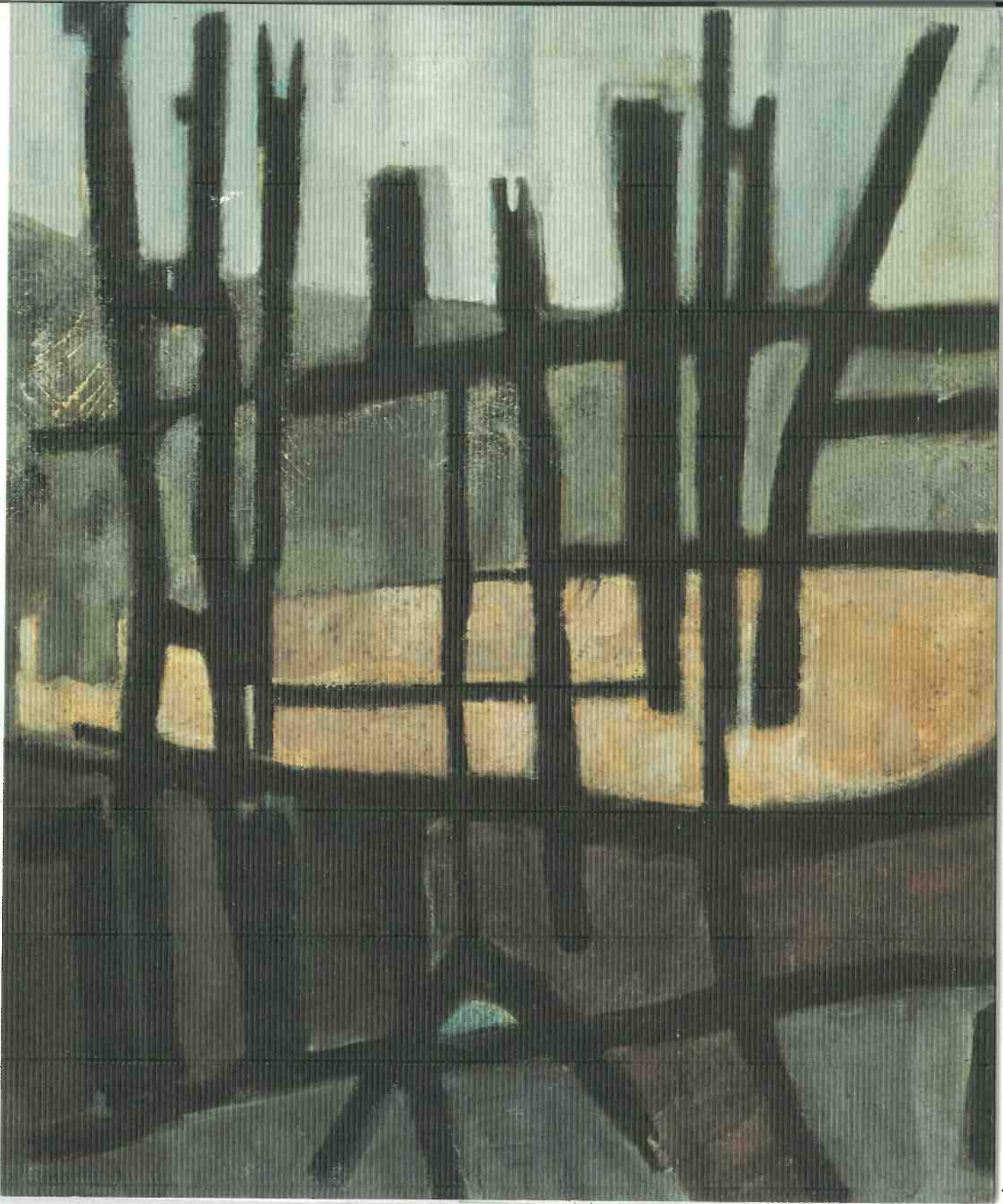


CASTAGNA



Alca/

OMAGGIO A SALVATORE CASTAGNA

CASTAGNA

SICANIA

in copertina: Confine, 1967

CASTAGNA

Messina, Palazzo dei Leoni

29 Dicembre 1989 - 28 Gennaio 1990

l'esposizione "OMAGGIO A SALVATORE CASTAGNA" è stata promossa e organizzata dall'Amministrazione Provinciale di Messina

ordinatore: arch. Aldo Indelicato

presentazione: prof. Vittorio Fagone - prof. Lucio Barbera
arch. Aldo Indelicato

ufficio stampa: Gino Mauro (capo uff. stampa della Provincia Regionale di Messina)

allestimento: arch. Antonello Longo

progetto grafico: Gianfranco Anastasio

fotografie: Gian Gabriele Fiorentino

folito: Studio Grafico 2000 - Roma

Fotocomposizione e stampa: Industria Poligrafica della Sicilia - Messina

trasporti: trasporti celeri di M. Paone

assicurazione: Istituto Nazionale Assicurazioni (ag. di Messina)

Si ringraziano la signorina Maria Castagna, il Comitato del Premio Vann'Antò, il Preside dell'Istituto d'Arte di Messina ed i signori Capizzi, Di Giacomo, Geraci, Lucerna, Paderni, Pavone, Pugliatti e Vitale per il contributo fornito alla realizzazione della mostra.

La presente mostra "Omaggio a Salvatore Castagna" si inserisce nel quadro delle rassegne d'arte programmate organicamente dalla Provincia Regionale.

L'intento che si prefiggono tali mostre - come si è più volte ribadito - è duplice. Infatti ha mirato sia a stimolare i più significativi apporti esterni che a valorizzare i maestri locali, talvolta presi in considerazione più extra moenia che in loco.

Tra essi possiamo senza titubanze inserire questo artista, palermitano di nascita ma a lungo fermatosi a Messina per costituire e dirigere nel suo vigoroso rodaggio il locale Istituto d'Arte, che certamente ha determinato nella nostra città l'abbandono di linguaggi ormai desueti e l'ha messa al livello di quelle più aggiornate nel settore della cultura artistica visuale.

Ma, a parte il valore della promozione culturale esercitata dal Castagna attraverso la vivacità e la modernità della scuola da lui fondata, l'artista palermitano va preso in considerazione per il suo talento pittorico che lo ha fatto emergere tra i pittori siciliani della sua generazione e ammettere in numerose importanti rassegne nazionali, siciliane e internazionali tra cui la Quadriennale romana.

L'omaggio di questa mostra riassuntiva, ad appena un anno dalla scomparsa dell'artista, è quindi doveroso.

Giuseppe Naro
Presidente Amministrazione Provinciale
di Messina

L'Istituto d'Arte di Messina nasce nel 1962 per trasformazione di una preesistente Scuola d'Arte istituita nel lontano 1955.

Se sotto l'aspetto puramente formale furono due provvedimenti amministrativi a far nascere ed a formare l'Istituzione, va anche detto, però, che sotto l'aspetto sostanziale, fu Salvatore Castagna che questa Istituzione ha "creato" e fatto "crescere".

A prescindere dal posto che gli si voglia assegnare nella storia dell'Arte di quest'ultimo cinquantennio, che ormai volge alla fine, Castagna rappresenta comunque un esempio, ormai sempre più raro, di felice coniugazione tra l'impegno educativo e quello artistico; egli fu veramente Maestro.

In una città come Messina, che per secolare tradizione di civiltà ha sempre recepito i fermenti della cultura italiana ed europea rielaborandoli con sapienza mediterranea nella solare specularità dei suoi "due mari", Castagna assume, durante la sua ultradecennale permanenza sulle sponde dello Stretto, un ruolo locale di riferimento, non sempre, invero, pienamente compreso, per l'esplorazione delle più nuove ed ardite esperienze artistiche. E questo ruolo, di chi sa il "fare", il "ποιεῖν", il "creare", seppe esercitare anche, e generosamente, nella Scuola.

Castagna lasciò Messina nel 1967 e da allora la città ha dedicato all'Artista, con quella presente, cinque mostre. Né poche, né troppe. C'è da augurarsi, però, che oltre l'Artista voglia Messina celebrare al più presto anche il Maestro. E se potesse ancora esprimere un desiderio (e quante volte lo ha espresso!) una sola cosa sicuramente chiederebbe il Castagna: una nuova ed adeguata sede per il suo Istituto d'Arte. Teniamone conto!

Carlo Catanzaro
Capo dell'Ispettorato
per l'Istruzione Artistica

Sommario

- 17** Lo sperimentalismo di Salvatore Castagna
Lucio Barbera
- 27** L'arte, la ricerca e l'insegnamento di Salvatore Castagna
Vittorio Fagone
- 33** La lezione di Salvatore Castagna
Aldo Indelicato
- 37** Dalla "Società Operaia" all'Istituto d'Arte
A.I.
- 41** Disegni
- 57** Pitture
- 141** Documentazione didattica
(Istituto d'Arte di Messina)
- 163** Scheda biografica

OMAGGIO A SALVATORE CASTAGNA

LO SPERIMENTALISMO DI SALVATORE CASTAGNA

17

Era venuto a Messina nel 1954 chiamato a fondare, prima ancora che dirigere, l'Istituto d'arte e quando lasciò la città, nel novembre del 1967 trasferito a Civita Castellana, Salvatore Di Giacomo nel salutarlo auspicò l'organizzazione di una antologia a lui dedicata in segno di "omaggio e ringraziamento". Ebbene quella mostra Salvatore Castagna in effetti ebbe grazie alla Cooperativa "Il Grifone" che, nella sua sede di via La Farina, l'allesi dal 27 dicembre 1978 al 30 gennaio 1979, accompagnandola con un agile catalogo divenuto prezioso per l'acuto e stimolante testo introduttivo di Guido Giuffrè. Proprio da lì, mostra e testo, bisogna ripartire adesso che, a distanza di undici anni, per iniziativa dell'amministrazione provinciale si ritorna a parlare di Salvatore Castagna che durante la sua proficua permanenza a Messina aveva tenuto tre personali (1958, 1965, 1972) sempre nella galleria dell'Ospe di Antonio Saitta dove era stato presentato dalle attente e lucide parole di Salvatore Pugliatti.

Ecco la breve notizia di una cronaca che sembra appartenere ancora all'ieri e sulla quale vorrei sostare prima di chiedermi il perchè di questa mostra (omaggio e/o ringraziamento?); vorrei fermarmi per segnalare come, dalla mostra del Grifone a questa della Provincia, sia profondamente mutato il nostro "paesaggio urbano": il poeta-libraio Saitta se ne è andato, non ci sono più Castagna, Pugliatti e Di Giacomo (di nome fan tutti Salvatore e "Salvatori" davvero furono, con pochi altri, di una città che rischiava, almeno nel settore delle arti visive, di essere per sempre condannata a "provincia"); non c'è più il Grifone che quella mostra organizzò e non c'è l'Ospe che ebbe il grande merito di far nascere, nel suo svolgersi, l'opera di Castagna. Mancano, cioè, gli uomini e le strutture (se ne aggiungano poche altre come il Circolo di Cultura e il Circolo della Stampa) cui bisogna dir grazie se la città ha evitato un "suicidio artistico", come grazie bisogna dire all'unica "presenza" nuova su cui oggi si può contare fra tante "assenze" e cioè alla Provincia che, proprio in questi ultimi anni, ha mostrato

un trainante interesse per il sistema dell'arte, contribuendo a far sì che Messina, almeno qui, "provincia" più non sia.

Ecco un tema su cui attentamente riflettere, cioè il contributo tra due paesaggi urbani profondamente mutati; un tema su cui tornare sia per ricostruire il tessuto culturale della città, sia per non lasciar disperdere la grande lezione del passato cui appunto Salvatore Castagna appartiene. Di lui altri parleranno in questa sede, mettendo a fuoco la sua proficua attività di docente, il suo ruolo nel dare una brusca accelerazione ad una (in)formazione visiva che procedeva lentamente, la sua capacità di influenzare positivamente tanti giovani suoi discendenti divenuti in seguito attenti artisti e protagonisti di una "primavera messinese" che se adesso, copiosa, dà i suoi frutti, i suoi semi ritrova proprio in quei passati anni.

Per me ritaglio, invece, una diversa zona di riflessione e cioè il compito di ritornare sull'opera dell'artista ripartendo proprio dalla mostra del 1978 e da Giuffrè: tutto ciò, certo, mi è di grande aiuto perchè ho un sicuro punto di riferimento cui appigliarmi, ma è anche di grande impaccio dato che molto, se non tutto, è stato allora mostrato e detto. Eppure ciò che rende non vana o inutile questa riflessione (diverso è il discorso relativo alla opportunità che ora si offre di rivedere, e forse con qualche aggiunta rispetto al passato, l'opera di Castagna il che è, soprattutto per i giovani artisti ma anche per i meno giovani, il perpetuarsi di una corretta lezione) è proprio il passaggio del tempo, cioè il distacco che consente una revisione puntuale, libera sia dai pregiudizi che hanno dimensionato oltre i demeriti l'opera dell'artista ed anche dalle esaltazioni che l'hanno invece celebrata al di là dell'effettivo suo merito.

Proprio in questa corretta direzione che, tuttavia, è metodologia che andrebbe applicata a tutte le cose del passato e del presente per evitare ingiuste gloriose ed ingiuste morti, si era mosso Guido Giuffrè (al cui testo non solo faccio riferimento ma rinvio per una completa lettura) che allora rilevò due strade percorse dall'artista palermitano e cioè *"allo scorcio degli anni Cinquanta ... un astrattissimo in prevalente chiave lirica piuttosto che geometrica"* e poi quella di un *"astrattismo naturalistico"* prevalente ancora negli anni Sessanta. Si tratta di indicazioni di massima da cui si può ricavare una traccia sicura (l'attraversamento dell'astrazione in varie sue temperature) con l'avvertenza tuttavia, rilevata dallo stesso Giuffrè, che il problema maggiore in Castagna è quello della datazione delle sue opere:

problema che nasce non tanto dal fatto che l'artista, con scrupolosa puntualità, evitava di metter l'anno sulla o dietro la tela, ma soprattutto dal suo modo di essere artista in qualche modo «contaminato» dall'essere docente.

Ora qui, senza per nulla voler aprire un capitolo che, tuttavia, andrebbe adeguatamente approfondito (il rapporto, appunto, tra la didattica e la creazione), voglio soltanto dire che in Castagna operavano con tutta evidenza due fortissime tensioni: una interna che era data dalla sua straordinaria curiosità, l'altra proiettata all'esterno, data piuttosto da questo amore che aveva di svegliare le altrui coscienze e di aprire gli altrui occhi. Spesso accadeva che le due forze, l'una autonoma l'altra eteronoma, venivano in corto circuito moltiplicandosi all'inverosimile e spingendo l'artista non solo a dedicarsi "*con talentosa voracità e insieme con meticolosa coscienza artigiana*", come scrive Giuffrè, a tecniche diverse, dalla ceramica alla scultura, dalla medagliistica, all'oreficeria, quasi spinto dalla necessità di avere il possesso di più mezzi espressivi per parlare più linguaggi, ma anche ad ondeggiare fra territori diversi che vanno dalla figurazione all'astrazione e dalla forma alla materia. Il tutto complicato dalla libertà che l'artista si è sempre riservato di fare marcia indietro, di riprendere suoi vecchi motivi, di contraddirsi o di smentirsi. Da qui l'impressione di un eclettismo che, tuttavia, a me sembra derivare non tanto dalla incapacità di una scelta (il che sarebbe del tutto negativo) quanto dalla volontà di non scegliere e piuttosto di combinare un proprio interno sentire con una costante attenzione a quanto l'esperienza artistica andava producendo altrove.

Eppure nonostante la complicazione delle date e questa sfrenata curiosità è possibile, all'interno della produzione di Salvatore Castagna, fare un pò di ordine enucleando quelli che sono i temi fondamentali. Per far ciò sgombererei subito il campo da alcune prove dichiaratamente figurative, come ad esempio *Zitella* del 1956 o anche *la Celestina* dell'anno successivo in cui tuttavia è già da notare come la figura, dignitosamente composta libera da ogni impaccio o durezza accademica, si adagi su una interessantissima "parete" astratta che di lì a poco prenderà quasi la mano dell'artista, spingendolo in tutt'altra direzione. Ed allora, seppur con vari ondeggiamenti e con non semplici varianti, può dirsi che l'opera di Castagna si polarizzi fondamentalmente verso la materia (e questa attenzione prevalente è databile intorno alla seconda metà degli anni Sessanta) e verso la forma (inte-

resse che l'artista manifesta più tardi anche se con evidente ripresa di motivi che risalgono alla fine degli anni Cinquanta).

A parte queste due "stazioni", su cui adeguatamente si ritornerà, l'artista siciliano, soprattutto all'inizio degli anni Sessanta, mostra quella curiosità rapace di cui si è detto e che lo porta ad attraversare anche un tipo di segnica alla Capogrossi (in Castagna l'andamento è molto più pittorico e, dunque, meno ossessivo e più lento), a ripercorrere il passaggio sgretolante dalla figurazione all'astrazione che aveva compiuto Mondrian (si veda in tal senso l'interessante *Paesaggio di tetti* che è della fine degli anni Cinquanta), ad inserire nei suoi dipinti alcune preziosità pittoriche come gli ori da Secessione Viennese in un dipinto con figure spezzate del 1957, o infine, a nutrirsi ancora di quel clima da Fronte Nuovo delle Arti rispetto al quale Castagna prende posizione.

Eppure di questa fase "iniziale" mi piace soprattutto segnalare due opere certamente di grande importanza: mi riferisco a *Paesaggio ravennate* che Giuffrè data al 1954 e *Aquilone* che ha partecipato alla VIII Quadriennale di Roma e dunque deve farsi risalire al 1960.

Nel primo, tutto giocato su trapassi tonali che richiamano alla mente certe impressioni alla Afro, si manifesta ancora una vena di racconto; l'artista vuole probabilmente essere figurativo, dipingere cioè un paesaggio, ma lo fa affidandosi adesso all'inganno della memoria ed all'artificio della pittura: la prima più che ricordare cose e realtà porta con sé soltanto sensazioni, la seconda non descrive nulla ma a sua volta funziona da grande metafora che, del paesaggio, indica solo il senso. È un dipinto di grande compostezza con qualche elemento di spregiudicata innovazione che può rintracciarsi non soltanto nella densa materia pittorica ma anche nelle grandi bande nere che spiovono in verticale sull'immagine suscitando una sensazione di dentro/fuori e che, se da una pare possono far pensare ad uno sguardo a Kline, dall'altra più propriamente conducono ad un ingrandimento da Klee.

Con *Aquilone* Castagna opera un deciso mutamento; accentua la presenza della pittura che diventa totalizzante ed elimina del tutto la natura, chiudendo anche il filtro della memoria: qui tutto si svolge secondo una sapiente orchestrazione tonale e soprattutto si fonda su una stabile struttura che al suo interno lascia penetrare anche il presagio di certi ritmi geometrici, e una sovrabbondanza di colore che a volte matericamente si raggru-

ma. Ecco i due semi che da ora in poi, messi a dimora, produrranno le due fondamentali piante; ecco che l'artista comincia a mettere a fuoco una propria ricerca con insistite prove alcune delle quali di grande livello.

Scrivo Guido Giuffrè: *"In tacita risposta, forse, a quanto l'Informale veniva elaborando in fatto di 'materia' e tuttavia con un amore per la forma che non sarebbe mai venuto meno, l'artista crea con i polimaterici... alcuni dei suoi esiti più rilevanti. L'empito naturalistico dei quadri immediatamente precedenti si fa più remoto, ma nelle forme dense, nella scabra materia modulata da una sapienza antica del colore, il senso umano si fa più profondo. La pittura rinuncia del tutto al latente riferimento rappresentativo, per assumere in prima persona, senza allusioni o suggestioni, si direbbe nel proprio spessore fisico, tutta la misura dei significati"*.

Siamo adesso al principiar degli anni Sessanta e per quasi tutto il decennio Castagna sembra attratto da questa sostanza pittorica, da questa pittura a rilievo che sulla tela va creando crepacci, montagne, paesaggi lunari, screpolature, ferite; si vedano opere come *Composizione spaziale* del 1960, *Strutture rosse* del 1961 o *Cattedrale* del 1967. Sono lavori nei quali davvero si avverte una straordinaria passionalità sorretta, ma non imbrigliata, da un preciso rigore compositivo e formale. La temperatura del dipinto è quasi drammatica eppure sobria ed austera; è come una sorta di lava che si sia congelata senza tuttavia per nulla perdere il ricordo della propria incandescenza. C'è in questi lavori un qualcosa di naturale che sgomenta, come se fosse la materia stessa a trovare una sua forma ed un suo ordine, al di fuori di qualunque intervento umano.

Qui certamente l'artista ha presenti sia le "paste" di Fautrier che le laceranti "combustioni" di Burri: la materia, anzi la forma-materia, resta sospesa tra voluttà e dolore, tra felicità e disperazione; la sua densità, che può anche apparire "barocca", non è impiegata per puro effetto decorativo, ma piuttosto instaura un campo di forze denso e dinamico che coinvolge lo spettatore in una lettura lenta e graduale che non è più soltanto ottica ma assume anche una valenza fisica, quasi che le dita siano chiamate a "leggere" al tatto tutte quelle ferite che, ciechi, più non vediamo. Ma in questi lavori, e si vedano in particolare *Ritmo bianco* e *Ritmo nero* rispettivamente del 1968 e 1969 secondo Giuffrè, c'è anche la lezione di Klee per quelle variazioni di segni che si agitano sotto la superficie delle "alte paste"; c'è per certi aspetti lo spazialismo di Lucio Fontana e forse anche

qualche memoria dei neoplastici condita tuttavia con continue trasgressioni espressive.

In tali opere, che per molti aspetti richiamano alla mente alcuni esiti di Walter Valentini, la materia appare desolata, martoriata, confusa nel caos eppure sorretta da un interno ritmo, da una cadenza formale silenziosa che sa quasi di "icona del tempo" di muri sgretolati dove appunto nessun altro se non il tempo, e per lui la pioggia e il sole, va scrivendo la sua storia. Sono pareti che sembrano alludere ad un "passato del futuro" in cui, accanto alla catastrofe della distruzione c'è spazio per il progetto della costruzione; in cui accanto al disfaccimento della materia resiste la validità di un assunto mentale. In questa "stazione" di Castagna, dove alberga la "materia" la coscienza realistica della catastrofe e del degrado dovuto al passaggio del tempo è condizione che viene registrata ma che tuttavia non intacca la solidità della struttura progettuale, non impedisce la sua realizzazione in quel futuro che si intravede al di là dei guasti del mondo.

Ma proprio in questi che, a mio parere, rappresentano gli esempi più alti sul versante della materia, in questi *Ritmi* bianchi o neri che rinunciano a tutto illuminati o annotati nel loro statuto monocromo, affidati ad una cristallina purezza formale; proprio in questa materia con la quale Castagna restituisce la prospettiva rinascimentale alla sua concezione razionalistica della "piramide visiva", e dello spazio "uno e trino", l'artista riparte, volta pagina e si avvia all'altra sua fondamentale stazione, quella appunto della forma che già aveva avuto i suoi presagi in certe forme geometriche, debitorie in parte di Magnelli e di Veronesi, che risalivano alla fine degli anni Cinquanta.

La forma e la geometria irrompono a partire dagli anni Settanta quando Castagna comincia a soffermarsi con insistenza sui valori di superficie e sull'autonomia sintattica dei segni. A parte alcuni lavori ancora geometricamente stabili come *Ritagli*, una tempera del 1970 che bene indica da dove qualche artista messinese ha copiato (ma questo sarebbe un capitolo tutto da approfondire) o come *Foglio arancio e viola* dello stesso anno e *Moduli* del 1971, è a partire dalla serie che generalmente l'artista chiama *Striscia* che Castagna, mentre da una parte sembra affidarsi, esaltandola, alla bidimensionalità della pittura, dall'altra la mette in discussione con il ricorso frequente alle distorsioni della forma e alla ambiguità percettiva.

La geometria che è principio di certezza, di sicurezza di tranquillizzan-

te ordine viene in sostanza scardinata ed avvelenata da un fattore soggettivo legato alla memoria che provoca slittamenti di senso e sprofondamenti metaforici. In sostanza adesso Castagna opera in modo eguale e contrario rispetto a quanto aveva fatto con la materia: allora l'incandescenza veniva congelata, adesso è la freddezza che viene surriscaldata; allora dietro il magma del caso c'era la vigile coscienza, adesso dietro l'apparente ordine c'è il soffio della fantasia; prima dietro la parete diroccata dal tempo c'era il progetto mentale, ora sulla razionalità programmata soffia un vento di racconto.

Castagna ora va cercando forme geometriche irripetibili che si snodano secondo il calcolo dell'immaginazione; sono forme di crescente complessità che si autogenerano nello spazio colorato del quadro e che, a volte, vi affondano dentro perforandolo, trasformandolo in una sorta di "campo percettivo" attuato nello stile del miglior design (si noti la estrema ed ossessiva pulizia dell'esecuzione) e con una strumentazione che a volte diventa risonanza optical e che si impone per una notevole carica decorativa, nel senso di ornamento dell'immaginazione e del subconscio. È chiaro qui non soltanto il riferimento generico a quella "pulizia pittorica" che a suo tempo auspicarono gli astrattisti di Forma Uno, ma soprattutto il preciso collegamento con Achille Perilli che proprio agli inizi degli anni Settanta stava sperimentando queste forme nello spazio (si pensi ad esempio alla bellissima mostra che l'artista romano tenne alla Marlborough nel 1975 dal titolo *Macchinerie, ma chère machine*).

In queste nitide strutture campite su fondi monocromi, sotto l'apparente semplificazione dell'immagine (che è cosa del tutto diversa dal suo impoverimento) si annida la nozione kleiana dei "ritmi strutturali divisibili", cioè a dire della percezione della forma come comprensione e comunicazione dei complessi meccanismi da cui la sua logica ha origine. Dunque c'è il rifiuto del dato visivo puro e semplice nella sua elementarietà, cioè a dire della pura "apparenza" e la volontà di seguire la costruzione dei segni per capirne l'essenza mentale e concettuale; o meglio sotto l'aspetto della bidimensionalità semplice, geometricamente necessaria ed apparente, si nasconde piuttosto la complessa rottura del campo pittorico e l'irruzione di un complicato processo mentale che è fatto di memoria, di scompaginamento delle prospettive e delle geometrie, di materiali immaginativi a sorpresa.

La geometria nella sua forma elementare, diventa in tal modo una sorta

di racconto che ci parla di ciò che accade in quell'indecifrabile e labirintico territorio che è il cervello umano: Castagna in sostanza eccita i percorsi del pensiero al quale dà una situazione formale mutevole. Proprio per questa via, a parte i differenti esiti cui perviene, l'artista palermitano sembra riagganciarsi oltre che a (o, forse attraverso), Perilli a quella concezione dello spazio inteso come dimensione immaginativa dell'uomo che fu propria di El Lissitzkij che parlava di uno spazio variabile e intesamente articolato che avrebbe dovuto far parte di una condizione quotidiana e dunque contribuire alla nascita di un nuovo modo di vivere e di sentire.

Ancora una volta l'artista palermitano indica la strada dell'utopia, di una dimensione cioè fantasticamente ordinata, dove la componente psicologica di Klee possa beatamente e ingenuamente convivere con il razionale sviluppo del tessuto geometrico; ecco l'utopia che all'altra si accompagna, di un progetto di ordine che resista anche alla catastrofe della materia.

Sono queste quindi le due stagioni più importanti di un artista che ha inteso sempre l'atto creativo non come momento compiuto, chiuso in sè ed esaurito, anche se perpetuabile in eterno o almeno fino a quando qualche gallerista o mercante a tanto costringe in cambio di un modesto foraggio, ma come gesto continuo, coordinato, nel quale ogni traguardo ne presuppone un altro ed ogni ipotesi azzardata è immediata apertura di altre soluzioni. Per Castagna può, infine, dirsi quel che giustamente Achille Perilli disse per sè: *"lo non credo che il quadro sia oggetto d'arte, credo che sia oggetto di ricerca. Credo alla sequenza di ricerca che si attua come serie di procedimenti e di gesti che si compiono in un arco di tempo determinato o indeterminato"*.

Ora, a parte i livelli raggiunti dall'artista palermitano, a parte il complicato calcolo di debiti (Fautrier, Burri, Afro, Capogrossi, Perilli, Klee) che ha contratto e di crediti (e qui a Messina lungo sarebbe l'elenco di quanti dovrebbero mettersi in fila nel registro) che vanta; a parte la sua discontinuità ed il suo eclettismo, proprio di questa "lezione" bisogna essergli infinitamente grati (dunque all'iniziale domanda può risponderci dicendo esser la presente mostra un omaggio ed un ringraziamento). Egli ha indicato come la pittura sia da intendere quale ricerca ed ha dimostrato quale sia la strada per superare da una parte lo sperimentalismo fine a se stesso e per garantire dall'altra al lavoro artistico il necessario grado di mobilità e di indagine.

Ma accanto a questa lezione (che non guasta riproporre c'è anche un altro rilievo che in tutto legittima e dà senso, al di là del ringraziamento e dell'omaggio, a questa mostra: mi riferisco al minore impatto di avversione che essa certamente suscita nel vasto pubblico rispetto a quella diffusa circospezione con cui la pittura di Castagna era vista a Messina negli anni del suo apparire. Il che significa che qualcosa grazie anche a Castagna è mutato non nell'opera dell'artista, ma certamente in quanti oggi la sua opera guardano.

Lucio Barbera

L'ARTE, LA RICERCA E L'INSEGNAMENTO DI SALVATORE CASTAGNA

27

Spesso occupandomi di artisti formati o operanti in Sicilia mi sono trovato sulle tracce di un percorso creativo di cui non mi era difficile scoprire chi era stato il *maieuta*, chi aveva saputo legare sensibilità e giovanile talento a un metodo senza che tuttavia risultassero sacrificati invenzione e libertà creativa. Tra Palermo e Messina, soprattutto a Messina dove è ancora chiaramente leggibile l'impronta del suo originale magistero, Salvatore Castagna ha dato un contributo di primaria importanza negli anni Cinquanta alla formazione di una generazione di artisti. In tutti questi è ben visibile come utilmente siano stati sollecitati verso un'adesione moderna alla cultura reale dei materiali e delle tecniche utilizzate e alla formulazione conseguente di una nuova opera attiva nel senso dell'efficacia rappresentativa ed irreversibile nella sua obbligata determinazione strutturale.

Credo che ogni, dovuto, ricordo di Salvatore Castagna non può separare i tre aspetti della sua vita laboriosa e schiva: l'opera di un artista intelligente e non convenzionale, il produttivo insegnamento che tanta parte assorbì delle sue energie, la rigorosa ed affabile misura di umanità.

Ho nitido il ricordo dell'ultimo dei non frequenti, ma sempre cordiali, miei incontri con Salvatore Castagna. Nel 1978 eravamo entrambi per diverse incombenze professionali a Messina. Castagna era lì per la sua mostra antologica, poi limpidamente introdotta in catalogo da Guido Giuffrè, voluta e organizzata da alcuni allievi messinesi tra i più fedeli, ormai suoi colleghi ed amici; io, per tentare di realizzare una mostra documentaria sul contributo di Messina alla cultura figurativa dell'isola nel dopoguerra (che a mio giudizio resta il più rilevante e produttivo) e che pensavo di poter intitolare, calcando l'ambiguità semantico-storica di una tale indicazione, *da Messina*. Nel corso della giornata di eravamo incrociati più volte nella città, dentro gli stessi percorsi quasi obbligati di luoghi e persone dell'arte.

La sera, in un piccolo ristorante fuori porta, su una terrazza aperta ver-

so il suggestivo scenario dello Stretto disegnato da uno specchiato binario di luci, tra rari amici, Castagna sollecitato dalla occasione della "antologica" che lo obbligava a un bilancio (tra consuntivi e programmi, per indole era più incline a fare nuovi progetti) poteva spiegare, senza enfasi, quelle che erano state le chiavi della sua vita operosa.

Si può fare l'artista dovunque - al Sud come al Nord, nelle piccole città come nelle grandi - a due condizioni: tenersi a una personale etica, oltre che poetica, del lavoro artistico, e non cedere mai alla vischiosa e pigra omogeneità delle culture periferiche e alla ufficialità artificiosa di quelle metropolitane, distinguendo cioè sempre qualità e non qualità, valore autentico e non valore.

I migliori allievi, gli amici di Castagna, possono confermare come egli si è attenuto sempre a questa regola essenziale.

Da questa chiara convinzione veniva a Castagna una serenità che gli faceva accettare, senza ansietà, la condizione di artista e maestro isolato - al di fuori dagli schemi diffusi di risentimenti generici astiosi - e una "curiosità" autentica verso ogni espressione del nuovo.

Egli era ben attento a riconoscere un'immagine originale, sostenuta solo dal proprio interno ordine e ritmo, e a cogliere il ruolo di una tecnica consapevole, ogni volta inverata nella diretta processualità plastica e mai assunta passivamente come un tramite non significativo.

Questa attitudine, determinata e non provinciale, nei confronti del proprio lavoro e del generale universo delle arti visuali, Castagna ha saputo trasmettere con naturalezza, ai migliori dei suoi allievi spingendoli così negli anni successivi a risultati non banali nè scontati anzi di sicuro rilievo, riconoscibili a qualsiasi latitudine.

La coerenza, il rigore e la lungimiranza di una vita largamente dedicata alla didattica dell'arte - per Castagna, l'artista e l'insegnante non si posero come ruoli in elisione, ma come una duplice manifestazione di intenti, una verifica incrociata tra due polarità bilanciate e congruenti di uno stesso irrefutabile destino - trova un rispecchiamento lucido nella più interna opera di artista. Una tale condizione non deve essere considerata eccezionale se non per i risultati raggiunti: l'arte moderna svela percorsi paralleli tra didattica come approfondimento di ragioni specifiche, e produzioni artistiche come "messa in opera" di meditate strategie operative indirizzate nel senso di una nuova definizione plastica. I nomi dei maestri del Bauhaus possono con-

siderarsi esemplari e moltiplicabili, in Italia, molte volte, per restare solo ad alcuni artisti tra i più noti della generazione di questo dopoguerra, in quelli di Guidi e Vedova, Carrà e Morandi, Veronesi e Guttuso. In ogni caso, il "buon maestro" non ha mai ostacolato il "buon artista". Al contrario ha reso spesso più nitido e diretto il segno di una nuova comunicazione espressiva.

Guardare alle tappe più importanti della carriera di artista di Castagna può risultare utile per mettere a fuoco la coerenza e la libertà dai condizionamenti di un itinerario non convenzionale e, senza dubbio, fruttuoso.

Gli anni messinesi, tra il 1954 e il 1967, sono, anche da questo punto di vista importanti in quanto individuano come una sorta di spartiacque tra esperienze diversamente segnate. Il sodalizio intellettuale con Salvatore Pugliatti, autentico animatore della scena culturale messinese e con gli amici del "Fondaco" (dove Castagna espone più volte a partire dal 1958) si rivela stimolante. Non può essere dimenticato che la partecipazione alle Quadriennali romane del 1960 e del 1965 e soprattutto le mostre nella galleria Numero a Firenze (1961) e nella galleria romana de Il Vantaggio (1965) che rappresentano una saldatura automatica con il clima di ricerca più avanzato oltre che un valido riconoscimento critico, sono di questo periodo.

Castagna ha vinto nel 1949 il primo premio della grande Mostra Internazionale dell'Artigianato a Firenze, un riconoscimento prestigioso che va considerato nella sua giusta portata.

La prima attività di Castagna è infatti largamente orientata verso una esplorazione sapiente di tecniche e materiali della tradizione decorativa italiana ricondotta sempre a una efficace dimensione moderna (si pensi al lavoro degli stessi anni di autori come Giò Ponti o Sottsass giovane o Fausto Melotti dal versante dell'attività ceramica). L'indole "curiosa" del ricercatore trova spazi liberi e aperti in un universo che, solo per convenzione, siamo stati abituati a considerare come laterale o addirittura secondario rispetto al mondo delle "icone" affermative (per fortuna, oggi, la "condizione postmoderna" ha scardinato questo preconcetto).

Nei primi anni Cinquanta, mentre in Italia si configura, in opposizione al realismo didascalico, un'articolata e polemica linea astratta, Castagna dal settore, relativamente minore, della sua attività di pittore e disegnatore

avvia un'originale ricerca che trasporta, alla lettera, nel "corpo" della pittura tensioni materiche e formulazioni tecniche innovative.

Il corpo della pittura "astratta" di Castagna, come dimostrano le opere degli anni Cinquanta e Sessanta, non è mai inerte ma stratificato e splendente, vibrante dentro una propria luce.

Man mano che negli anni questa pittura, che ha memoria consapevole di un continuo ricercare nelle ragioni creative della fattualità, cresce, si assiste come a una espansione secondo due rami. Da una parte, nella pittura di Castagna la materia è vitalisticamente deposito "concreto" di cromie e lucentezze metalliche, di trame scandite secondo un proprio interno ritmo dentro valori di superficie non dichiarati ma impliciti. Dall'altra parte, c'è in questa pittura una espansione verso un'esplicita linearizzazione del campo del quadro dove si ha un assorbimento di ogni corposità e ridondanza.

Castagna, che dei pittori astratti operanti in Sicilia negli anni Sessanta è sicuramente uno dei più originali e significativi, in questa singolare opera raggiunge un'immagine di inedita suggestione.

È un'immagine graficamente ben delineata, ma non immobile. Il pittore attiva una geometria dinamica, spesso una topologia, che ama dichiararsi in una luminosità effusa e continua.

È una "visione della mente" dove si riflette una visione terrestre che forse solo la lunga contemplazione e consuetudine con l'orizzonte di Messina poteva far maturare. La geometria rigorosa, spesso fredda nelle sue partizioni, negli affrontamenti duri della tradizione di molti pittori astratti nordeuropei, qui si illumina di una continuità fluida quasi dentro a un percorso armonico. Il pigmento cromatico acquista valore determinante, è però sempre materiale attivo oltre che illusione.

Così nelle ultime opere Castagna sembra aver ricondotto a una ragione più profonda e segreta le determinazioni di una intelligenza creativamente curiosa che aveva saputo toccare vantaggiosamente, in una sorprendente metamorfosi moderna, tecniche antichissime e rare. Ciò che ci offre, ancora oggi, è una testimonianza riconoscibile di come sia possibile intrecciare in un'opera d'arte le procedure induplicabili di una tecnica singolare, sapiente e affinata, e il lucido senso del mondo che ogni artista porta con sé; per sé e per gli altri.

Il poeta Rilke aveva scritto:

*e c'è ogni cosa dentro, ed ogni estremo
che può esser nostro: d'essere, posare,
trattener, mai concedere, ristare:
estremo anche per noi*

Credo che chiunque ha incontrato Salvatore Castagna, può in questi versi, distanti ma universali, riconoscerlo nella infrenabile e produttiva curiosità, nel rigore senza accomodamenti, nell'umanità alacre e mai rassegnata.

Milano, dicembre 1989

Vittorio Fagone

LA LEZIONE DI SALVATORE CASTAGNA A MESSINA

33

Per chi, come me, ha conosciuto Salvatore Castagna nella scuola è difficile pensare all'artista senza considerare il didatta e viceversa.

Perchè questa interazione tra i due modi di manifestare la sua personalità non era una deformazione professionale ma una seconda natura, un "habitus" che a pochissimi ho visto assumere meglio che a lui.

Infatti per Castagna essere maestro significava piuttosto "fare" che "dire". E questo metodo (anche se ha un inesorabile risvolto negativo) è quello in cui indubbiamente didattica ed operare artistico son un unicum inscindibile.

Ciò premesso non si può asserire che Castagna fosse soltanto un pittore anche se le sue mostre personali hanno toccato unicamente il settore della pittura e quello della grafica.

Nell'Istituto d'Arte di Messina, che con lui aveva mosso i primi passi, Salvatore Castagna - che prima di assumerne la direzione era stato insegnante di laboratorio a Palermo - indirizzava personalmente a tutti i tipi di esperienza: da quella degli arazzi in rafia e lana a quella dei gioielli, dei costumi d'epoca, degli oggetti d'uso, a quella dei manufatti privi di concreta utilizzazione pratica (una volta chiamati, in nome di una pretesa distinzione di rango, "arti maggiori").

Il risvolto negativo della didattica statuerente dal "fare" anzichè dal "dire" - cioè dalla esemplificazione concreta anziché da quella basata su astratte premesse concettuali é abbastanza evidente. E deriva dal fatto che tale sistema di esemplificazione da parte di un'artista - che equivale a dire "guardate come faccio io e cercate di trarne profitto" - porta i discendenti a seguire quasi alla lettera i modi del maestro e ad essere affettuosamente ma inesorabilmente plagiati.

Infatti i suoi migliori allievi messinesi (Brancato, Cicala, Dentici, Freiles, Gusmano, Rando, ecc.) erano per un certo tempo tanto legati ai suoi stilemi da annullare in essi quelle caratteristiche distintive che poi avrebbero com-

piutamente manifestato affermandosi anche fuori dell'ambito locale.

Un'altra peculiarità di Castagna - piuttosto infrequente in un mondo artistico chiaramente manicheo - era quella di convivere con estrema naturalezza (e cioè senza alcun brusco passaggio e forzatura) sia con l'astrazione che con la figurazione. Mentre in altri artisti, anche di straordinario livello, il trascorrere dall'uno all'altro settore ha costituito e costituisce tuttora una sorta di "passaggio del Rubicone". Nel senso, appunto, che questa traslazione - passeggera e definitiva - assume un significato di trasgressione o di viaggio nell'ignoto o di "vacanza" (cioè di fase di momentaneo disimpegno i cui risultati, di conseguenza, non si assumono prudenzialmente in un bilancio preventivo).

Per Castagna invece - e questo è un altro segno del suo infallibile istinto e della sua eccezionale intelligenza artistica - portare con sé "sempre" (cioè anche nelle opere figurative) il bagaglio delle esperienze astratte era lo stesso che per un musicista contemporaneo non potere fare a meno "comunque" di quanto, dopo la nascita della dodecafonia, è culturalmente acquisito cioè non più ignorabile. E, per converso, nelle opere astratte il substrato figurativo è ben evidenziato fin dai titoli delle opere che, anche nella fase della sua parabola artistica contrassegnata da una maggiore stringatezza cromatico-compositiva, diventano anche essi meno descrittivi ma non si astrattizzano del tutto.

È per questo che, continuando questa sintetica analisi comparativa, non è difficile paragonare Salvatore Castagna a Gino Contilli, che, quasi contemporaneamente a lui, gettava le basi dell'Istituto Musicale Corelli.

Un altro segno distintivo della personalità di Salvatore Castagna è più che la padronanza della tecnica (meglio delle tecniche) l'uso di essa non come freno, ma, al contrario, come stimolo alla creatività.

Per cui l'essersi formato come docente di laboratorio per le arti applicate (cioè come esperto di manualità) è significativo ed offre una chiave di lettura della sua opera tra le più chiarificanti. In altri termini per lui la sapiente stesura del colore su un quadro o la inedita concatenazione delle maglie di una collana o altro ancora non erano solo mestiere ma manifestazione di una straordinaria felicità inventiva e di una continua eccitante sfida tra sapienza tecnica ed equilibrio formale.

L'ambientazione di Castagna a Messina per uno con le sue qualità umane non era stata difficile. Egli era un assiduo del gruppo che gravitava attorno

alla "*libreria dell'Ospe*" ed in questo prestigioso cenacolo culturale senza sfoggi dialettici (lui per sua natura schivo e di poche parole) aveva un posto di rilievo. Tanto che, lasciata Messina, non gli era stato facile dimenticare e rimpiazzare gli amici messinesi (primi fra tutti i due fondatori dell'*Ospe* Salvatore Pugliatti e Antonio Saitta) anche se erano vicini a lui artisti quali Aldo Calò, Enrico Paulucci, Edgardo Mannucci, Achille Pace ed altri.

Avendo egli assunto - dopo gli anni della direzione degli Istituti di Civita Castellana e di Anzio - funzioni ispettive nell'ambito dell'Ispettorato per l'Istruzione Artistica, non é facile ipotizzare come un uomo siffatto, per cui appunto arte e didattica costituivano un unicum inscindibile, abbia potuto colmare certi vuoti, ritrovare perduti equilibri e stimolare nuove spinte creative.

O forse il dissolversi del binomio arte-didattica (per uno caratterizzato, secondo una felice definizione di Guido Giuffré, da "la inquieta vitalità, la grazia pittorica e la straripante inventiva") gli dava maggiore possibilità di ripiegamento su sé stesso e di introspezione della propria genesi artistica.

O è possibile, infine, ipotizzare che l'uscita dal vivo della scuola sia stata determinata in Castagna, oltre che dalla indubbia irrequietezza esistenziale da una certa - mi si passi il termine - "saturazione didattica". Cioè dal fatto che, nel rapporto dare-avere che nell'ambito della scuola si instaura, Castagna risultava nettamente in attivo.

Ma se le risorse creative di Salvatore Castagna erano tante e tali da portarlo con ardore sempre giovanile a svecchiarsi ed a cercare nuove strade, quasi sicuramente il periodo della direzione dell'Istituto Statale d'Arte di Messina resta la sua stagione più felice e la inventività che metteva in moto con il suo entusiasmo, il suo estro e la sua maestria tecnica era tanto straordinaria che il rievocarla oggi, dopo non molti anni, ha quasi dell'incredibile.

Infatti la storia dell'Istituto d'Arte di Messina iniziava come quella di una scuola che era, fin dal rodaggio, un istituto-pilota nonostante una situazione logistica a dir poco avventurosa e malgrado la città per lunghi anni non si accorgesse di possedere una simile fucina di aggiornatissima creatività.

Con la premessa di queste considerazioni la mostra odierna che viene allestita ventidue anni dopo la partenza di Salvatore Castagna da Messina e ad un anno dalla sua morte (che gli impediva l'agognato rientro a Palermo) vuole dimostrare che le sue opere costituiscono un solido supporto alla

lezione del Maestro (nel senso squisitamente didattico della parola), che in questa mostra é soltanto adombrata attraverso una stringata selezione di pezzi realizzati nel "suo" Istituto, ma risalta a tutto tondo attraverso i quadri.

Aldo Indelicato

DALLA "SOCIETÀ OPERAIA" ALL'ISTITUTO D'ARTE

37

Ritenere coloro che dirigono gli istituti di cultura, di tutti i settori e di tutti i livelli, responsabili quasi in toto della qualità e dell'apertura culturale del settore in cui il proprio ente opera è un'ipotesi solo in parte accettabile.

Ciò perchè i canali in cui la cultura si aggrega e si sviluppa non sono solo quelli ufficiali, anche se essi sono in certo senso le "corsie preferenziali". E, ad esempio, una città in cui svolge il suo ruolo una egregia facoltà di architettura non è con certezza un luogo in cui la qualità media dell'architettura è soddisfacente, né quella dove esiste un illustre teatro d'opera garantisce una cultura musicale capillare ed intesa nel senso giusto, ecc.

Infatti sia nell'uno che nell'altro caso la cultura ufficiale ha dovuto fare i conti con una realtà più variegata e, per così dire, più concreta: la realtà determinata da coloro che, al di fuori degli enti pubblici e degli "enti" tout court, agiscono o non agiscono in quello specifico settore a favore della promozione culturale.

Ad esempio, nel caso dell'architettura, si sa bene che ciò accade perchè la più significativa edilizia determina interventi dall'esterno non sempre selezionati in base alla qualità e quella privata, scaturita da prevalenti ragioni economiche, spesso rinuncia alla qualità ritenendola una fonte di maggiori costi ed un requisito non sufficientemente monetizzabile.

Nel caso della musica, invece, non soggetta l'architettura a impulsi di tipo mercantile, le ragioni che ne frenano lo sviluppo culturale (nonostante le tradizioni gloriose e gli enti operanti nel settore con intelligenza e continuità di indirizzo) sono da ricercare nel nostro ambito in una carenza dell'educazione musicale statale di base, che non si riesce a colmare nel privato e quindi produce squilibri e volenterosi adeguamenti postumi.

Fatta questa premessa ci pare che valutare il ruolo che ha svolto e continua a svolgere a Messina l'Istituto d'Arte sia un compito che richieda cautela ed un inventario approfondito degli apporti culturali di vario tipo nel settore perlomeno dall'inizio del dopoguerra alla costituzione dell'Istituto stesso (periodo nel quale non tutti i codesti apporti sono focalizzabili se non dopo una lunga ricerca ed una minuziosa analisi critica).

Pertanto dire che l'arrivo a Messina di Salvatore Castagna e la costituzione di un Istituto d'Arte, attento agli ultimi sviluppi dell'arte visuale, ha sbloccato una situazione di stallo nel settore ci pare non sufficientemente veritiero. Ma ci pare ugualmente impreciso dire che questo affaccio verso nuovi orizzonti artistici si è prodotto soltanto con l'apporto delle esperienze dei Mazzullo, dei Canonico, dei Bellantoni e di pochi altri e della promozione culturale di Salvatore Pugliatti e dell'Ospe dopo che la breve stagione futurista messinese si era spenta senza quasi lasciare traccia anche nel settore delle arti visuali.

A tal proposito si può anche obiettare che il compito di un Istituto d'Arte non è quello di formare pittori e scultori, ma maestri delle arti applicate. Ma è d'altro canto fuori discussione che non è possibile ipotizzare una autentica creatività nelle arti applicate che si sviluppi in modo autonomo, cioè ignorando gli sviluppi delle altre arti del settore. E quindi è assodato che il primo compito che l'Istituto d'Arte doveva assolvere nascendo a Messina era quello di dare nuova linfa creativa a gloriose tradizioni come quella dell'oreficeria e dell'arte del tessuto, ma è altrettanto logico che le esperienze delle arti applicate procedessero legate a filo doppio con quelle pittoriche e scultoree (attente a come si manifestavano in quegli anni in Italia e nel mondo).

E per un uomo come Castagna, per cui la direzione artistica di una scuola siffatta era intesa come continua sperimentazione e ininterrotto approccio culturale, dare un ricambio agli apporti didattici inevitabilmente condizionati della gloriosa "società operaria" messinese (indimenticata scuola serale di "arti e mestieri" in cui aveva operato tra gli altri Antonio Bonfiglio poi passato ad insegnare all'Istituto d'Arte) aveva un ben preciso significato: voleva, cioè, darle continuità con il rigoroso approfondimento della maestria artigianale, ma intendeva infondere nuovi impulsi alla tradizione caricandola di nuove valenze culturali.

Riteniamo per concludere che la sua opera di ammodernamento si sia svolta non soltanto nell'ambito del suo Istituto, ma anche al di fuori abbia prodotto effetti sempre più capillari, che, associati ad altre spinte culturali, hanno fatto di Messina forse la città più vivace ed aggiornata della Sicilia nel campo della arti visuali.

A.I.

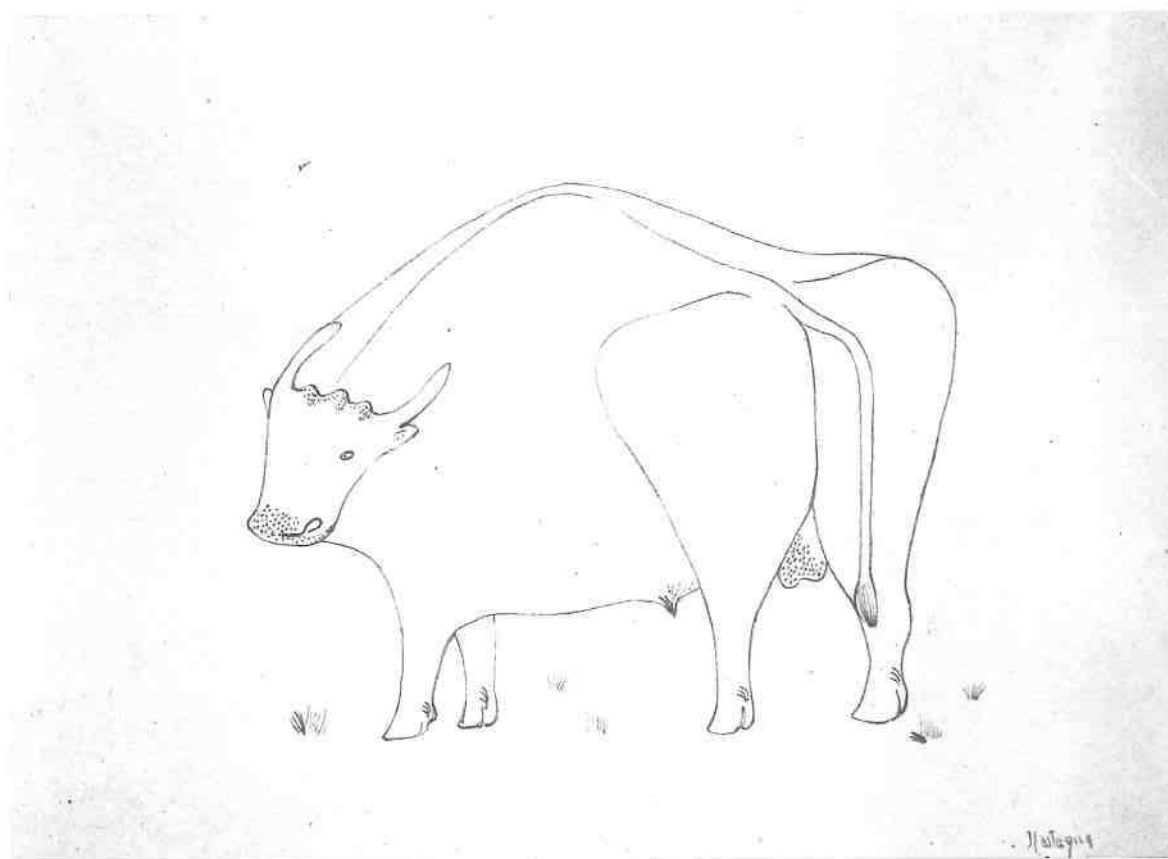
DISEGNI

venditore di lumache, 1950
inchiostro seppia - cm. 27×19



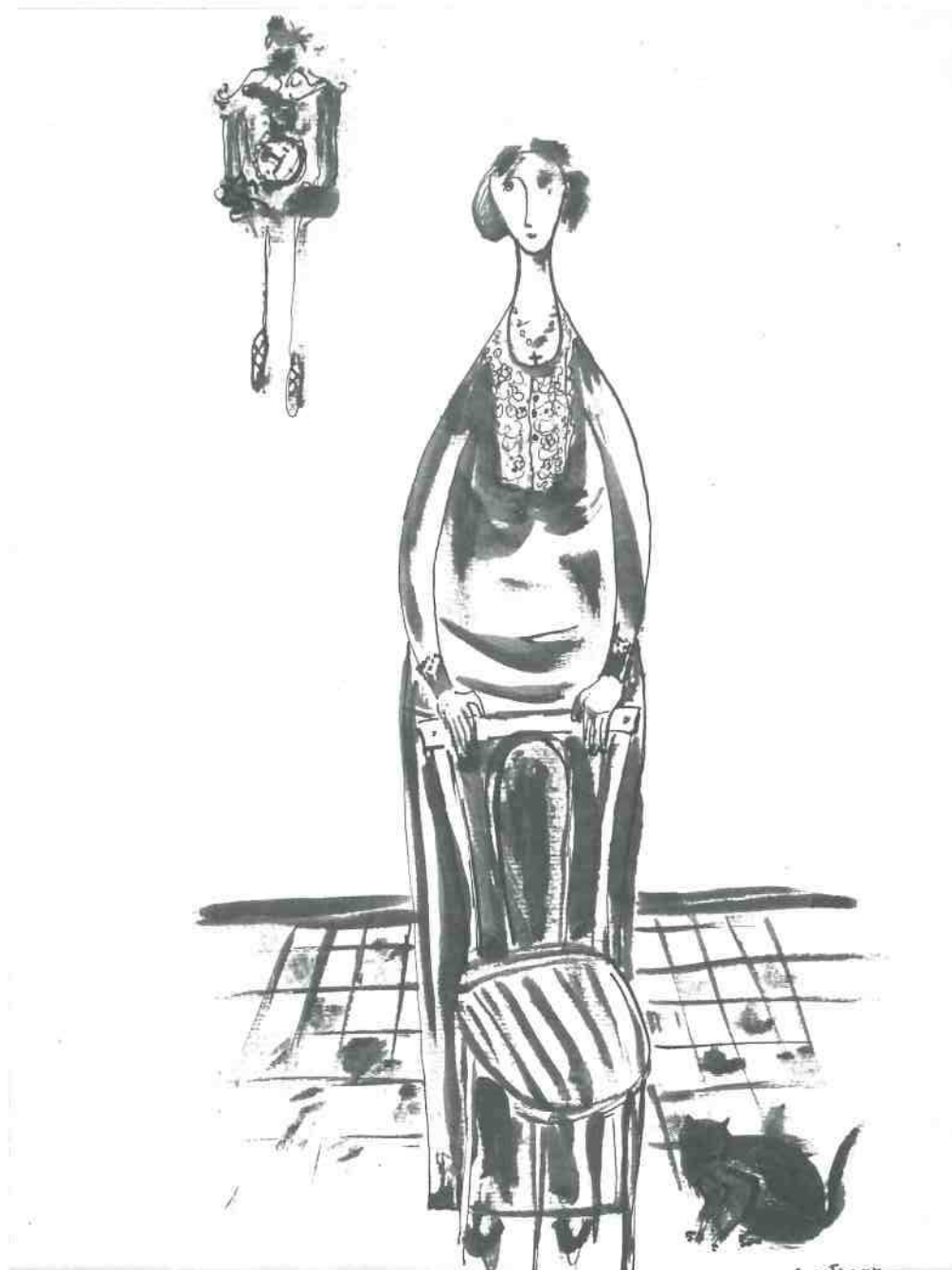
torello, 1953

inchiostro seppia - cm. 26x19



zitella, 1956

inchiostro nero - cm. 27×22

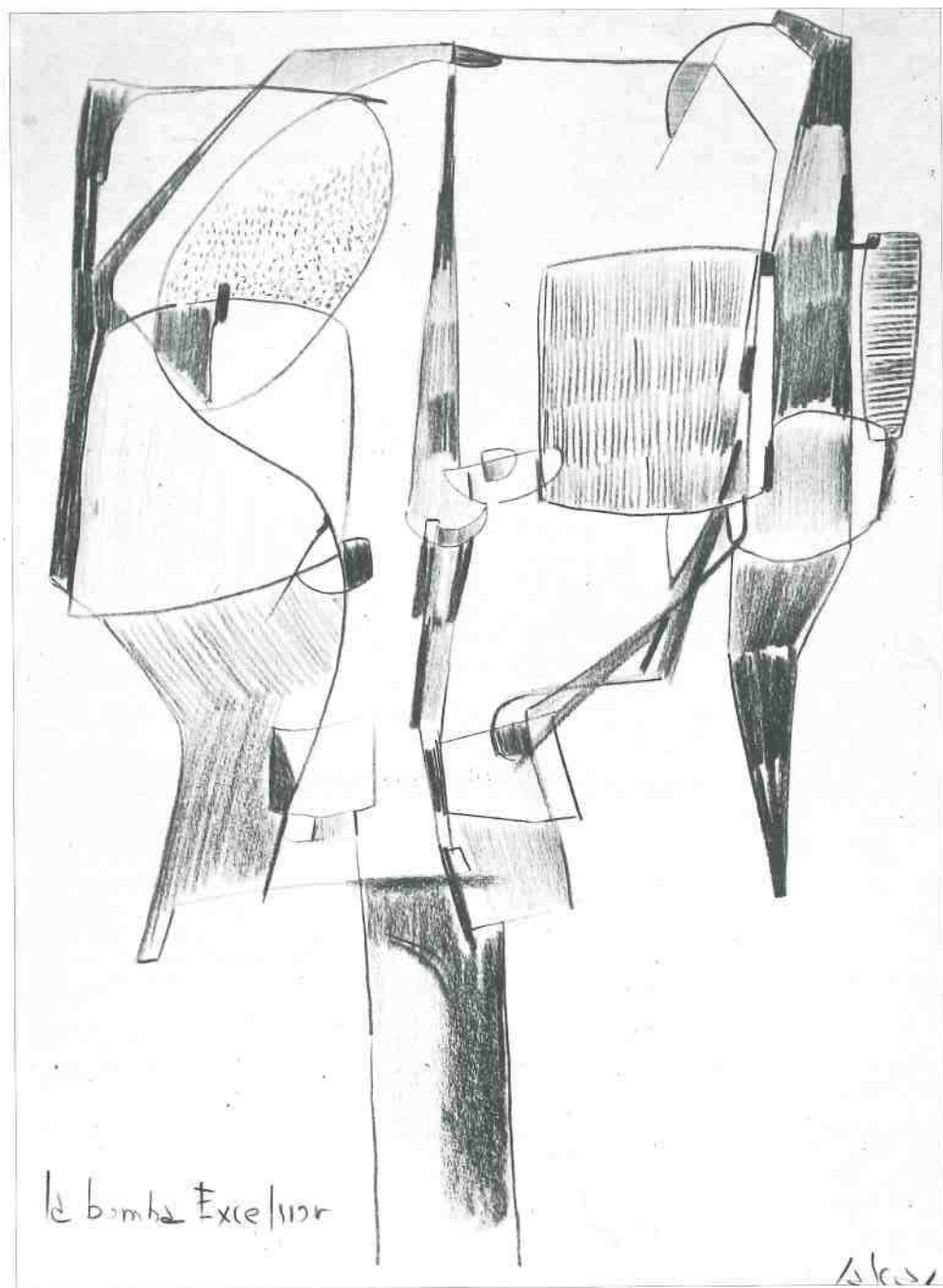


lotta di galletti, 1956

monotipo su vetro - cm. 25x35



bomba excelsior, 1963
matita nera - cm. 31x23



la bomba Excelior

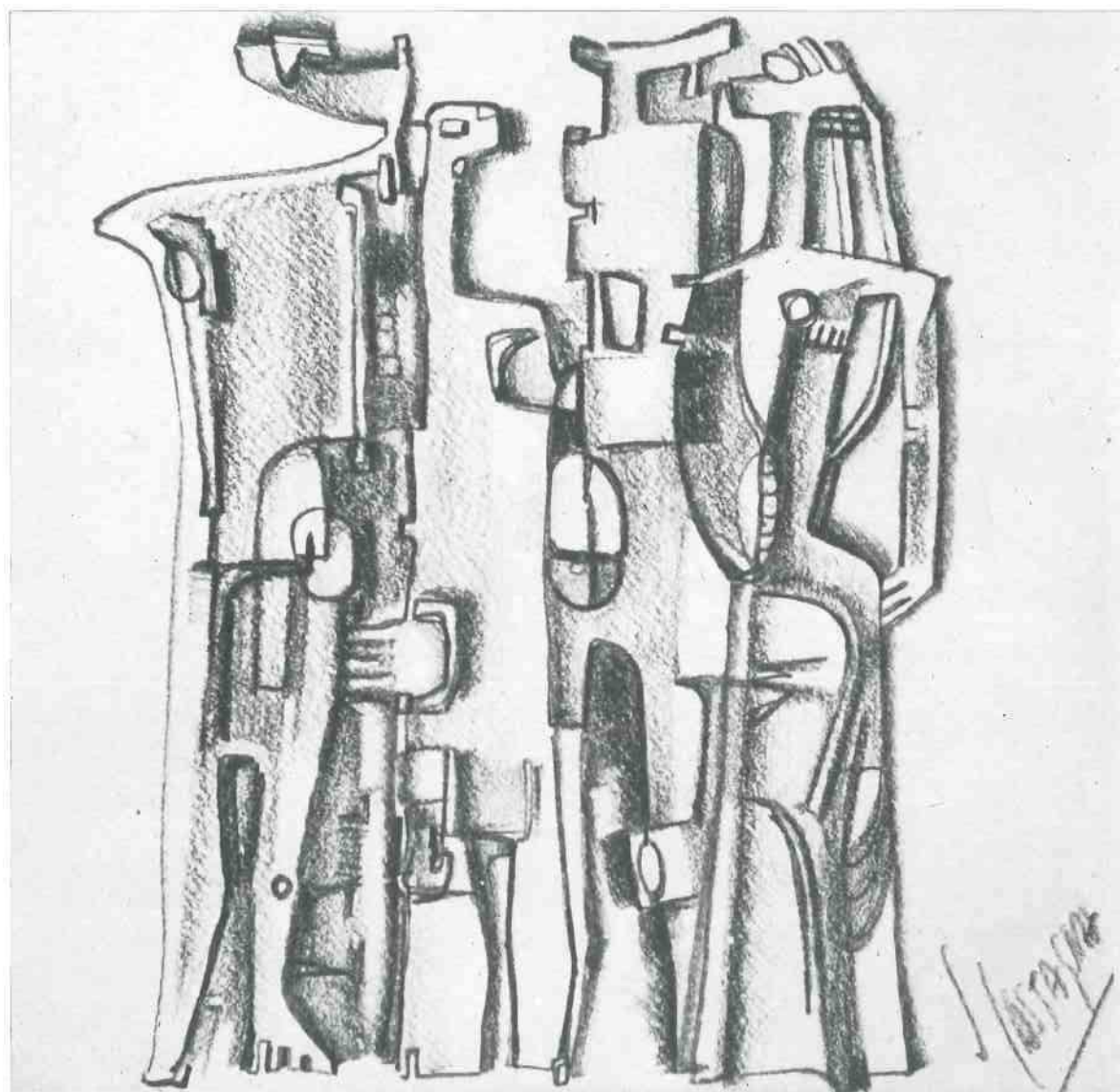
skos

composizione verticale, 1963
matita nera - cm. 31x23



ritmo, 1965

matita nera - cm. 12x12



PITTURE

le pettegole, 1950
olio - cm. 50x45



la Celestina, 1957
olio - cm. 49x39

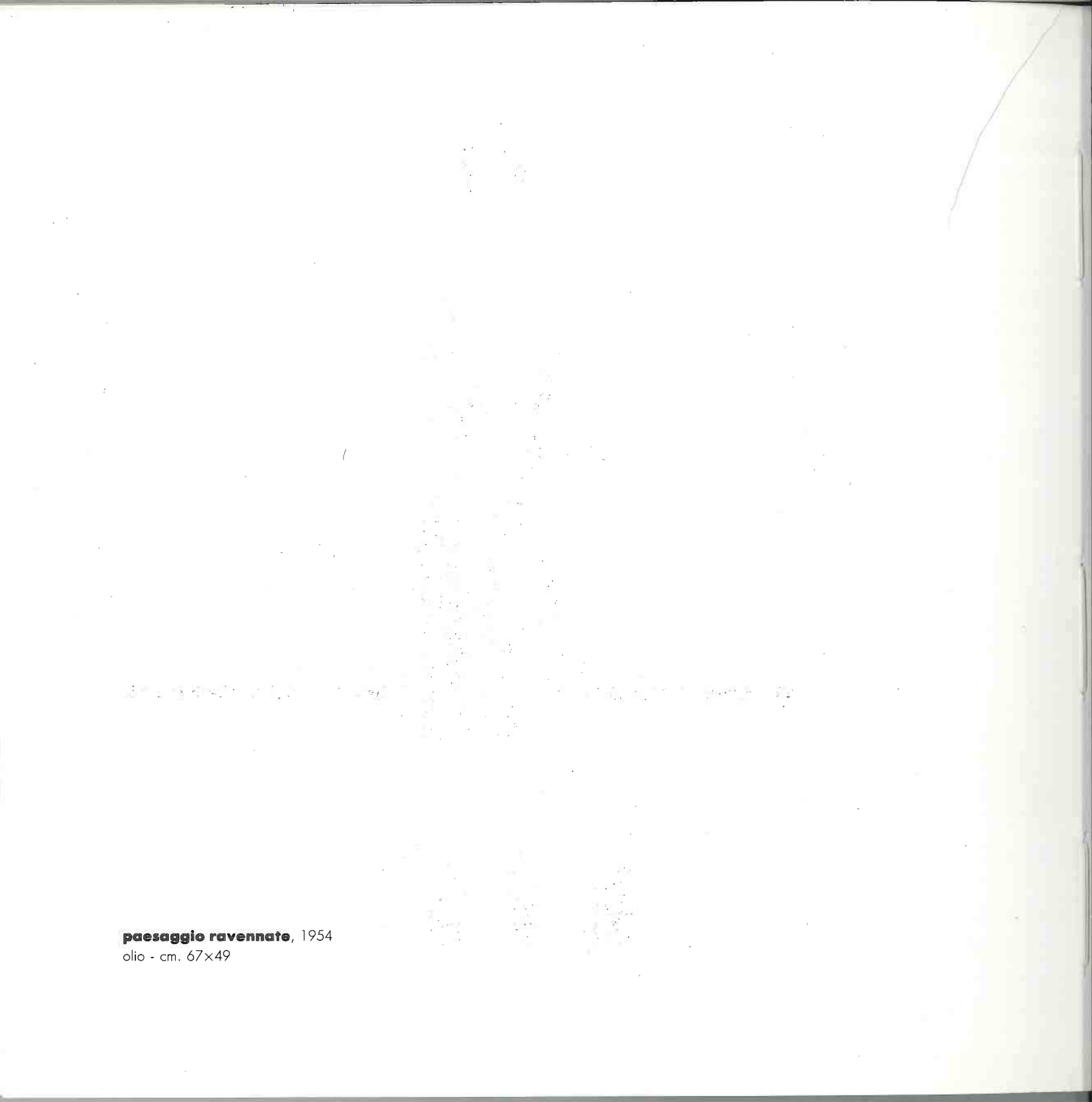


mare di Bari, 1954
olio - cm. 92x64



zitella, 1956
olio - cm. 48x39





paesaggio ravennate, 1954
olio - cm. 67×49



paesaggio marino, 1956
olio - cm. 47x33



paesaggio urbano, 1956
olio - cm. 65×65



miracolo a Venezia, 1956
polimaterico - cm. 66×46



galletti, 1957
tempera - cm. 66x46



composizione geometrica, 1958
tempera - cm. 41 x 47



composizione geometrica, 1958

tempera - cm. 67×47



paesaggio industriale, 1960
olio - cm. 80x100



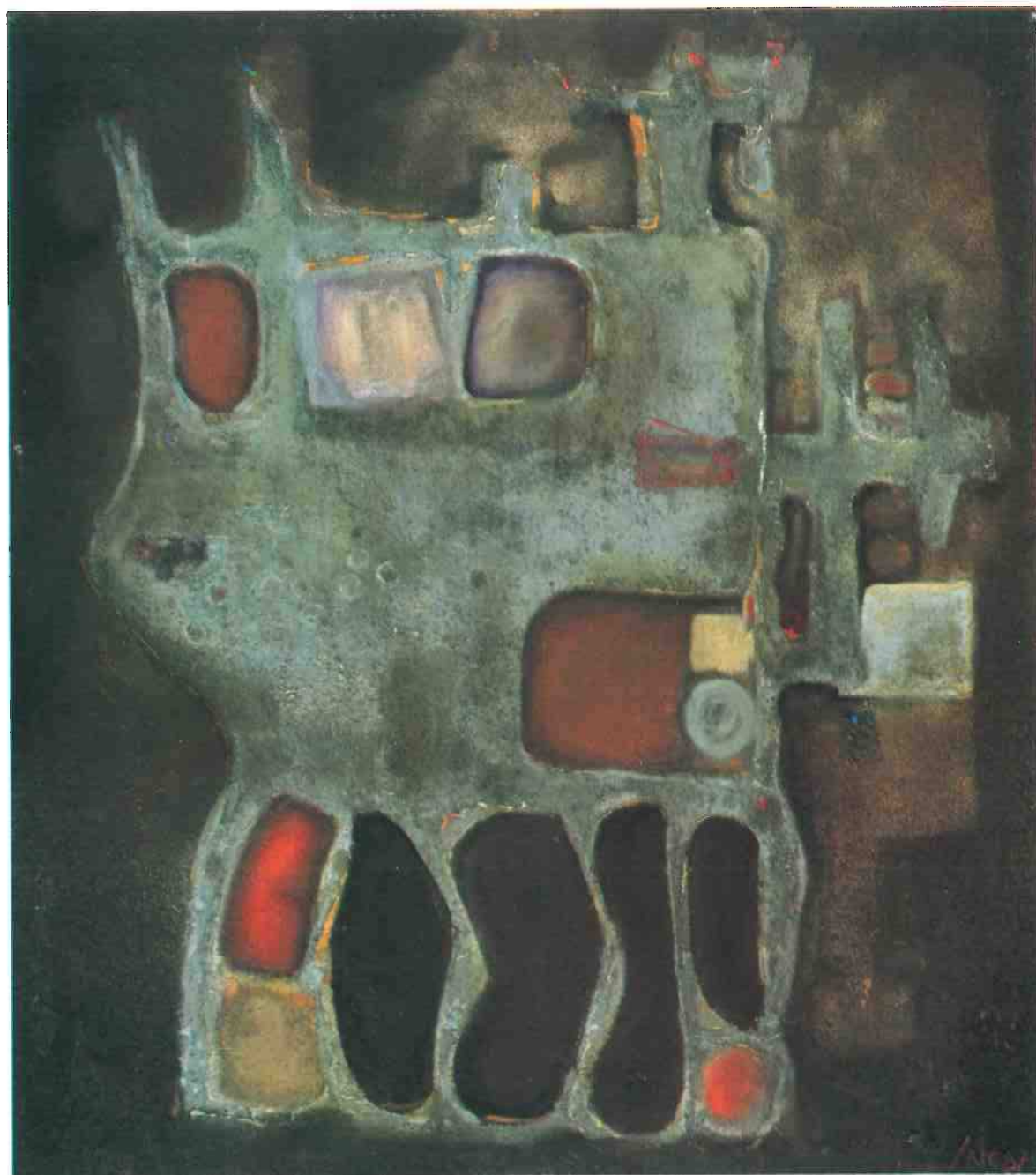
composizione A, 1960
olio - cm. 68×48



composizione B, 1960
polimaterico - cm. 46x66



telestar, 1960
polimaterico - cm. 90×100



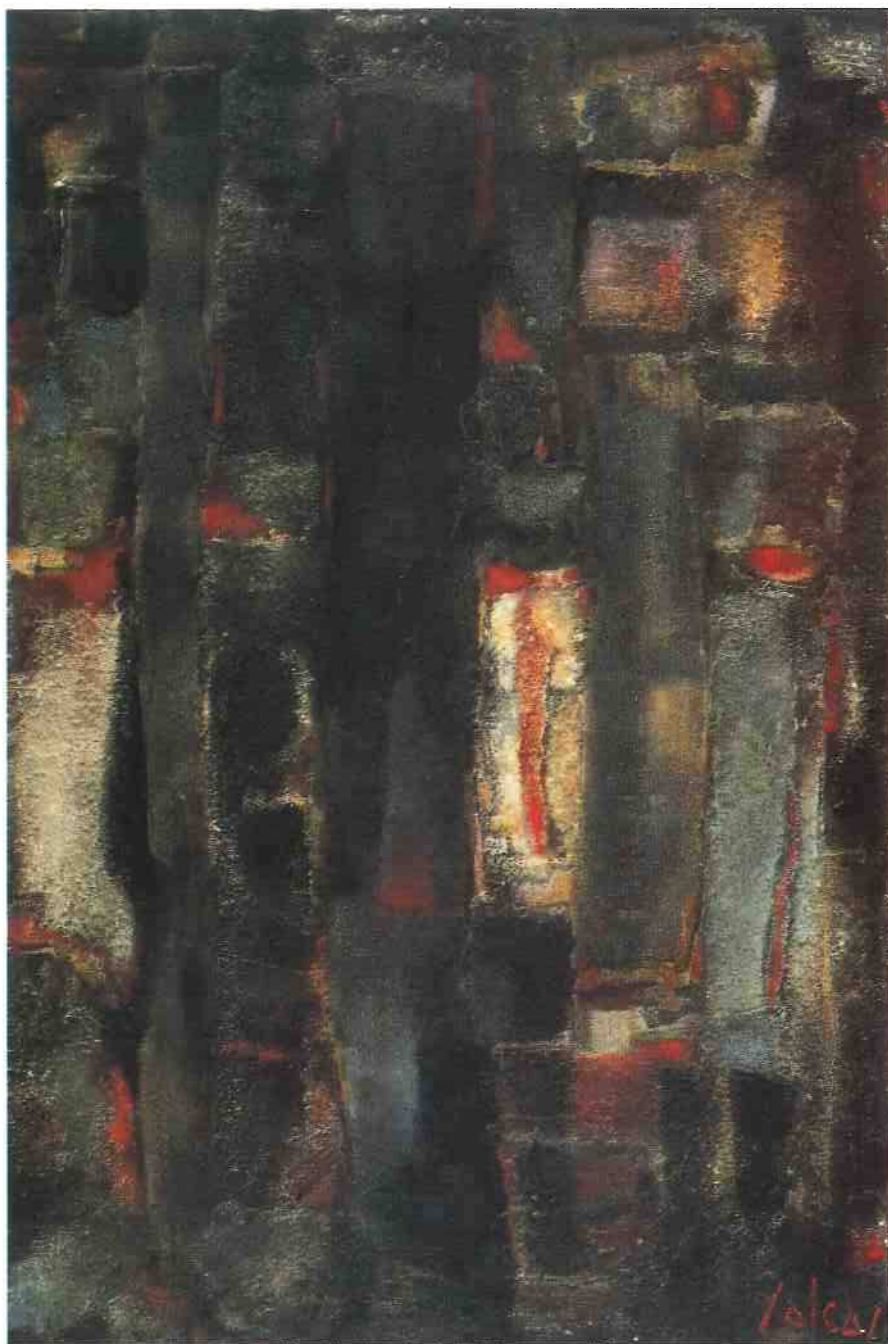
aquilone, 1960
olio - cm. 35x31



strutture rosse, 1961
polimaterico - cm. 80x90



indagine, 1961
polimaterico - cm. 100×80



cava d'asfalto, 1962
polimaterico - cm. 70x80



carbonaia, 1962
polimaterico - cm. 80x70



notte sul lago, 1962
polimaterico - cm. 80x60



mito dalla Trinacria, 1962
olio - cm. 59x69



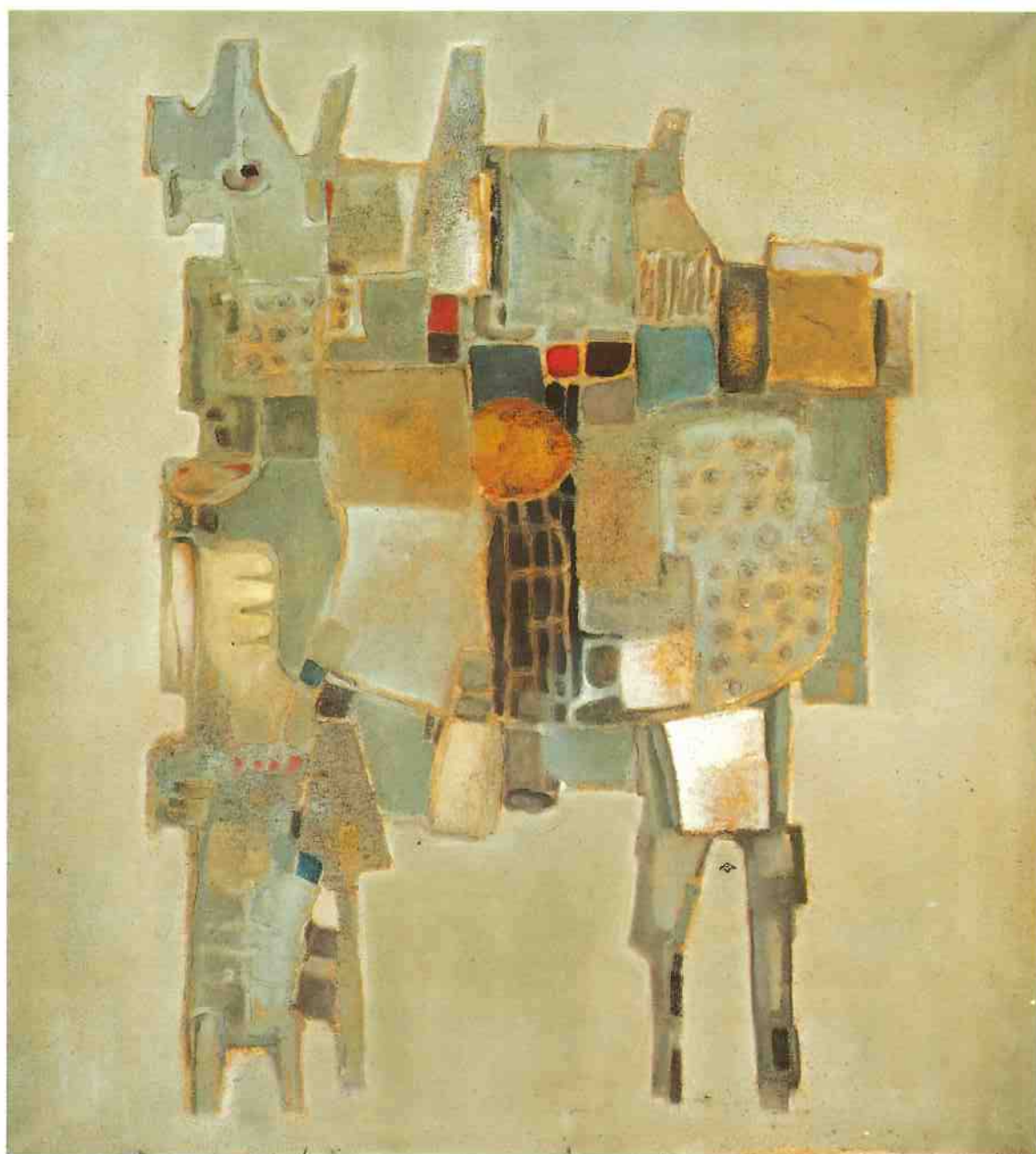
monastero, 1962
polimaterico - cm. 70x60



composizione, 1963
olio a spatola - cm. 47x67



palafitte, 1963
polimaterico - cm. 90x100



cavalieri, 1963

polimaterico - cm. 68x58

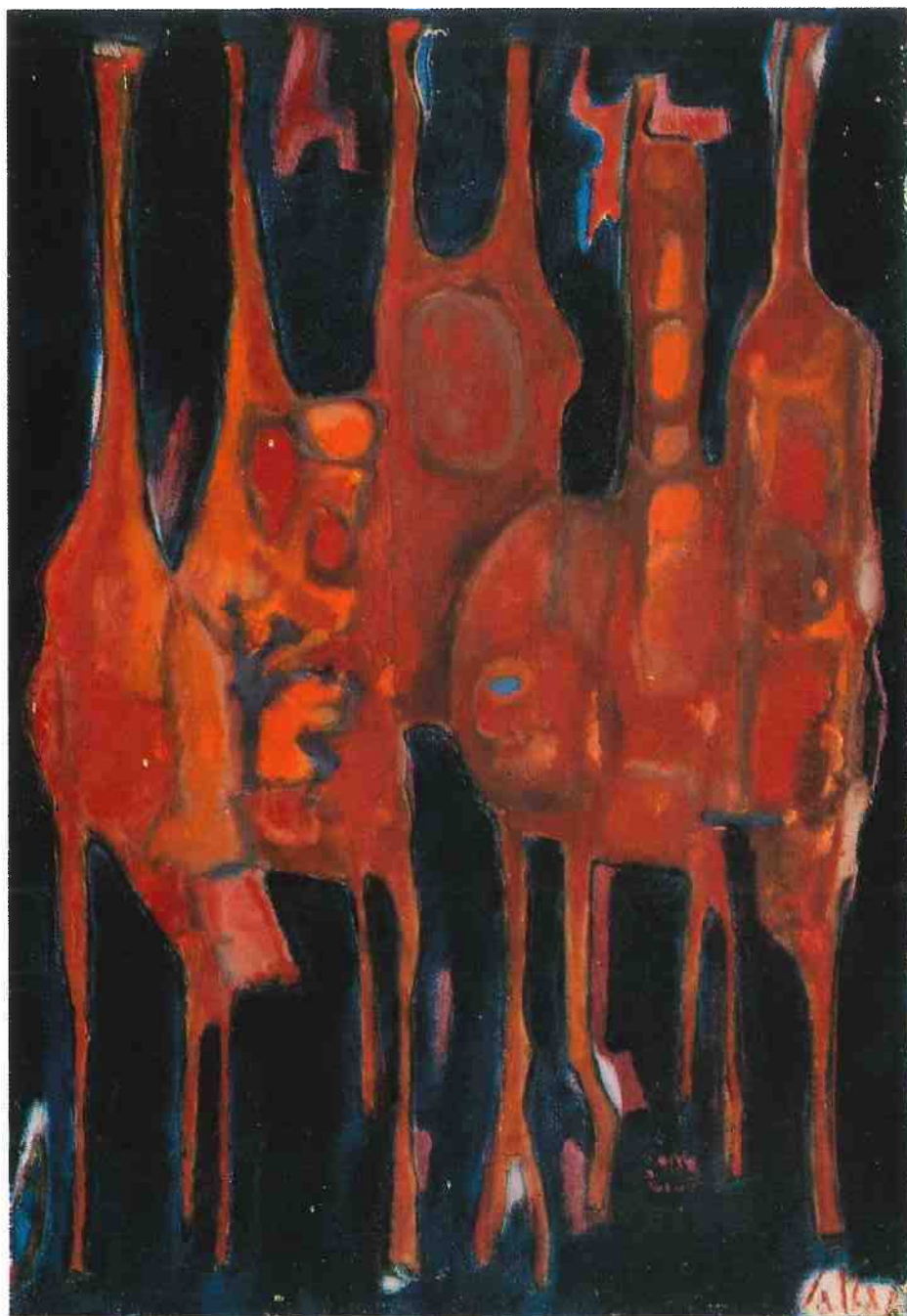


cavalieri, 1963
polimaterico - cm. 68x58

composizione curvilinea, 1963
olio a spatola - cm. 47x34



sagome, 1967
polimaterico - cm. 70x35



confine, 1967

polimaterico - cm. 80x100



ritmo bianco, 1968
polimaterico - cm. 60x40



ritagli, 1970
tempera - cm. 48x78



foglio seppia e turchese, 1970

olio - cm. 70x50

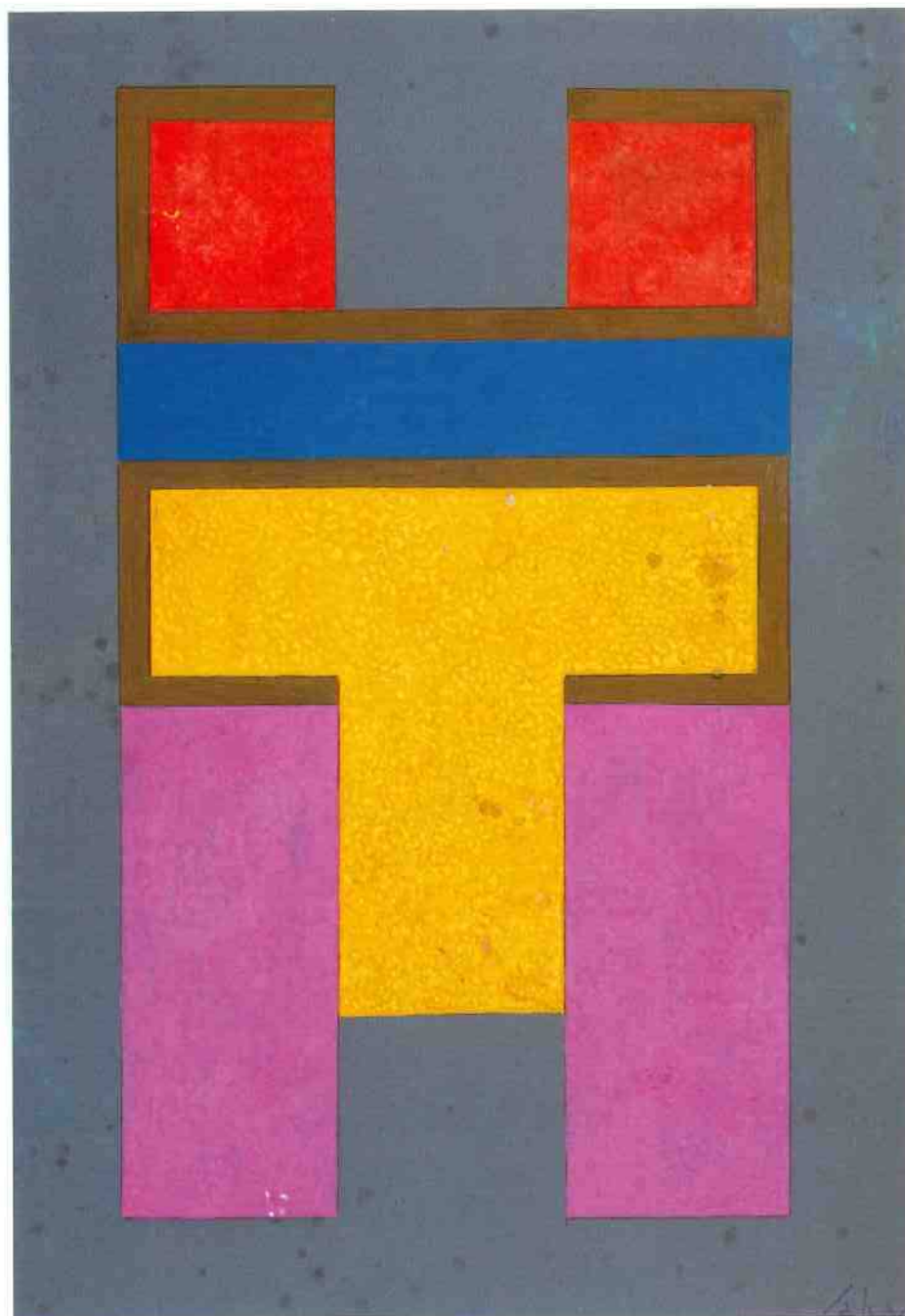


foglio rosso e turchese, 1971

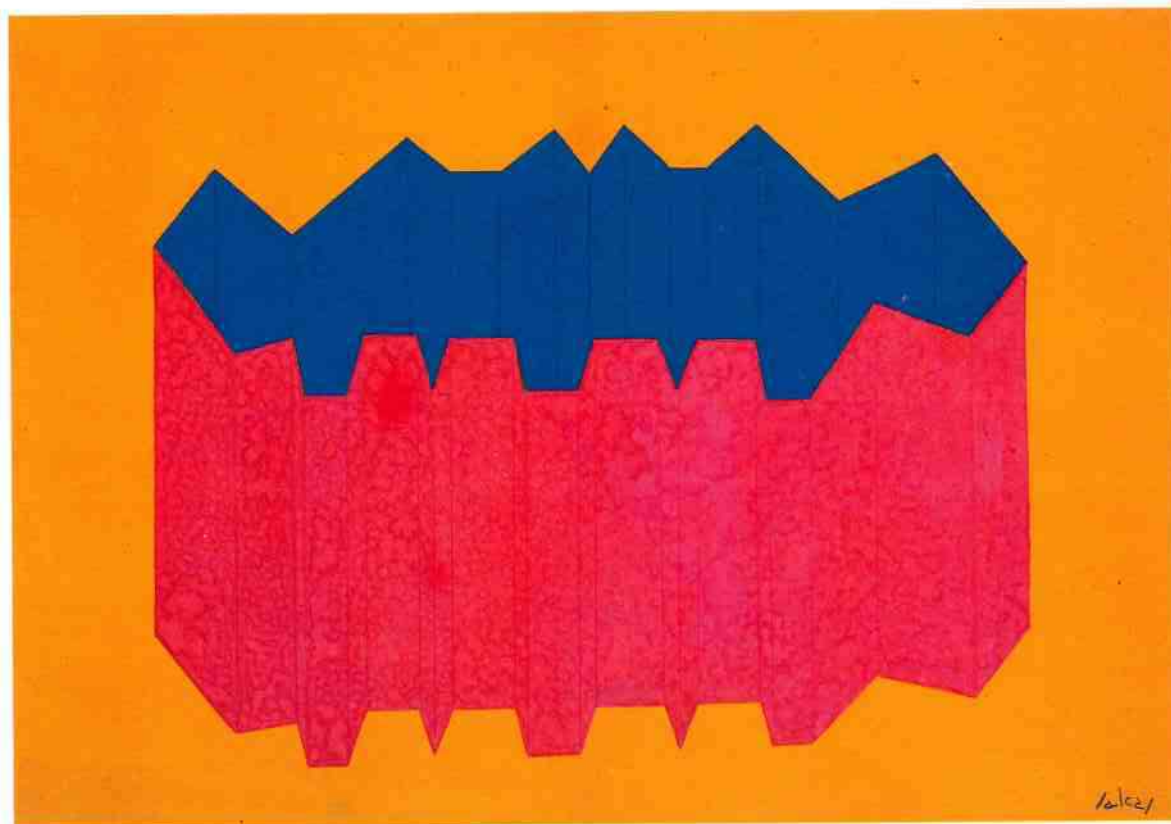
tempera - cm. 66x46



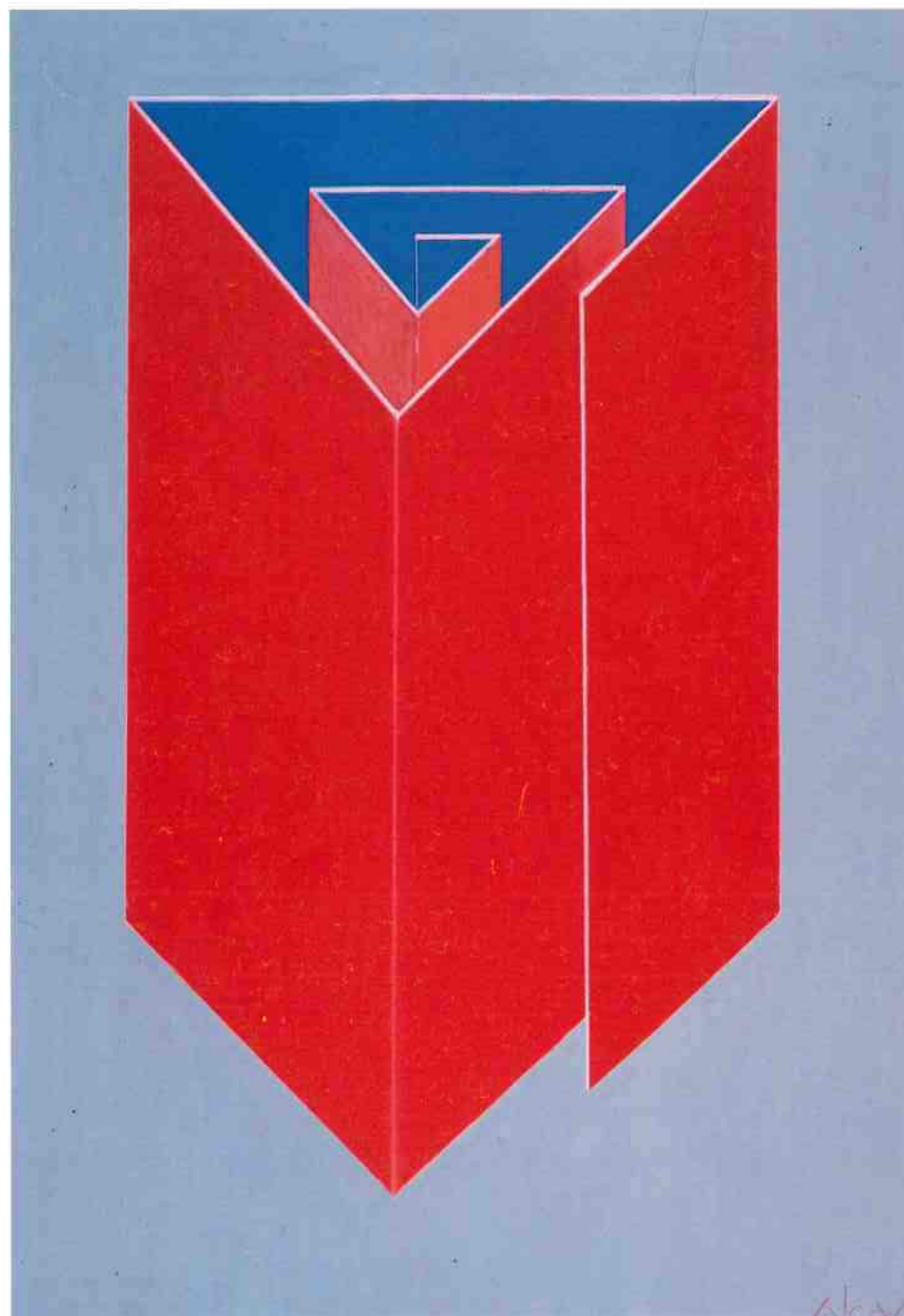
moduli, 1972
tempera - cm. 66x46



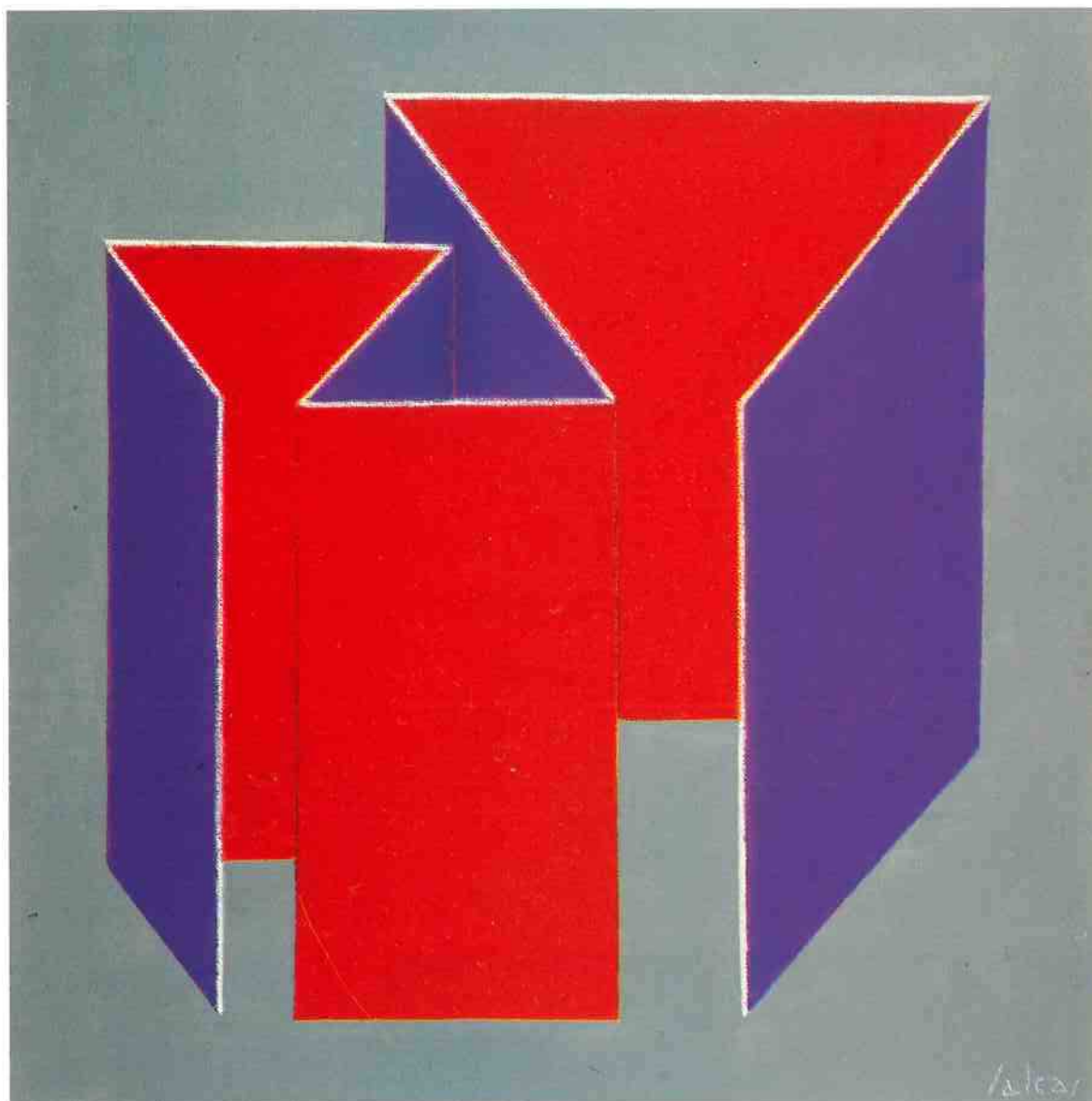
foglio n° 7, 1972
tempera - cm. 66×46



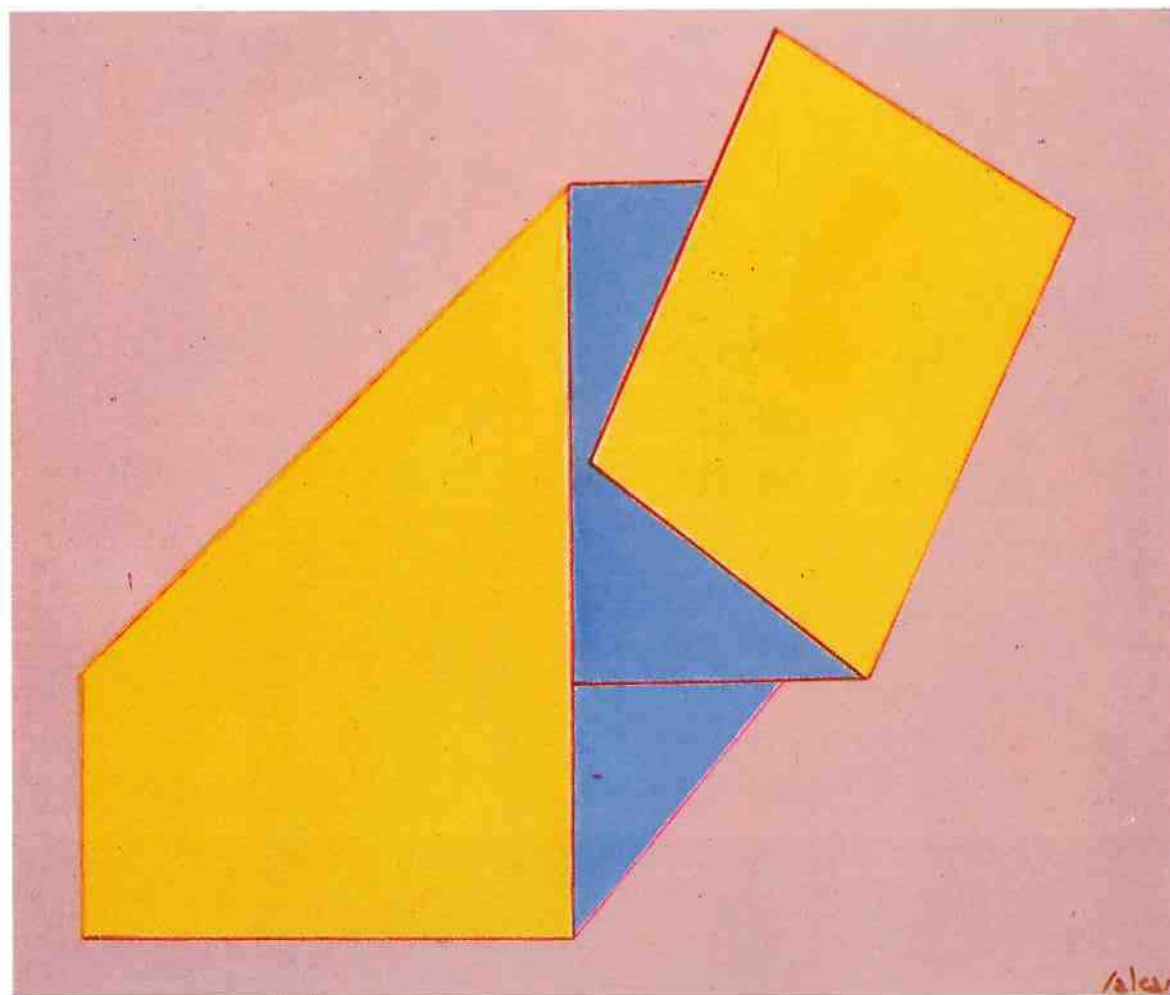
foglio n° 12, 1972
tempera - cm. 66x46



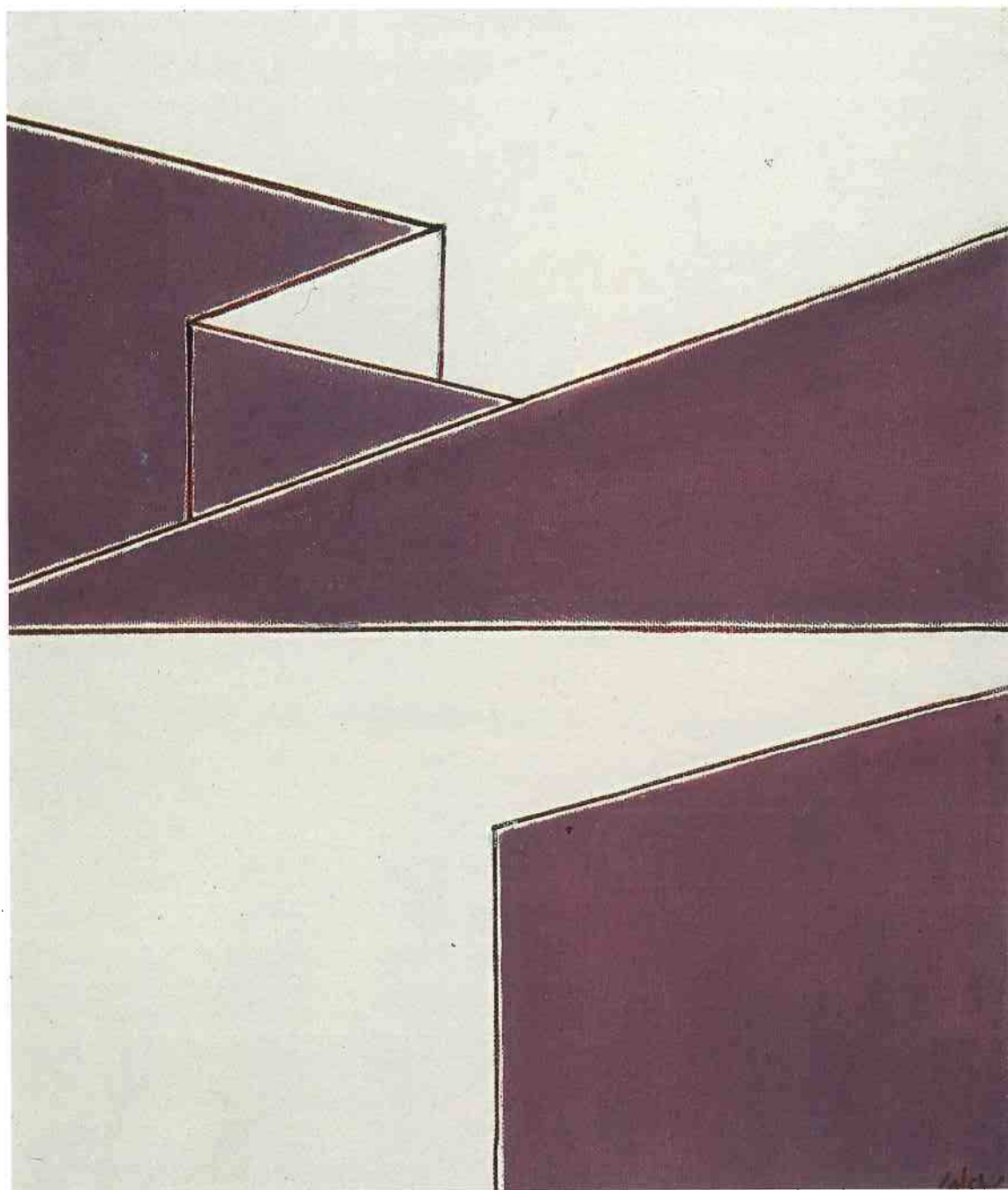
foglio n° 13, 1973
olio - cm. 30x35



striscia B, 1973
olio - cm. 30x35

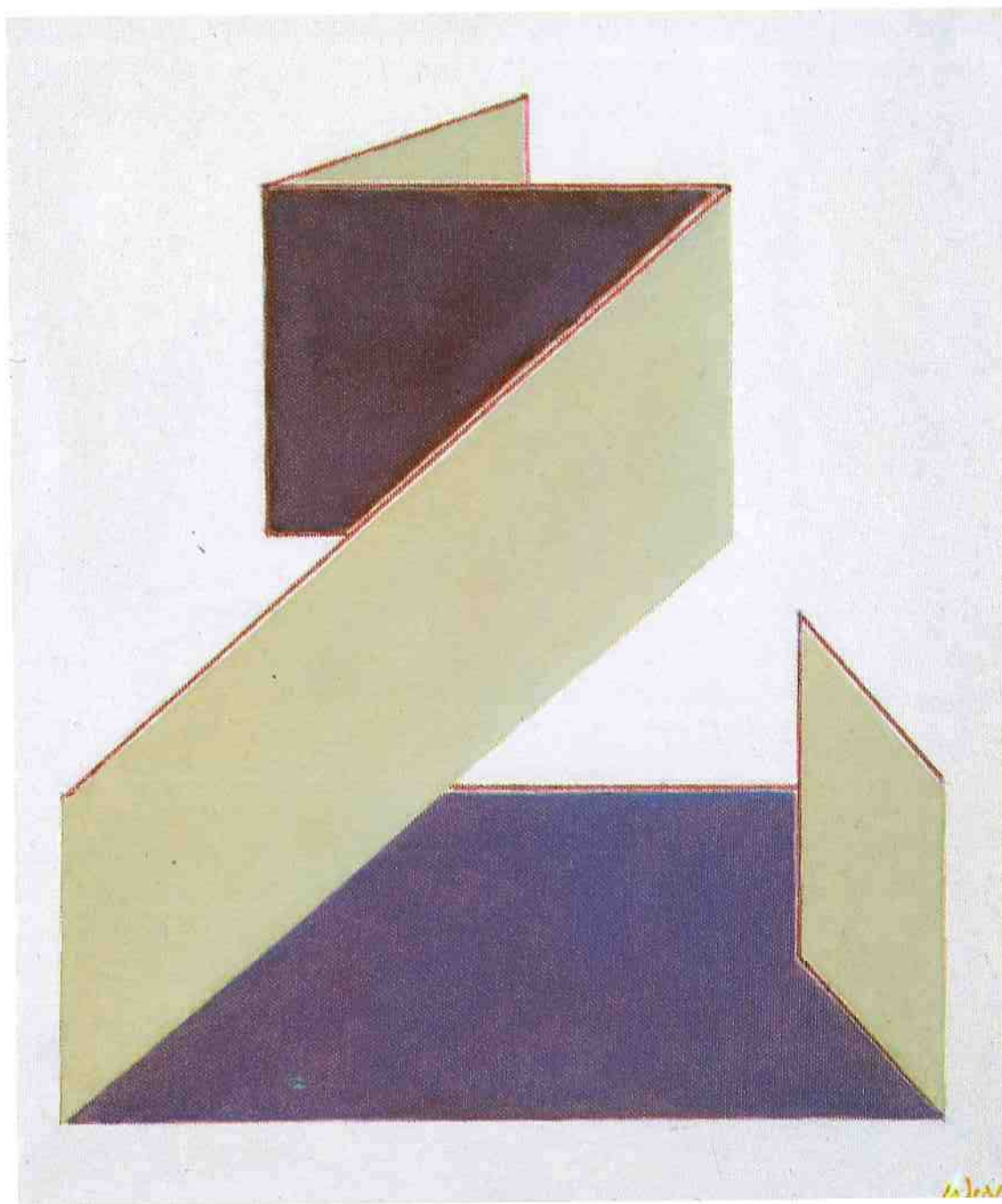


striscia C, 1973
olio - cm. 30x35

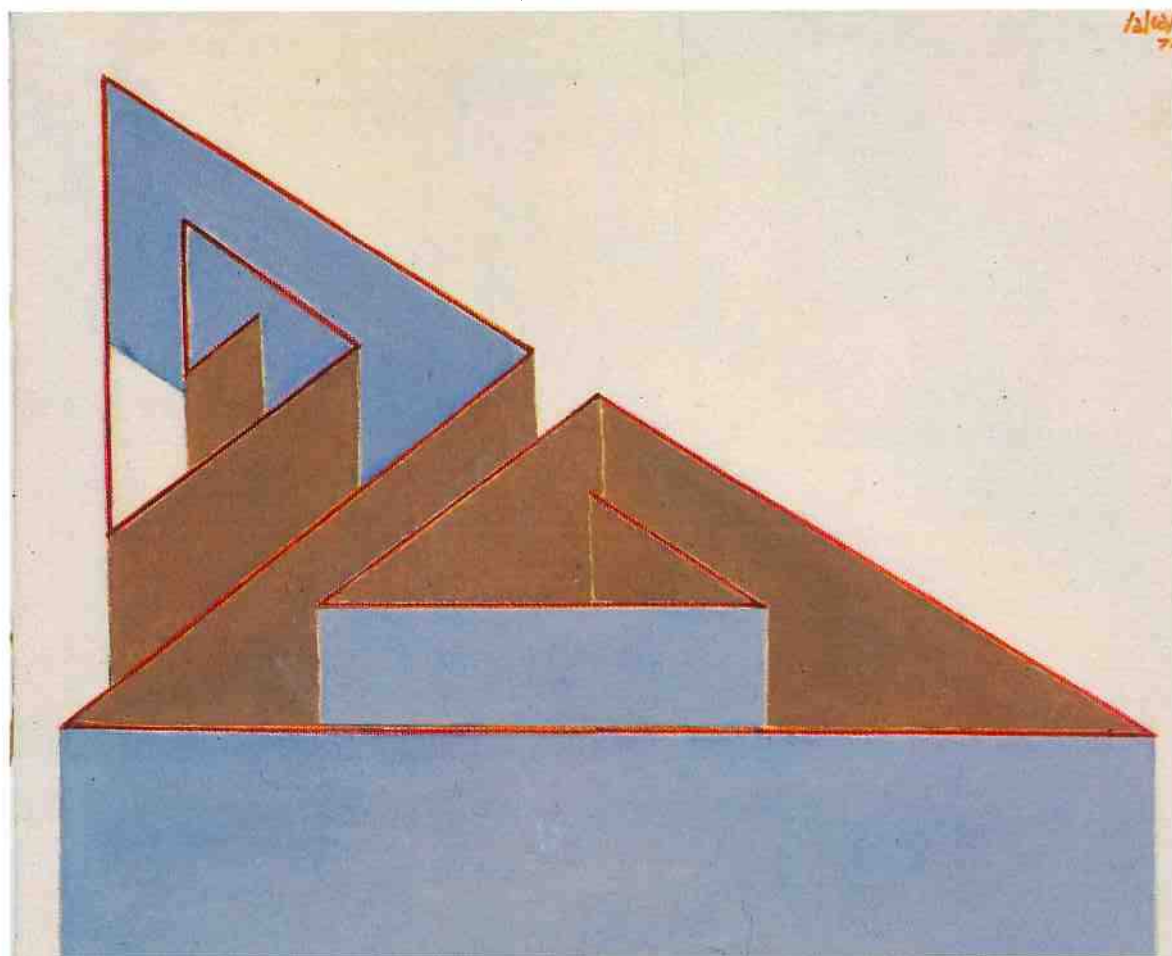




striscia A, 1975
olio - cm. 29x34



striscia D, 1977
olio - cm. 34x28

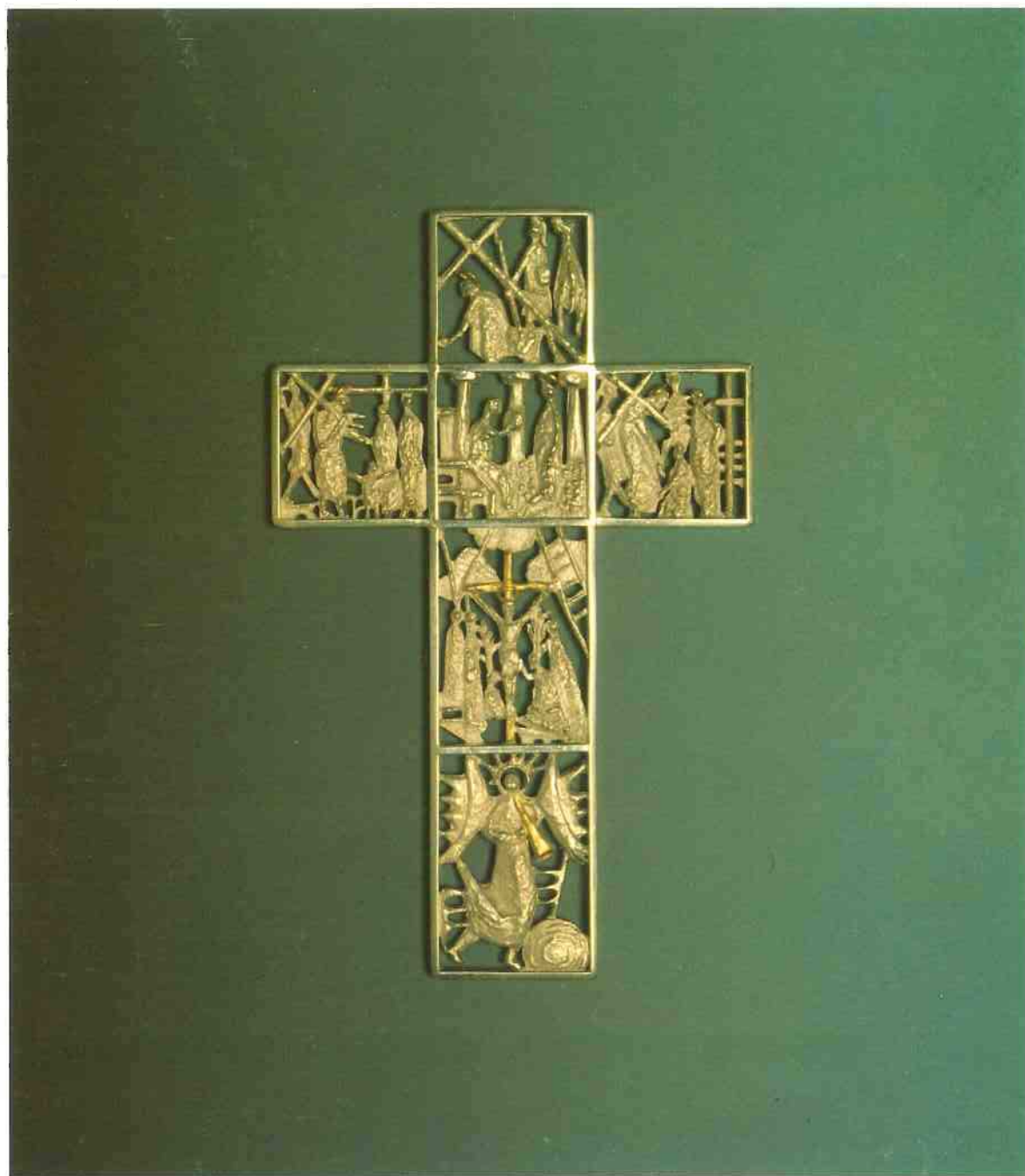


DOCUMENTAZIONE DIDATTICA
(ISTITUTO D'ARTE DI MESSINA)

Adamo ed Eva, 1957
bronzo patinato - h. cm. 34



croce d'argento con Via Crucis, 1958
cm. 16,5×10,5



pettine d'argento, 1958
cm. 10×10



incantatore di serpenti, 1958
bronzo - h. cm. 18

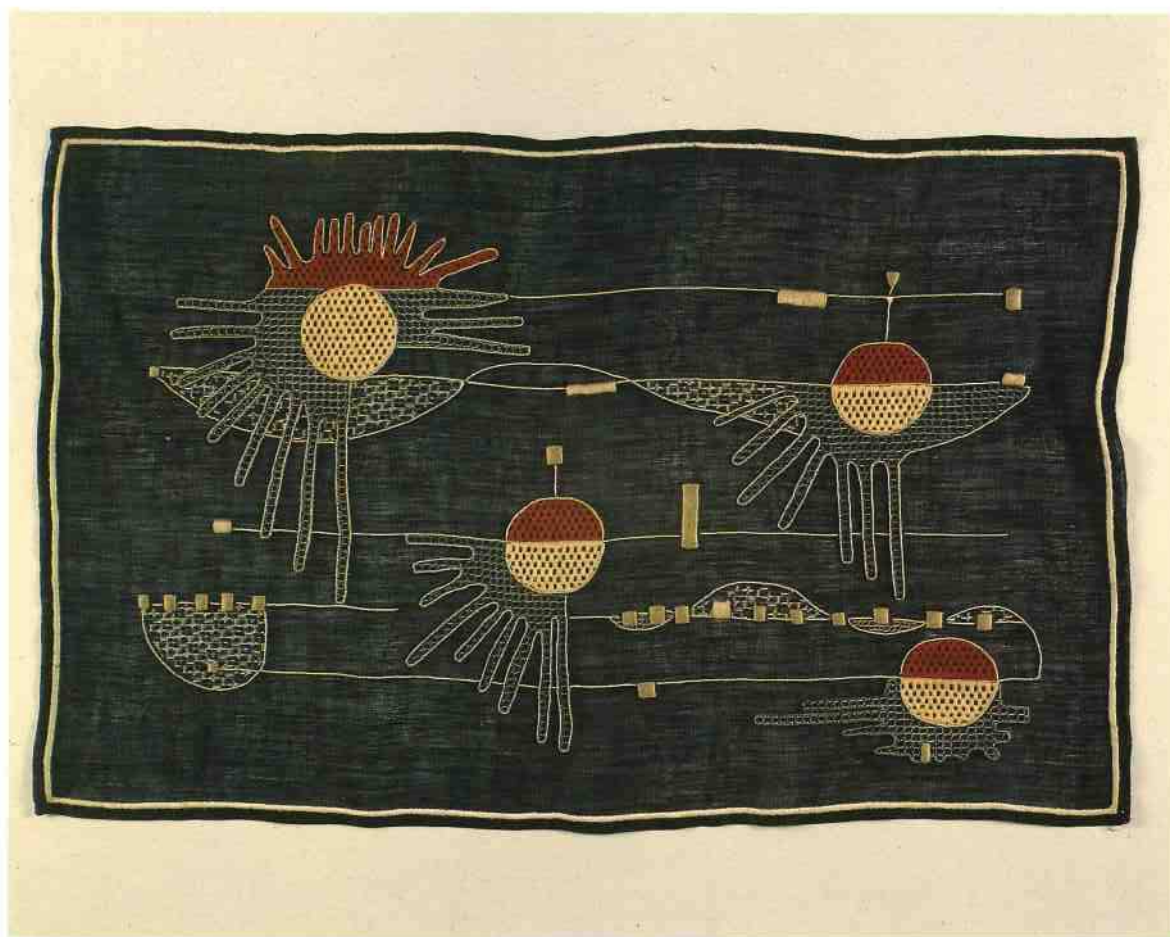


gatti, 1959

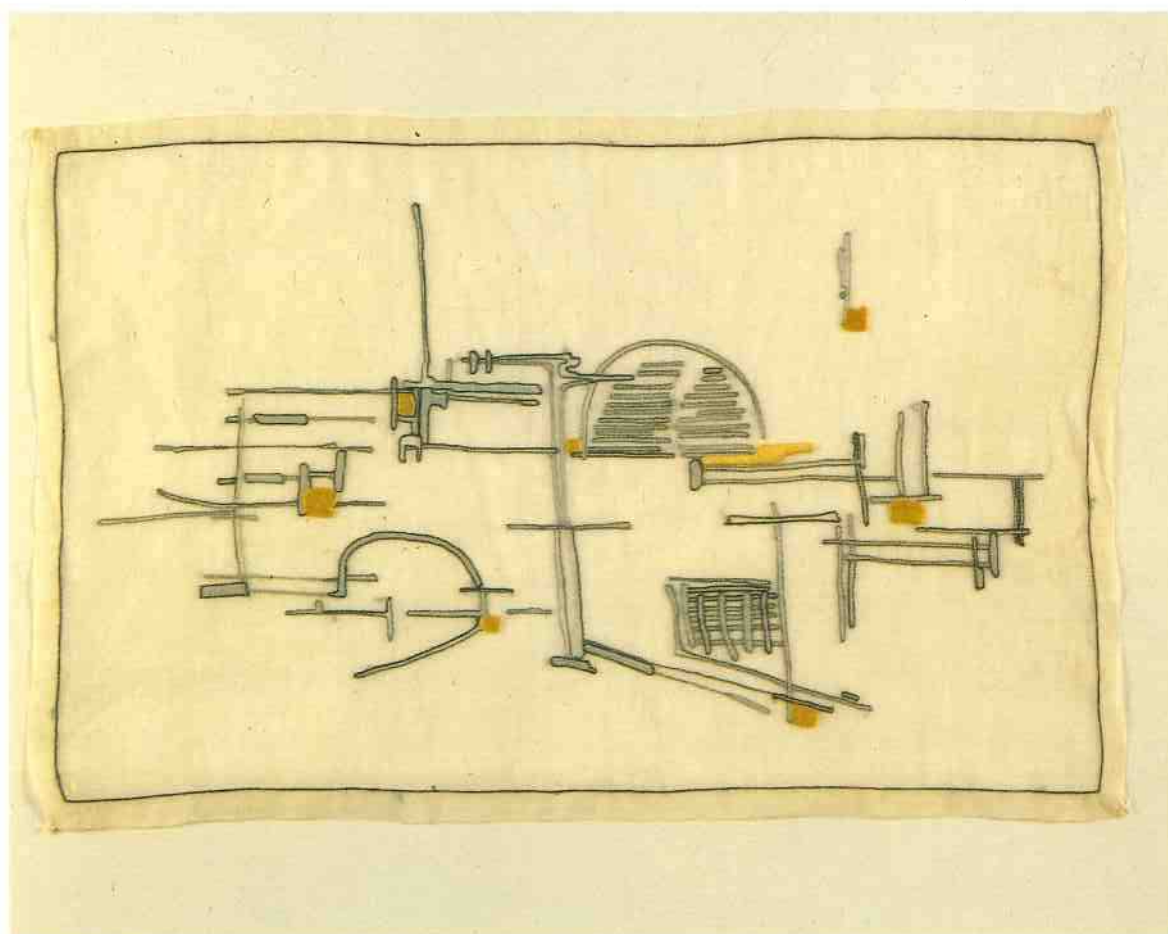
bronzo ageminato - h. cm. 11



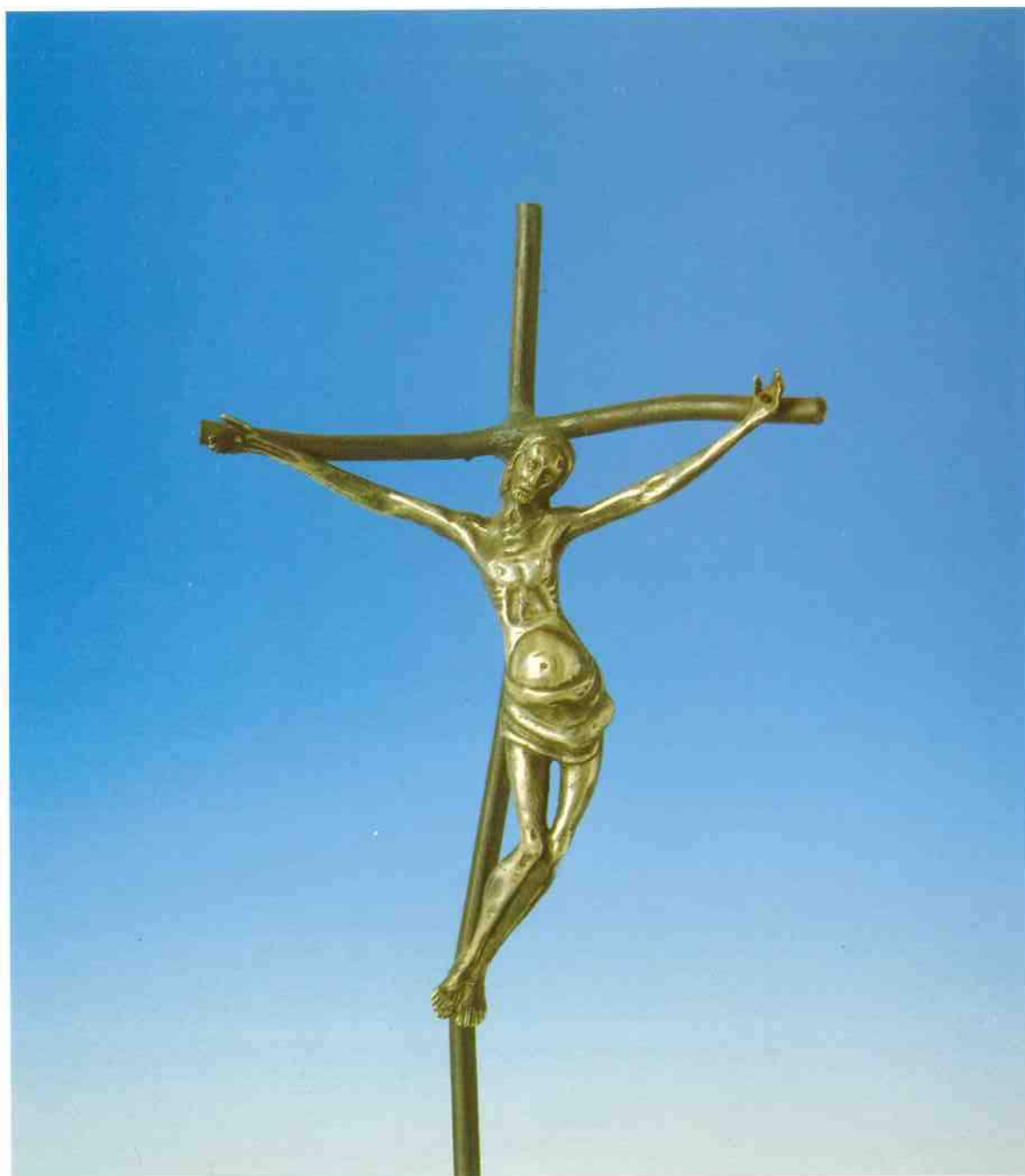
centro ricamato con fondo bleu, 1959
cm. 26,5×41,5



centro ricamato con fondo bianco, 1959
cm. 21×32



croce in argento, 1962
h. cm. 36,5



candelabro in rame ed ottone, 1962
h. 39×21



portagioie, 1964

rame sbalzato laminato in argento - cm. 13x10x3,5



SCHEDA BIOGRAFICA



Salvatore Castagna

è nato a Palermo il 27 aprile 1912 ed è morto a Roma il 6 dicembre 1988.

Ha tenuto personali a Palermo, Messina, Firenze, Roma, Pescara.

Ha partecipato alle seguenti mostre: I mostra d'arte sacra, Palermo 1929; V mostra del Sindacato Interprovinciale BB.AA. di Sicilia, Palermo 1933; VII mostra dello stesso Sindacato, Siracusa 1935; III mostra nazionale d'arte ispirata allo sport indetta dal C.O.N.I., Roma 1947; mostra internazionale della ceramica, Montecarlo 1952; mostra «L'arte nella vita del Mezzogiorno», Roma 1953; mostra «Artisti siciliani», Milano, Trieste, Monaco di Baviera, Colonia, Firenze, Roma 1954; mostra di gruppo, Bruxelles 1957; biennale d'arte figurativa sarda 1957; mostra di gruppo, Varsavia 1959; premio di pittura Agrigento, 1959; I mostra nazionale del bianco e nero, Catania 1959; premio Bari 1959; VIII Quadriennale nazionale d'arte, Roma 1960; mo-

stra di pittura «Italia 61»; premio Città di Marsala, 1961; premio Villa San Giovanni negli anni 1961, '62, '63, '64, '65, '66; mostra del Gruppo «Numero» a Copenaghen, 1962; mostra del Gruppo «Arte Actual», Valencia 1963; IX Quadriennale nazionale d'arte (invitato con cinque opere), Roma 1965/'66; premio Acitrezza, 1968; mostra di gruppo alla galleria Spinetti, Firenze 1966; mostra di gruppo alla «Modern Art Gallery», Perugia 1971; mostra di gruppo alla galleria A.L.2, Roma 1971; premio «Castello Svevo», Termoli, negli anni 1971, '72, '73, '74 (sempre fuori concorso); mostra a "Le Salon des Nations" Parigi 1982.

Ha conseguito i seguenti premi: I premio a Firenze 1949; due premi al Concorso Regione Siciliana a Palermo, 1952, per modelli d'arte industriale; I premio alla mostra internazionale di pittura, Agrigento 1959; Il premio ex aequo alla I mostra nazionale del Bianco e Nero, Catania 1959; medaglia d'oro Città di Sant'Alfio alla mostra nazionale arti figurative «Pineta di Linguaglossa»; premio del Lions della Città di Ragusa, 1965; medaglia d'oro del Presidente del Senato al premio Villa San Giovanni, 1966; Il premio «Acitrezza», 1968.

Hanno scritto di lui numerosi critici tra i quali Accascina, Bovi, Giuffré, Pace, Paulucci, Venturoli, Vivaldi.

Sue opere si trovano in collezioni pubbliche e private in Italia, Francia, America, Spagna.

Quanto all'attività didattica dopo aver insegnato all'Istituto d'Arte di Palermo, ha diretto l'Istituto d'Arte (nato come Scuola d'Arte) di Messina e successivamente quelli di Civita Castellana e di Anzio. Ha infine ricoperto l'incarico di Ispettore presso l'Ispettorato Istruzione Artistica del competente Ministero.

Ha tenuto relazioni ai corsi d'aggiornamento di Spoleto ed alla Fondazione Cini di Venezia. Ha conseguito la medaglia d'oro quale benemerito della cultura e dell'arte.