seconda caratterizzata da un astrattismo con evocazione figurativa. A mio avviso la cultura del *fumetto*, genere ormai colaudato dalla migliore letteratura, costituisce il sostrato della trasfigurazione sulla tela del mondo di Wanderlingh. Sostrato che, comunque, finisce col confondersi con l'alienazione consumistica del mondo contemporaneo. Il risultato non è, però, contrariamente a quanto si sostiene nella presentazione, dramma e/o grottesco, ma uno sguardo saturo di intelligente e distaccata ironia. La mano dell'autore felice in alcune elaborazioni di piccolo taglio, raffiguranti scorci di figure umane simili a macchine/robot, frammenti di ambienti, diventa meno efficace nei grandi formati dai piani più aggettanti. I toni smorzati dei rosa e dei grigi nei piccoli formati, invece, sono i più riusciti. Comunque la nota prevalente è forse rappresentata dall'inconscia acquisizione della lezione cubista e dalla sua traduzione in chiave innegabilmente personale".

Tampieri, Galleria "La Meridiana", novembre

Recensendo la mostra di Tampieri osservavo che "nelle opere esposte alla "Meridiana" rivive forse la stagione migliore del *figurativo*, attraverso immagini di ragazze, di donne (in prevalenza nudi), di ritratti ed autoritratti, di paesaggi. L'autore, ormai giunto alla maturità espressiva, è sempre rimasto legato al suo stile

figurativo, ma indubbiamente, come è rilevato da Spatari nella presentazione, esso si è accresciuto degli *umori nuovi* sopraggiunti dopo la più grande sperimentazione dell'astratto. Se si considera l'opera di Tampieri dalle prime interessanti creazioni, risalenti alla fine degli anni Trenta, ad oggi, si può scorgere la traccia dell'evoluzione vissuta dall'autore all'interno del suo stile, al punto che egli oggi potrebbe essere catalogato nella *transavanguardia* se non fosse per la sua continuità nella sperimentazione o ricerca figurativa.

Se i colori forti e accesi (in prevalenza gialli, rossi, neri), una ricca plasticità delle forme (la *maja desnuda* è un piccolo gioiello-capolavoro), la sensualità dei nudi femminili e la istintività, come è stato sottolineato, con cui viene resa la figura, sono i connotati della *forma* di Tampieri, il contenuto ha la fragranza del mondo spagnolo (certi scorci di paesaggi fanno quasi sentire l'odore e il sapore della terra di Spagna). Chi entra alla "Meridiana" si sente coinvolto in una danza spagnola, le figure femminili ricordano le ragazze del flamenco, ma la festa è osservata, quasi anzi filtrata attraverso una coscienza critica, dagli occhi pungenti dell'autore (la figura maschile riprodotta è quasi sempre quella del pittore), che si pone come in secondo piano o dietro le quinte del palcoscenico".

Liberatore, Galleria "Astrolabio", novembre

Del lucchese Fausto Liberatore sottolineavo: "Grande disegnatore, dal tratto sicuro e dall'ormai collaudato mestiere, espone tele che riecheggiano la belle époque solo come atmosfera di sfondo. Voglio dire che la pittura di Fausto Liberatore non ha niente a che vedere con l'epoca lautrecchiana. Piuttosto essa appartiene alla cultura macchiaiola ed alla lezione della *scuola romana*. Colori caldi, carnosì, finiscono col far rivivere donne sontuose, quasi sempre riprese in gruppi di tre o quattro soggetti, rispecchianti il costume e la moda dell'epoca. La spiegazione della scelta della tematica sta probabilmente nella circostanza che l'autore, uomo ed artista del Novecento, sente il fascino dell'Ottocento e sente incoscientemente di appartenere a quel secolo. Il rimando a Lorenzo Viani mi sembra pertinente per la essenzialità del disegno e per un certo umore caricaturale. Le opere di Liberatore sono comunque datate fra gli anni '40 e '50, nel senso che anche le più recenti composizioni risentono dell'esperienza di quegli anni ricchi per lui di insegnamento. Campeggiano donne anziane e pro-

rompenti, che infondono sicurezza nel domani, dalla bellezza ormai sfiorita ed in cui la carne, però, ha tutta la forza della resistenza alla vita e della sfida alle diuturne avversità. Liberatore ritrae soprattutto la donna-compagna".

Strutture cromatiche (gruppo AM, di Aldo Mengolini), Galleria "Grifone" novembre

Di questa mostra voglio ricordare quanto scrivevo, appunto, sulle ragioni della scelta: Il "Grifone Arte" si presenta alla nuova stagione di mostre con una collettiva intitolata *Strutture cromatiche*, dedicata ad un gruppo di artisti romani (per nascita o per attività), denominato AM dalle iniziali del suo ideatore e fondatore Aldo Mengolini. Il gruppo o *l'Associazione AM* ha anche un punto di riferimento fisso nello *Studio AM 16*. Ciò premesso ritengo di avere già dato atto della motivazione di fondo che ha spinto il "Grifone" a proporre in blocco una collettiva di questi autori. Ma un'altra considerazione...credo sia d'obbligo e riguarda quello che a mio avviso costituisce il tessuto connettivo di Vancheri, Bizzarri, Persiani, Gigli e Mengolini. Il motivo conduttore o *leit motiv* della ricerca di questi pittori va riscontrato probabilmente nella comune riflessione sulla rivoluzione tecnologica degli anni Sessanta. Per dirla con Mario De Micheli le inquietudini, i turbamenti dell'artista hanno lasciato il campo alla ricerca di un'arte quasi perfetta, meccanica. Ciò spiega anche quel che di freddo e di razionalmente programmato si può cogliere nelle opere dei nostri pittori. Accanto a ciò non possiamo sottacere certe utilizzazioni ulteriori delle esperienze fatte dalla *op art (optical)* e dalla c.d. *arte cinetica*. Il tutto potrebbe essere tacciato di *superato*, oggi, nel momento cioè in cui con la *transavanguardia* si tenta un recupero del *figurativo*, ma non lo è proprio perchè segnato dalla continuità di una ricerca che muove i suoi passi da almeno un ventennio".

Schifano, Cooperativa "Grifone", Palazzo Comunale, novembre '82 - gennaio '83

Con il titolo *Le favole incredibili di Mario Schifano*, recensendo per la "Gazzetta del Sud" così si esprimeva Lucio Barbera: "Ed ora una grande, immensa, felice e triste, libertà si avverte a contatto di questi recenti lavori con cui Schifano ritorna a Messina, dove già

si presentò nel 1975 con una personale alla galleria Penna. Libertà che nasce dalla stessa struttura compositiva del quadro e dalla esplosione di un colore che dilaga fin sulle cornici, esse stesse assorbite nell'immagine, quasi che lo spazio conquistato dalla pittura non possa essere in alcun modo circoscritto.

Pittura rapida, folgorante immagine di un precario non finito, che sta a dimostrare un'urgenza che brucia ma, al tempo stesso, quel senso di effimero che l'arte mutua dalla realtà. Pittura ancora che recupera un'immediata e rapinosa gestualità, una frenesia impressionistica, il drammatico dripping pollockiano, la parvenza di un'infantile scrittura, ed in cui colature e segni convivono con l'insistere duro di una pennellata cézanniana.

Dunque, si direbbe, pure Schifano, con questo suo *linguaggio orizzontale*, con questo spontaneismo e questi recuperi di libertà, finirà per essere assorbito nell'assorbente *transavanguardia*? Direi proprio di no e, semmai, in tal rapporto, qualche precedenza, cioè a dire qualche credito, darei proprio a Schifano. Ma non questo, credo, possa servire per una sua adeguata comprensione, quanto piuttosto il rilevar due motivi profondi che la sua pittura alimentano. Da una parte questa cieca fiducia nel colore reso in assoluta frontalità. Un colore che innervato di neglienti scarti, di segni, di scarabocchi frenetici e puntuali, di un danzante non finito, coaguli di impasti e di scolature, sembra restituito alla sua concretezza, alla sua violenza, alla sua realtà e vitalità. Un colore che straripa, che si agita, graffia la tela e l'accarezza, respira, si rapprende e dilaga in un'assoluta esplosione di gioia ritrovata, conquistata, sognata, perduta, sperata'...

In sede di ricostruzione dell'itinerario artistico di Schifano sul "Soldo" dell'8 gennaio 1983 rilevavo che "se da un lato giustamente Bonito Oliva ricollega la scelta di campo degli artisti operanti negli anni Sessanta fra le due tendenze facenti capo a Burri e Fontana, dall'altro mi sembra che non altrettanto bene egli colga i caratteri predominanti di un pittore irrequieto come Schifano. Nè è da accogliere la continuità dell'attuale produzione, ove predominano le immagini del cavallo, dei pesci, delle farfalle, delle ballerine, dei nudi di donna, con quella precedente nella scelta di fondo operata da Schifano all'inizio degli anni Sessanta. A meno che da parte mia non si è capito abbastanza l'assunto da cui muove Bonito Oliva. A parte tutto questo e sia pure schematicamente si può dire che Schifano viene dall'*informale*, che succes-

sivamente si orienta più precisamente per uno stile *pop-italiano*, ove è facile cogliere (e lo ha fatto la critica) l'ascendenza costituita da Piero Manzoni. La ricerca si specializza, quindi, in un *pop-fotografico*. A questo proposito, come già ebbi a dire il 14 febbraio 1981 dalle pagine del "Soldo", in occasione dell'esposizione sempre al "Grifone" di opere grafiche di Schifano, "l'artista pur non negando la *pittura* si orienta in prevalenza verso una utilizzazione della visione meccanica del mezzo fotografico....

Ora mi domando che resta di tutto ciò nelle gradevoli o volutamente sgradevoli opere esposte al Comune? *Una tecnica mista su tela e cornice*, come si legge nel sottotitolo (in catalogo) delle opere esposte, un rifiuto della citazione, una scelta per la *pittura totale*, cioè senza limiti di spazio, librata in un mondo che sa più di onirico che di reale, fuori dal tempo, e quindi una rottura con la tradizione *pop* sia nel senso dei contenuti, sia nel senso della tecnica. Pur sapendo che in questa fase, che si può definire di *crisi* nell'arco del percorso artistico di Schifano, è un rischio fare dei nomi, ciò non di meno dico Chagall, perchè in certi momenti i blu forti o i rosa rimandano al grande maestro russo. Non so quanto ciò avvenga volutamente, forse più probabilmente il rimando avviene nell'inconscio. Quindi a mio avviso si tratta di esaminare non una fase che appartiene al *continuum* di Schifano, ma al *dis-continuum*: ciò avviene perchè si è esaurita la spinta propulsiva della precedente ricerca? Perchè l'autore avverte che la ricerca si è conclusa? Non è dato pronunciarsi perchè conviene aspettare il *dopo* di Schifano".

1983

Bianciardi, Galleria "La Meridiana", gennaio

Scrivendo su Bianciardi fra critica e polemica (con lo stesso artista) rilevavo che "prima di esaminare dal punto di vista tecnico e contenutistico le singole opere, non posso esimermi dall'accogliere una *provocazione* lanciata nei confronti della critica, e dei fruitori in genere, dallo stesso Bianciardi nella sua autopresentazione. Non mi sembra vero, dico, l'assunto secondo il quale nessun critico è migliore dello stesso autore. Chi meglio di lui conosce dall'interno il travaglio della creatività, chi ha sofferto la scelta del supporto tecnico, strumento per approdare al risultato finale e,

pertanto, chi meglio dell'autore può interpretare la propria opera? Una venatura di presunzione sprizza da questa affermazione e va controbbattuta con quanto ormai appartiene al bagaglio della critica d'arte, consolidato in anni di dispute sull'argomento. Non si può, infatti, confondere il piano tutto interiore della creatività artistica, con quello esterno del giudizio critico. L'opera prodotta non appartiene più all'autore, del quale non sempre riesce neppure ad esprimere gli intenti artistici e/o culturali. Essa costituisce un prodotto del tutto autonomo che deve essere visto, analizzato ed interpretato attraverso il giudizio critico, che sarà senz'altro storico, ma che nulla ha a che vedere con l'interpretazione autobiografica fornita dall'autore medesimo.

Scusandomi per i necessari limiti di schematicità, non v'è dubbio che Bianciardi nella sua autopresentazione finisca col parlare dei *dintorni* della sua opera, col fornire dei validi spunti attinenti alla propria personalità, col chiarire la propria filosofia, ma nulla di più. Il primo connotato che ne risulta è sicuramente, come si è detto, la presunzione, confermata da alcune affermazioni gratuite quanto polemiche su ciò che è arte e ciò che non è arte, non prive neppure di contraddittorietà. E' ovvio, infatti, che l'Arte con la maiuscola, nulla ha a che vedere con la mercificazione dell'arte, cioè con la speculazione sull'arte operata dal mercato e dai mercanti d'arte.

Il secondo elemento, che ci comunica lo stesso Bianciardi, è che si tratta di un autodidatta, grande disegnatore, amante più della *figura* che della natura morta; figura di cui tende a mostrare *l'aria, la luce, i significati, la musica...l'armonia*. L'autore si sente realizzato quando riesce a trasmettere sulla tela, e quindi ad inviare agli altri, le proprie *sensazioni emotive*. Una pittura, dunque, di ambiente, di atmosfera, in cui si tenta di trasfondere il proprio stato d'animo; opere in cui forme e colore (supporto tecnico) sono *al servizio del contenuto e non già fine a se stessi*.

Se questo è il credo artistico di Bianciardi, vediamo adesso quale ne è il prodotto. Risulta abbastanza evidente l'amore per certo Cinquecento senese (ma non per i trecentisti di cui parla l'autore, nè, come rileva Spatari nella sua presentazione, per il Quattrocento toscano, di cui non vi è traccia, in ogni caso, nelle opere esposte), per Leonardo e fra i moderni, ritengo, più per Cézanne che per Van Gogh.

L'opera, come rileva esattamente Spatari, è tutta giocata su piani

pluridirezionali, quasi seguendo *flussi dinamici* di luce. Il paesaggio è costruito *in ascesa* come anche è stato sottolineato dalla critica, secondo il carattere tipico dell'urbanistica senese, assurgendo talvolta ad espressione di vero e proprio stato d'animo. Fra le opere più significative si additano pertanto, i paesaggi senesi, costruiti secondo la figura geometrica della piramide, carichi di atmosfera medievaleggiante. Meno vicine al temperamento dell'artista ci sembrano, invece, le evasioni nel mondo delle scarpette rosa. Interessanti, inoltre, le due versioni della *tauromachia*.

In definitiva si tratta di un autore dotato di buon talento naturale, suffragato dal possesso di un'ottima tecnica di disegno. Primeggia in tutta l'opera il *color terra di Siena*, espresso quasi sempre attraverso, per così dire, sfaccettature prismatiche, in cui la luce danza armonicamente. Gli esiti meno riusciti, a mio avviso, sono quelli in cui l'autore si distacca dal suo mondo, dalla *senesità*, che per lui è sangue e cultura. Come ultima notazione mi sia consentito di rilevare ancora una volta la difficoltà di lettura del percorso di un artista quando non vengono indicate le date delle opere".

Mirò, Galleria "Astrolabio", gennaio

In Mirò - osserva Barbera sulla "Gazzetta del Sud" del 29 gennaio 1983 - "è del tutto assente ogni intenzione moralistica. Mirò, infatti, non si preoccupa di ristabilire una condizione di originaria e perduta purezza, ma piuttosto di fare scoprire, attraverso la favola, quella purezza che si annida in ogni atto dell'esistenza. Proprio per tutto questo l'artista catalano ha inventato il suo alfabeto, un linguaggio iconologico che nessuno parla come lui, solitario usignolo della pittura moderna, ma che si offre come qualcosa che tutti siamo in grado di imparare; anzi di più come qualcosa che, nell'atto stesso della sua percezione visiva, tutti siamo in grado di riconoscere come nostro, alla nostra portata. Ed è questa la trappola di Mirò e, nel tempo stesso, la massima offerta della sua pittura che restituisce all'innocenza l'arte, così stesso rendendola capace di rendere innocente l'esistenza.

Nasce da qui il suo linguaggio comune, di segni e colori disarmati e disarmanti per la loro freschezza, per la loro semplicità, per quel riaffondare nella memoria dell'infanzia alla ricerca della pulizia e dell'ordine; quel tornare fanciulli e godere del senso dell'innocenza e del gusto dello stupore: è questo non soltanto il

mondo dei segni di Mirò, ma anche il suo spiccare il volo verso il cielo”.

A mia volta osservavo che “si tratta di un’interessante mostra di litografie, inchiostri e gouaches...una dozzina circa di opere, bisogna dire questa volta ben scelte...Miró è, comunque, troppo noto e studiato perchè mi debba dilungare...Proveniente da una prima esperienza surrealista e dadaista, successivamente Miró, insieme a Dalì, Ernst, Klee, ha finito col caratterizzare un aspetto importante della pittura degli anni ‘20-30, approdando a quello che oggi è definito *astrattismo lirico*. Addirittura, come osserva Dorflès, *in alcuni programmi grotteschi di Miró si può scorgere l’accento a una forma d’arte gestuale*...Un’arte che si pone oggi come anello essenziale fra il moderno e il post-moderno.

Voglio concludere sottolineando due aspetti, prettamente fusi nell’arte di Miró, che si possono cogliere anche nella scelta proposta dall’“Astrolabio”: quello della felicità e quello della libertà. Soprattutto da quest’ultimo, e seguendo un indirizzo che oggi si va affermando nella critica più aggiornata, è facile cogliere alcuni *scivolamenti* in forme raffinate di rimandi erotico-sessuali, che offrono una nuova valenza o carico di felice vitalismo nel contesto dell’opera. Un linguaggio, dunque, quello di Miró, che si esprime attraverso tracce o segmenti lasciando intravedere lo stato d’animo libertario e rivoluzionario (in senso artistico) dell’autore. La felicità espressiva è tutta nei colori, nelle linee aperte, nelle figure accennate come in un gioco nel quale l’artista vuole quasi coinvolgere attivamente gli altri”.

Cristaudo, Galleria “Grifone”

Mostra del libro d’artista, XX edizione del Premio “Vann’Antò”

Palazzo Comunale, marzo

In chiave critico-problematica è la lettura che della mostra offre Barbera (23 marzo 1983). Egli afferma, infatti, che “Il titolo scelto per la mostra fu *Libro d’artista*, ma poi giustamente Vanni Scheiwiller nel testo di apertura del catalogo, che più che un’ introduzione alla mostra mi sembra una recensione critica alla rassegna organizzata nel 1981 alla Rotonda di via Besana, introduce le espressioni *libro figurato d’autore* e libro sperimentale con ciò stesso producendo una frantumazione concettuale che evidentemente freme sotto l’etichetta *Libro d’artista*...Io non discuto l’e-

signanza della contemporanea presenza delle tre componenti perchè il risultato sia ottimo, dato che sono importanti sia il testo, sia la qualità dell'immagine, sia la cura tipografica dello stampato che si rileva nell'estro e nella fantasia dell'impaginazione, dove i caratteri acquistano un valore timbrico nello spazio bianco delle pagine e la stessa composizione ha un valore di espressione estetica.

◀ Ciò che piuttosto mi domando è se da questa *complicità* venga fuori qualcosa di diverso e di nuovo rispetto alle singole componenti e cioè se il *libro figurato d'autore* (e perchè non piuttosto *libro figurato d'autori*) abbia una sua autonomia (e quale?) rispetto ad un libro ben stampato, con un'ottima poesia ed un'ottima figurazione?...Cioè è la poesia che serve all'opera figurativa? accade il contrario, c'è un distacco o qual è la eventuale componetrazione? Domande che restano senza risposta o meglio che dalla mostra stessa ricevono diverse risposte”.

Samperi visto da Samperi, Galleria “La Loggia”, maggio

Titolando *Samperi visto da Samperi* sul “Soldo” del 7 maggio 1983 rilevavo che “la galleria “La Loggia”, fra le più recenti acquisizioni messinesi nel campo delle gallerie d'arte, ci consente la riproposta di Bruno Samperi in una veste *inconsueta* con una mostra di una dozzina di autoritratti. Conoscendo Samperi non si dovrebbe parlare di sorpresa dal momento che egli ci ha abituato a fare i conti con i suoi stacchi improvvisi di fantasia creativa, eppure non possiamo negare di essere stati ancora una volta spiazzati dall'artista...In tal senso (cioè tenendo conto delle mutate tendenze della pittura contemporanea) Samperi ha rotto gli indugi e, superando le ultime sue sperimentazioni, aventi al centro lo strumento tecnico della fotografia accompagnato da illustrazioni grafico-didascaliche, si guarda dentro o si specchia in se stesso, *riflettendo* e producendo quasi *serialmente*, ossessivamente il suo autoritratto. Ammirando questi autoritratti di Samperi è come ripercorrere una tranche di storia dell'arte (per lo meno dei secoli Seicento e Settecento e con riferimento agli spagnoli e soprattutto a Velasquez). Il nero, il marrone-mattone, il rosso, coprono tele sdrucite, tagliate, compensati irregolari, offrendo al contempo il meglio della tecnica autoritrattistica. Ma dire ciò sarebbe troppo poco, ancora, se non si aggiungesse che l'espressione degli occhi è pungente, significativa, come sempre provocatoria. Forse

risponde a quanti ritenevano che Samperi non sapesse usare i colori e fosse privo di un valido bagaglio tecnico. Certi autoritratti sembrerebbero addirittura antichi se non riproducessero il volto di Samperi e se il supporto non fosse che un recente reperto, recuperato per l'occasione".

Fierarte, Ente Fiera di Messina, maggio

Di *Fierarte* osservava Barbera sulla "Gazzetta del Sud" del 12 luglio 1983 che trattasi di una manifestazione che "è cresciuta al punto tale da reclamare una scelta che è *politica* prima che *critica*: bisogna decidere cioè se le si vuole fare compiere un decisivo salto di qualità o, piuttosto, se condannarla ad una sorta di limbo senza infamia e senza lode, ma lastricato soltanto di promesse che, se tali dovessero rimanere, al nulla approderanno".

Quanto alla mia recensione, citerò qui soltanto i brani relativi agli autori messinesi di cui sino ad ora - in questa carrellata di recensioni - non ho parlato: "Il pittore Militti è una conferma e va avanti con le sue *carte*, portando forse a compimento una ricerca iniziata già nel '78. I motivi orizzontali ne sono la caratteristica ed ha eliminato certe impurità. Le *carte* di Militti sono oggi una perfetta fusione di tecnica ed effetto colorico. Il risultato (a parte l'effetto negativo del *passe - partout* nero) è piacevole per l'occhio e provoca gradevoli sensazioni quasi tattili. Cannistraci appare in un momento creativo ottimo, presenta 4 opere dal disegno robusto, con tematiche equestri e rimandi a cavalieri che oscillano tra il Gattamelata e Don Chisciotte, e guerrieri saraceni. Se lo stile risente della lezione mattiana, la creazione complessiva è, però, tutta svincolata da qualsiasi legame e, quindi, liberamente realizzata. Da ricordare il quadro lunare in uno spazio grigio con albero di barca, la cui inclinazione ricorda quasi una croce o un patibolo; ancora interessanti la donna che si pettina ed il mostro metallico.

Palmeri è, invece, alla ricerca di se stesso. C'è come artista, ma è troppo costruito o sovrastrutturato. Usa china e matita. L'opera esprime un movimento che va verso la riapparizione quasi spontanea della figura. Questo rappresenta l'aspetto positivo. Non vanno gli *occhi*, come punti neri su cui ruota la figura emergente e peggio sono i nudi. Non mi esprimerei in termini così critici se non credessi nelle doti e qualità (dell'autore) che prima o poi emergeranno. Santoro costituisce per me una vera e propria rivelazio-

ne, non avendolo potuto seguire nel suo percorso artistico. Gli esiti attuali lo propongono come una delle più interessanti realtà del panorama artistico messinese. Parte da un brano di realtà e muove libero verso uno sviluppo gestuale. Il dato reale è costituito da fotografie, immagini da giornali, quindi si libera in segni e colori dai grandi movimenti o *ondate* che talvolta assurgono a vere e proprie sinfonie (bella quella in rosso). Bruschetta propone opere *aperte*, non cattive, ma l'autore deve ancora alleggerirsi da scorie che sono forse il bagaglio di una cultura o visione artistica che egli razionalmente ha già abbandonato.

Di Del Dotto è migliore il quadro n.2 (olio su truciolato: una forma - porta - finestra). Si esprime attraverso linee graffite che si incontrano e si contrappongono a geometrie di volumi. Pizzino deve mutare ricerca: non basta il possesso di una buona tecnica, se il contenuto non emerge al di là di forme puramente decorative. Sobbrio non si discute più. Espone 5 quadri (olio, tempera e china diluitissima); i colori prevalenti sono l'oro vecchio, il verde oliva, l'azzurro-verde. Attraverso un raffinato gioco di velature sovrapposte (interessante una forma scura di tubo a ventaglio) l'autore svela una realtà esterna, rivissuta come attraverso un filtro psicologico. Forse dovrebbe tentare colori più chiari, più vivaci, meno cupi...

Per Mantilla (Studio 103) il discorso da fare è senz'altro stimolato dalla fase creativa ed evolutiva che l'artista sta attraversando. Anche se espone opere non da lui scelte, ma di proprietà del gallerista Caizzone, e di non recente realizzazione, voglio sottolineare il nudo femminile saturo di vitalità espressiva e di piacevole voluttuosità. Minolfi è sempre intento a navigare nella sua odissea nello spazio, sempre caldo e vivace nei colori (qualche volta indugia sulla pennellata, che non deve vedersi in quel tipo di pittura). Bonanno è un paesaggista siciliano dal lirismo soffuso e composto. Presenta poche opere, ma dalla mano sicura (tempere verniciate) e dal gradevole aspetto. Del padiglione 12, possono salvarsi: Luigi Doni, Modica, Nardoni, Falconi, Spinnicchia”.

Gruppo ENNESSE (Nuovo segno), (Borgia, Di Bartolo, Martino, Padermi, Scilipoti) Libreria - Cooperativa “Hobelix”, maggio

Sul gruppo ENNESSE (Nuovo Segno), presentato da Teresa Pugliatti così mi esprimevo: “Francesca Borgia, attraversata un'esperienza

naive, approda in un mondo di fiaba occupato da una bambola bionda che si libra in uno spazio più sognato che reale. Mi ricorda Chagall (per certa gioiosità espressa anche nei colori vivaci). Giovanni Di Bartolo (sembra il nome di un pittore senese del Quattrocento!) forse è ancora alla ricerca (per quanto riguarda la tematica) di un suo modulo espressivo; è bravo nell'incisione. Ha lo sguardo per il momento rivolto verso un mondo quasi preistorico, in cui l'uomo è alla ricerca dei suoi limiti e tenta di sperimentare la sua forza.

Pippo Martino ha, invece, raggiunto una sua per così dire (essendo ancora agli inizi) maturità. Le sue opere sembrano esprimere il risultato di un rapporto vissuto e sperimentato con la *donna -mostro - benefico*. L'odio e amore verso la donna è la sua cifra caratteristica, che viene espressa con una tecnica sicura. A tratti ricorda Boecklin. Maurizio Paderni esprime una visione del mondo *essenziale*, come lui stesso dichiara, giocosa e piacevole. Il colore predominante è quello oggi alla moda (mi piace moltissimo), il giallo. Esprime, in definitiva, una solitudine -allegra. Filippo Scilipoti è *prezioso e fantasioso*, come è stato detto. Evoca atmosfere oniriche e notturni occupati da uccelli, animali ed oggetti.

In conclusione sono dei ragazzi - incisori (escono dal laboratorio di Mariella Marini) che vanno incoraggiati in quanto già possiedono almeno due cose fondamentali per l'espressione artistica: gusto e autoironia".

Michetti, Galleria "La Meridiana", maggio

Su Michetti rilevavo che "è nato a Viareggio ed appartiene certamente alla schiera degli artisti che hanno ormai raggiunto una loro collocazione nel panorama pittorico nazionale. Settantenne, apprezzato dalla critica, si distingue perché usa la tecnica dell'affresco su tavola. Ce ne mostra lui stesso la pregevolezza e lo *studio* in un quadro che si può ammirare al centro della mostra ospitata dalla "Meridiana". Michetti rivela la sua ascendenza cubista da un lato ed i suoi legami spirituali e culturali con lo stile Novecento (Sironi, Casorati, Tozzi ecc.) dall'altro. Lo preferisco nei piccoli formati forse perché in questi i colori più vivaci come il rosso, il verde, l'arancione sono stemperati volutamente ed acquistano quella soffusa tenuità che meglio evidenzia la tecnica adoperata. Michetti raffigura prevalentemente la sofferenza uma-

na, ma non nell'atto di una prostrata rassegnazione, bensì come un momento di quotidiana transizione. Tutto lascia presagire il superamento di questo momento e lo sbocco in un approdo più consolatorio. Si tratta, in definitiva, di un pittore dalla tecnica sicura e dal disegno robusto, ma il cui gusto risulta purtroppo datato".

Guttuso (disegni preparatori degli anni '52-'53), Galleria "Astrolabio"

Recensendo la mostra di Guttuso, Barbera rileva che "...qualcosa di analogo, cioè la possibilità di vedere come nasce un quadro di Guttuso attraverso gli studi preparatori e con essi comprendere sia il disegno in sé che l'opera ultimata, ci viene offerto da una bella e concentrata mostra allestita dalla galleria "Astrolabio" di Messina, che ha riunito alcuni importanti fogli, che vanno dal 1952 al 1953 (tranne la donna che lecca il gelato che è del 1954) e che preludono a quello straordinario dipinto che è *Boogie-woogie* esposto per la prima volta a Zurigo alla *Junge italienische Kunst* nel 1954 e subito dopo, nello stesso anno, alla XXVII Biennale di Venezia...Un dato esterno mi piace subito rilevare, a testimonianza di come sia straordinariamente coerente il tragitto di questo artista siciliano, che, pur avendo operato una precisa scelta di campo, non ha mai chiuso gli occhi, sia pur per polemica, rispetto al panorama dell'arte che da sé aveva escluso. E la coincidenza è data da quella parete alla Mondrian che sembra muro e quadro nel *Boogie-woogie* e da quel dipinto di Picasso che in prima linea emerge, sulla sinistra, in *Spes contra spem*".

Lam, Galleria "Astrolabio", giugno

"Si può già fin d'ora - rileva Barbera nella sua recensione a Lam apparsa su "La Gazzetta del Sud" del 14 giugno 1983 - tentare un inventario di quelli che, a mio avviso, possono essere gli elementi che non soltanto concorrono a formare la estremamente composita cultura di Lam, ma essa stessa spiegano; elementi che...possono essere Picasso, il Surrealismo e quella terra di origine che in Lam diventa *presente memoria* di natura e religione. Ecco, dunque le strade da percorrere, strade che si intersecano in groviglio misterioso e fitto.

Sotto un profilo formale, ed a parte la presenza di un possibile,

anche se particolare *automatismo* alla Matta, è fondamentale per Lam la lezione di Picasso, soprattutto nello studio assiduo delle *metamorfosi*. Ma se è possibile rintracciare un filo che collega il pittore cubano a Picasso, più decisivo, mi sembra, è cogliere la enorme distanza che li separa e che già Breton aveva ben messo in luce. Lam, infatti, rappresenta l'esatto contrario di Picasso: il sommo artista spagnolo è un europeo che cerca di sfuggire alla gabbia occidentale, facendo ricorso al primitivismo; il pittore cubano è, invece, un artista autenticamente primitivo che, attraverso l'Europa, trova il mezzo per raggiungere una coscienza più profonda dei propri mezzi di espressione".

Lieberman, Amministrazione provinciale, Palazzo dei Leoni, giugno

Recensendo la interessante mostra di Lieberman sul "Soldo" del 18 giugno 1983 osservavo che "l'allestimento della mostra dell'artista russo-americano (russo di nascita ed americano di cultura pittorica) si è avvalso della collaborazione di Daniel Berger, direttore del Dipartimento di Grafica contemporanea del Metropolitan Museum di New York, dell'assistenza alla realizzazione di Margaret Failoni, dell'architetto Antonello Longo, il quale ha non soltanto pre-visualizzato le strutture scenografiche, i pannelli-supporti, le colonnine di ferro, gli *impacchettamenti* della sala, ma ha anche operato una ineccepibile fusione fra opere ed allestimento complessivo...il pregevole catalogo si avvale oltre che dell'apporto di Daniel Berger, di critici d'arte come Barbara Rose ed Italo Mussa.

A questo punto occorre dire di Lieberman. Si tratta di un artista ampiamente affermato, nato a Kiev nel 1912 ed operante tuttora a New York. Artista giustamente considerato dalla cultura poliedrica, che spazia dalla scultura, all'architettura, alla pittura, alla fotografia, alla scenografia. La mostra, certamente espressione sintetica dell'attività di Lieberman, abbraccia un arco di tempo vasto (opere su carta dal 1950 al 1981) e si compendia di almeno due parti interamente significative dell'exkursus artistico del pittore-incisore: quella più geometrico-costruttiva e quella dell'espressionismo astratto. Di notevole valore sono gli ultimi pezzi esposti, carichi di sensualità colorica e sicuramente più materici dei precedenti. Affascinante la struttura *a cancello* dell'opera

dell'81, esposta al centro della sala principale. Qui il colore si raggruma come in una scultura che tende a rilevarsi sulla carta per acquistare una propria autonomia. Insomma dalle incisioni (acquaforti e acquetinte) alle gouaches, dal primo stile geometrico all'astrattismo nella versione espressionistica (*action painting*), facendo sicuramente tesoro dell'incontro con Rauschenberg e con la *pop art* degli '60, Liberman resta un artista essenzialmente legato alla cultura della *op art*, approdante e non certo *irrazionalmente*, come afferma Italo Mussa, in un *gesto*, in un *segno* di grande intensità materica oltre che in esiti di estrema libertà e felicità creativa".

Barbera ritorna sugli "stupendi e drammatici *Cancelli*, dove irrompe la pura gestualità che sormonta a mio parere il rapporto dei colori, in una sorta di vitalissimo e drammatico espressionismo astratto in cui si avvertono cadenze da Action Painting, ma soprattutto presenze di tipo materico con il colore che brucia sulla carta, si raggruma in rilievo, si spacca e si apre, come in una sorta di scultura lineare. Tutto ciò ora accade mentre anche in America va esplodendo la mania di un ritorno variamente inteso (dai decorativisti ai neoselvaggi) alla figurazione: ancora una volta Liberman, l'artista che dipinge in diverse lingue, ha deciso di andare in senso inverso, di seguire soltanto quella energia mentale che lo sollecita e che finisce con lo stabilire un sottilissimo legame tra momenti così diversi: tra il geometrico costruttivismo, l'astrattismo grafico e l'espressionismo astratto. Non solo, dunque, Liberman indica l'evoluzione dell'astrattismo, ma qualcosa di altro insegna e cioè quale possa e debba essere la coerenza e la libertà dell'artista e come l'arte sia in se stessa *trasgressione* non solo rispetto al resto, ma anche rispetto a se stessa. Libertà, coerenza e trasgressione che hanno un solo padrone: l'artista".

Onofrio Gabrieli 1619 - 1706, Assessorato regionale, Soprintendenza della Sicilia orientale, Comune di Messina, Museo regionale di Messina, Gesso, Chiesa madre di S. Antonio Abate e Chiesa di S. Francesco di Paola, agosto-ottobre

Con il titolo *Mostra interessante ma senza calogo* "Il Soldo" del 3 settembre 1983 pubblicava la mia recensione alla mostra di Onofrio Gabrieli. Non ne riporto qui il contenuto poichè ho già riferito sulla mostra nella prima parte di questo scritto. Voglio solo dire

che il titolo della recensione si riferiva al fatto che all'inaugurazione non era stato distribuito il catalogo.

Sulla stessa mostra osservava in conclusione Lucio Barbera che "eliminando Poussin, nel bagaglio di Gabrieli troviamo Barbalonga e il classicismo, una generica matrice decorativa di tipo cortonesco e vaghi accenti barocchi; una simpatia per il naturalismo e qualche ritardo manierista; sicure occhiate al *realismo* ed ai colori veneziani. Ce n'è d'avanzo per un cocktail composito dove è difficile non tanto scorgere i singoli elementi, quanto scegliere il dominante, così è, a me pare per il composito stile del Gabrieli, la cui storia pare, appunto, *storia di echi*, vivificata a volte da esiti riusciti di buon livello e a volte, invece, capace di conoscere cedimenti e cadute molto prossime alla mediocrità".

Anastasio (acquerelli), Libreria-Cooperativa "Hobelix", ottobre

Rileva Teresa Pugliatti nella presentazione della mostra che "Gianfranco Anastasio...presenta una serie di acquerelli che vanno letti con molta attenzione. È stato effettuato un raggruppamento nel quale si distinguono tre diverse linee di ricerca, nate in tempi successivi, ma perseguite oggi dall'autore parallelamente...

Sin dalla produzione iniziale...i suoi interessi sono stati quelli di rendere il senso del ritmo musicale, il senso dello spazio, dell'atmosfera e del colore: di quest'ultimo soprattutto, che diventa a sua volta spazio, atmosfera e ritmo musicale. I paralleli artistici e letterari ed anche musicali, in altre parole gli *amori* di Gianfranco Anastasio sono stati: un'originaria (lontana ma ancora operante) passione per il surrealismo, ma specificamente, e non a caso, per Yves Tanguy, il più sottile ricercatore di atmosfere-colore di tutti i surrealisti; la successiva scoperta di una piena adesione con Paul Klee nell'esigenza, già sentita indipendentemente, di rendere i ritmi musicali con il segno. A quel tempo, correlativamente, Gianfranco ricercava sia nella letteratura che nella musica un aspetto che allora, come egli stesso oggi precisa, gli sembrava *freddezza*, ma che in realtà era analisi strutturale, disciplina e purezza formale, ed è ciò che costituisce tuttora una delle chiavi di lettura delle sue opere.

Le opere qui esposte mostrano di fatto due aspetti: innanzitutto una evidente disciplina analitica che porta l'autore, per raggiungere determinati effetti, a sperimentare personalmente la tecnica dell'acquarello su carta non bagnata: così che le differenti

stature del colore potranno separarsi più nitidamente, al tempo stesso aderire e direi comunicare, ma non confondersi l'una nell'altra: che non è soltanto una ricerca tecnica, ma quasi uno dei principi fondamentali della sua condotta di lavoro. Ma accanto a questo rigore non è assente il dato emotivo, anche se sempre *guidato*.

Nel primo gruppo di opere appare una forma geometrica, spesso realizzata in rigorosa sezione aurea; e tuttavia questa forma apparentemente astratta suggerisce immagini concrete di oggetti reali avvolti nell'atmosfera; il colore qui è fatto vibrare attraverso e intorno a questa forma sino a realizzare, con un sistema di *prospettiva atmosferica*, una terza dimensione. Per questo Gianfranco Anastasio indica ironicamente queste opere come *paesaggi*. Nel secondo gruppo prevale la più sottile ricerca dei ritmi musicali che, già presenti anche nel gruppo dei *paesaggi* con la funzione subordinata di esaltare le forme, qui scandiscono uno spazio suddiviso in misure astratte che vibra a sua volta per i passaggi tonali di colore e che, negli ultimi due acquarelli del gruppo, accenna a rompere la propria immobilità diventando ritmo esso stesso. Il terzo e meno numeroso gruppo mostra la ricerca più recente (ma le altre continuano parallelamente a non essere abbandonate): *io cerco di fare sempre la stessa cosa, ma di farla sempre meglio*, dice Gianfranco Anastasio. Infatti anche qui ritornano le forme già note, ma espresse con segni differenti..."

Nella mia recensione, esprimendomi quasi in termini di contro-presentazione (ma non era così) osservavo: "sarebbe interessante che Anastasio provasse ad esprimersi anche con la tecnica tradizionale dell'acquerello. Come spiega, infatti, Teresa Pugliatti nella presentazione. Anastasio non bagna la carta perchè vuole che i colori non si confondano l'uno con l'altro. Tradizionalmente, invece, la carta viene bagnata e stirata accuratamente su telaio, onde evitare anche *grinze* e renderla totalmente liscia. Ciò porta ad ottenere effetti differenti (i colori si combinano tra loro e non necessariamente si confondono) ed anche risultati perfetti. Penso alla mostra di acquerellisti inglesi, in corso attualmente a Roma a Palazzo Braschi, e alla perfezione raggiunta da artisti come Samuel Palmer e John Sell Cotman, di fusione e al tempo stesso di *stacco* tra un colore e l'altro. Non dubito che Anastasio potrebbe raggiungere, con l'applicazione di cui si mostra capace, effetti pregevoli... Non condivido l'osservazione sulla presenza di una sia pure contenuta emotività. Nè credo di cogliere le tre ricer-

che diverse di cui parla Teresa Pugliatti: quella *atmosferica*, quella *ritmica* e quella più recente. Anche se in quest'ultima, in effetti, per un fatto unicamente *cromatico* la freddezza si accentua, mi sembra tutto sommato che prevalga sempre la forma geometrica. Si differenziano soltanto alcune espressioni nelle quali prevale un colore di più ampia stesura, con risultati più puri e raffinati, come in *Incidente*: l'acquarello di dimensioni leggermente maggiori. Quanto ai *ritmi musicali* dovrebbero essere più evidenti: essi rimangono al momento più nelle intenzioni che nei risultati, forse a causa del piccolo formato delle opere. Il mio invito in proposito all'autore è quello di cercare le dimensioni medie. che renderebbero più comunicative e più leggibili le sue intenzioni, e a ricercare meglio le diverse modulazioni dello *spartito*".

Bobo Otera, Libreria Cooperativa "Hobelix", ottobre

Sul trentenne pittore, nato a Cosenza, ma operante a Milazzo, Bobo Otera, rilevavo: "lui stesso si definisce *pittoscultore*, in quanto lavora non soltanto con le tele ed i colori, ma anche con la plastica, le bende, il pane ed altri *segni* del suo infinito mondo onirico, del quale riesce probabilmente a trasmettere agli altri una piccola parte (*particula*). Ma non consentiamo con lui in quanto quella definizione appare riduttiva della sua personalità, la quale si realizza facendo tesoro di varie esperienze o dimensioni culturali: da quella orientale a quella religiosa, a quella musicale. Comunque lui stesso, la sua vita (a quel che si può cogliere o intuire da un rapido scorcio di conoscenza) sono improntati alla rappresentazione, al teatro, alla scenografia, a *meravigliare* o *colpire* gli altri per costringerli a pensare con lui, a partecipare. Si intuisce (e lui lo conferma espressamente) che i suoi modelli o amori sono stati Klee, Magritte, De Chirico, la pop art, il dadaismo il surrealismo".

Palmieri, Galleria "Astrolabio", ottobre

Migneco, Amministrazione comunale, Palazzo comunale, dicembre

Turcato, Cooperativa "Grifone", Palazzo dei Leoni, dicembre

Basilicò (acquerelli), Libreria-Cooperativa "Hobelix", dicembre

Bonanno, Galleria "La Meridiana", dicembre

Carmelo Bonanno - come ricorda Barbera "per lunghi anni ha tenuto insieme all'amico Zappalà un piccolo centro artistico, nel

quale si sono formati molti giovani e nel quale tutti sempre hanno trovato non soltanto spazio, ma anche consigli, aiuti, incoraggiamenti. Si chiamava "Arte Incontro", ed era davvero un modo di *incontrarsi* al di là di sterili polemiche, di segretissime sette dove ci si iscrive solo se si ha la tessera della frustrazione, della velleità e dell'incapacità. Ma, Carmelo Bonanno la sua *lezione* ha anche inpartito *dentro il quadro*, con la sua capacità mostrata in migliaia di fogli, quasi un inesauribile diario con il quale, servendosi delle tempere, degli acquerelli e delle incisioni, non solo è andato scrivendo la sua personalissima storia artistica, ma anche edificando un *corpus* come di *attimi* per sempre fermati e che raccolti danno il senso del trascorrere del tempo e, ugualmente, del suo accumulantesi spessore. Questa è la sensazione provata nel vedere alcune delle opere recenti di Bonanno esposte appunto alla "Meridiana" ed in cui l'anziano artista messinese di sè mostra un volto che pare subito riconoscibile e, al tempo stesso, del tutto nuovo...

Così i suoi acquerelli, che nascono da suggestioni che potremmo dire generalmente *naturalistiche* finiscono poi con il tradursi in puri atti pittorici dove a poco a poco anche i residui della figurazione pur esistente sembrano cedere il passo per proporsi come pretesti alla grande vitalità del colore. Ed il suo è un colore intensissimo, passato con straordinaria pulizia in zone nette nelle quali si agitano dei segni quasi gestuali; un colore che pur restando lieve, come è proprio dell'acquerello, assume una sua corposità assestandosi in una luce da esso stesso offerta. I suoi *paesaggi* riprendono immagini di un quotidiano guardarsi intorno, rappresentano un gesto di amore per la sua terra, ma poi da tutto si distaccano per assumere quasi la valenza di una pura astrazione dove non ciò che si vede e si riproduce acquista valore, ma quel segreto rappresentarsi del colore nel suo spazio e nella sua luce".

Sorrel (disegni), Galleria "Astrolabio", dicembre
Modica: fili d'erba, Circolo della Stampa dicembre

Ringrazio Teresa Pugliatti che ha raccolto per me una documentazione dal suo archivio di arte contemporanea; e Lucio Barbera che mi ha fornito il materiale delle mostre da lui recensite.