Vincenzo Celi
Ariose energie
Electa

Vincenzo Celi Ariose energie

A mia madre

Vincenzo Celi

Ariose energie

a cura di
Tommaso Trini

Electa

© 1989 by Electa, Milano
Elemond Arte
Elemond Editori Associati
Tutti i diritti riservati

Vincenzo Celi
Ariose energie

Taormina, Chiesa del Carmine,
Piazza del Carmine
5 agosto – 2 settembre 1989

La mostra personale di
Vincenzo Celi è stata promossa e
organizzata dall'Amministrazione
Provinciale di Messina

Testi di
Tommaso Trini
Lucio Barbera

Ufficio stampa
Gino Mauro
Silvia Palombi (Electa)

Allestimento
Antonello Longo

Fotografie
Giangabriele Fiorentino (Messina)

Cornici
Quadreria d'Arte
di Renzo Campanili

Segreteria organizzativa
Ignazia Binollini, Silvia Totaro

Assicurazioni
SAI

La Provincia di Messina è lieta di promuovere l'esposizione del più recente ciclo di lavori del pittore Vincenzo Celi, in collaborazione con il Comune di Taormina che ospita la mostra nella bella Chiesa del Carmine, e nell'ambito delle manifestazioni di Taormina Arte 89.
Lo scorso anno, questa Amministrazione ebbe già l'onore di inaugurare l'attività espositiva presso la Chiesa del Carmine, l'importante monumento storico appena restaurato dalla locale Sovrintendenza alle Belle Arti, con una significativa antologica di uno dei maggiori artisti contemporanei italiani, Giuseppe Santomaso.
Proseguendo una lunga tradizione di iniziative culturali, cui non è mai mancato un ampio e crescente consenso non solo nazionale, l'Amministrazione provinciale presenta oggi a Taormina la prima rassegna pubblica della nuova pittura di uno dei più attivi artisti siciliani.
Con la sua opera ormai trentennale, Vincenzo Celi impersona un'esemplare avventura, modernamente avanzata, di continuità e insieme di rinnovamento del proprio linguaggio. Come insegnano i maestri delle avanguardie di questo secolo, per un artista consapevole dei suoi valori non c'è migliore coerenza, etica oltre che estetica, di quella messa alla prova da periodiche innovazioni delle forme che quei valori, e le loro origini, configurano.
Nato nel 1936, e attivo dalla metà degli anni Cinquanta con un'iniziale figurazione di realismo esistenziale, Celi ha avuto il merito di avere riaperto l'arte in Sicilia – col proprio lavoro e quello dei gruppi da lui animati – allo spirito di ricerca e di sperimentazione che le neoavanguardie internazionali andavano parallelamente elaborando.
Dai primi anni Sessanta alla metà del decennio successivo, l'artista messinese ha formulato autonomamente una personalissima trama di segni in movimento, assemblaggi oggettuali, riporti fotografici e analisi concettuali, spesso in sintonia ma anche in opposizione con le più note correnti dell'epoca.
Tornato alla pittura all'inizio degli anni Ottanta, Celi ha opposto alla moda transavanguardista una nuova astrazione che la scena internazionale avrebbe recuperato solo in anni successivi.
Un'astrazione luministica e gestuale – definita "magica" da uno dei suoi critici più attenti, Lucio Barbera – che più recentemente ha maturato una straordinaria ricchezza di sfumature, e oggi costituisce la proposta inedita di questa sua prima sortita in un'esposizione pubblica.
Noi apprezziamo la nuova stagione di felice creatività di un artista che, tra l'altro, lo scorso anno ha firmato con uno dei suoi dipinti il manifesto di Taormina Arte 88.
E ci piace immaginare l'insieme delle nostre attività di sostegno al lavoro degli artisti siciliani, ai "lavori in corso" di un'arte che da tempo non è più locale e non ha confini, come un indispensabile "museo aperto" che dirama le conoscenze dell'arte d'oggi e il relativo dibattito su tutto il nostro territorio.

Giuseppe Naro
Presidente dell'Amministrazione Provinciale di Messina

Sommario

11 L'immagine dell'evoluzione
Tommaso Trini

27 In principio era l'azione
Lucio Barbera

40 Catalogo delle opere
1985-1989

77 Mostre personali
e collettive
Iniziative culturali

L'immagine dell'evoluzione

Ariose energie scorrono nelle pitture recenti di Celi. Prima di capirne la natura, ne riconosco l'effetto: è la fascinazione a prima vista. Astratta ma non troppo, questa pittura è generosa animazione di colori e di segni, di luci atmosferiche, di campi disegnati dal colore, di grumi luminescenti. E soprattutto suggerisce analogie, dunque immagini. Ma è anche una pittura avida di noi, del nostro coinvolgimento: le ho dato una semplice occhiata e mi ha preso tutto lo sguardo. Solo con la passione la si può vedere.

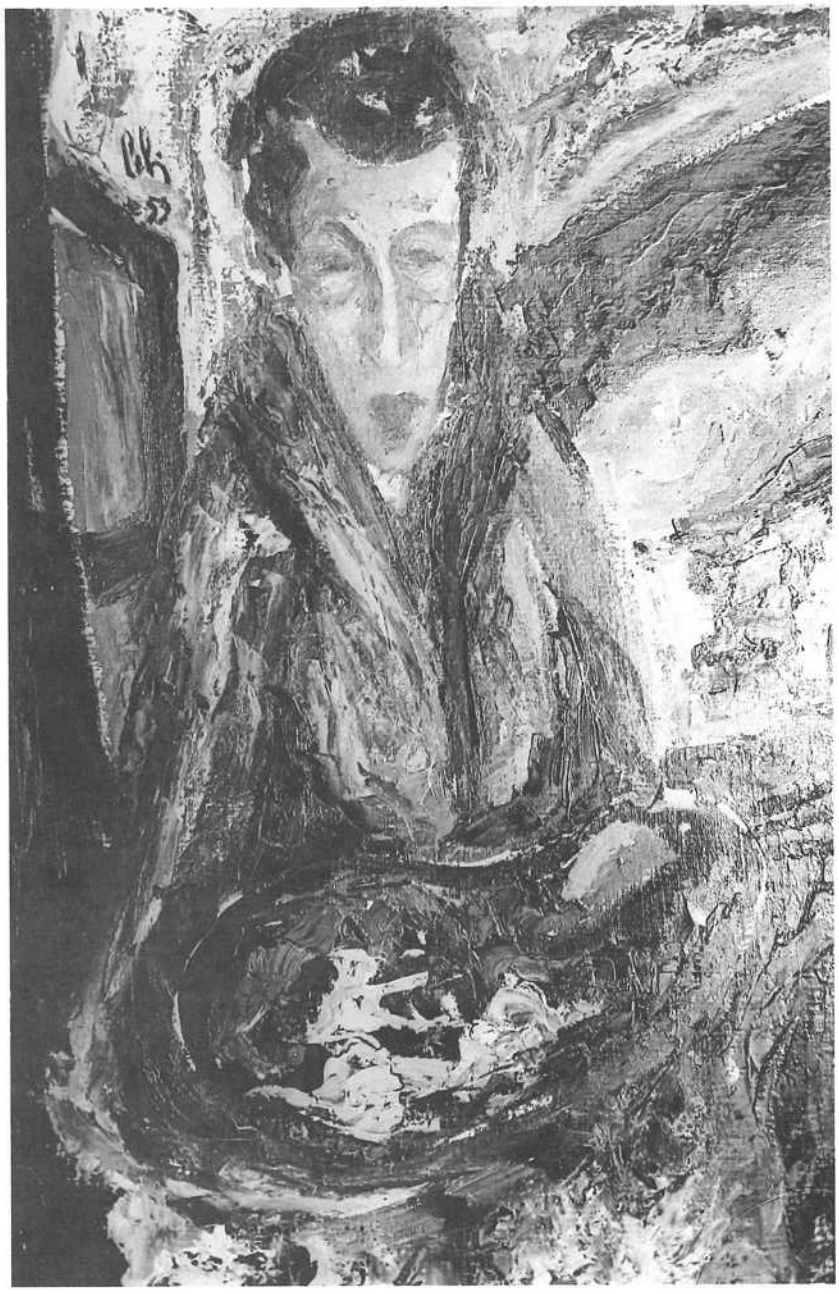
L'opera di un artista acquista forza ogni volta che si modifica con un salto di qualità. Sarà bene allora fare notare agli spettatori che ne fossero ignari, come Vincenzo Celi abbia maturato in questi ultimi anni un'opera nuova rispetto a quella iniziata nel 1958, come pure a quella modificata nel 1965: voi state osservando l'*evoluzione* di una pittura che è tuttora in progresso. Essa evolve in sé. Così come evolve anche nei confronti delle forme storiche della pittura astratta. Guardate, le superfici dei quadri di Celi sono luoghi sospesi di transito per numerose scene.

Li espande una mobilità ben visibile di pochi colori accesi, inizialmente puri, che intridono a coppie il verde col giallo, o trascolorano in gradienti di rosso, o annuvolano un'unica massa nera da cui stingono raffinatissimi grigi, mescolandosi in modo spurio via via che diventano materia. La visione gode facilmente l'interezza di tali movimenti che le parole purtroppo sono inadeguate a descrivere. Dobbiamo ricorrere ai concetti e alle immagini che per analogia ci suggeriscono.

Una qualità fondamentale della pittura di Celi risiede nella vitale indeterminatezza con cui essa trae origine dall'azione del dipingere, dal gesto del pittore, per propagarsi attraverso il dipinto e lo sguardo nella contemplazione attiva dello spettatore; ciò che l'uno crea, l'altro deve ricrearlo. L'arte di Celi fa pensare alla scienza del divenire cara a Ilya Prigogine, lo scienziato che guarda alle arti figurative e plastiche. È in sintonia col progressivo spostamento del sapere odierno dalle sicurezze offerte dalle scienze fisiche, che ricercano le leggi eterne della natura, agli orientamenti globalizzanti ma provvisori delle scienze biologiche, che rivalutano il divenire invece dell'essere, e suggeriscono ai cosmologi l'ipotesi che nell'universo "vivano" infiniti universi assimilabili a organismi viventi. C'è vita anche nelle forme organiche disegnate direttamente da Celi con olii trasparenti o tempere liquide.

Alcuni cicli precedenti vibravano di fitti segni colorati e neri. Un viluppo piatto e decorativo riempiva le superfici. La visione era sostanzialmente estatica: una vegetazione panica. Ricordavano certo Impressionismo lirico dell'Informale francese anni Cinquanta. Poi, la macchia ha preso il sopravvento. Gonfie *taches* di colori voluminosi e aree spaziose sono state mobilitate da una gestualità maestosa. Tali campiture hanno fatto intravvedere, in una dimensione terrestre, raramente cosmica, visioni aeree di cieli e terre.

Autoritratto, *1959*
olio su tela, 100 × 70 cm



Nel 1988, il manifesto e gli enormi cartelloni che il festival di *Taormina Arte* ha tratto da questo ciclo di Celi, esaltavano la sua geografia visionaria. Adesso, l'azione si drammatizza. L'ultimo ciclo di pitture, esposte in questa mostra, accoglie moti virulenti di forme germinali. Con un'ottica diversa, Celi sembra rientrare nello spazio biotico aperto nei primi anni Quaranta dalle straordinarie figure biomorfe esplose da Arshile Gorky, quando il maestro americano raccordò l'automatismo surrealista con il nascente Espressionismo astratto. Ora, le figure sono divenute nuclei di energia. Lo spazio volge all'interiorità, la materia si anima di accensioni. Alla luminosità solare subentra spesso qualche luminescenza lunare, come di un corpo che in penombra emana luce propria. Come dirlo? Comincia il ciclo della vita.
Questa tensione maculata si connette infine con l'avventura pittorica cominciata da Vincenzo Celi nel 1958 nel segno di un realismo esistenziale affidato a figure simili a macchie con tonalità diffuse, appunto, e già sovvertito nel 1961 da impronte astrattizzanti e gesti neodada che le *anthropomorfies* di Yves Klein andavano allora diffondendo a Parigi e Milano, come pure a Messina.
Nel corso del tempo, Enzo Celi ha individuato e perfezionato alcune costanti del suo linguaggio. Poiché la sua attività abbraccia trent'anni di esperienze evolute – mai fisse e soddisfatte, sempre mosse da un'intelligenza mercuriale, talora pausate da silenzi – le costanti della sua visione assumo-

Bar "Jamaica" di Milano, *1961*
olio su carta, 70 × 100 cm

no il valore di una dedizione segreta e tuttavia assoluta. La prima riguarda la luce.
Nei colori di Celi, all'inizio tonali, chiaroscurali, oggi trionfanti di luminosità, le superfici hanno luce propria, le cose emanano una *luce connaturata.* Nei periodi di transizione, Celi ha praticamente eliminato il colore. La seconda costante riguarda il movimento. Mutevole per intima natura, tutta l'opera di Celi è arabescata da figure sinuose e linee ondulate che negli anni Sessanta assurgono a una vera e propria costruzione di "movimenti", ancora oggi protratti nei colori liquidi. Tipico di Celi è il *movimento striato.*
C'è poi un'altra caratteristica ricorrente, il gesto. Ma questo tratto riguarda la personalità dell'artista più che la struttura della sua opera. Come persona, Celi ha avuto gesti di orgoglio intellettuale e manifesta un'attitudine protagonista a dominare la scena quotidiana con rilassata calma. I suoi *gesti asciutti* echeggiano certamente nella sua pittura, ma non la strutturano. Coi suoi campi erratici, i segni nervosi, i volumi implosivi, la pittura è l'altra faccia di Celi, il suo doppio. Nelle ultime serie di lavori la gestualità si è resa più evidente per il gran flusso creativo che vi scorre, però resta una sorgente lontana, una gestualità numinosa.
L'evidenza di alcune similarità e di qualche differenza ha suggerito a Lucio Barbera di vedere in Celi, molto giustamente, "una sorta di Vedova mediterraneo, un Vedova cioè senza drammatici incubi ma piuttosto aperto sulla felicità del vivere". Tale corrispondenza è valida per i dipinti più distesi dell'artista messinese, allorché trama su diversi piani l'effusione dei graffiti. Altrove, il gesto di Celi manifesta piuttosto l'intenzione verticale e dirompente del taglio di Fontana. La sua tensione esplorativa è più forte del suo appagamento espressivo.
Abbandonata la figurazione di esordio, dal 1965 il pittore cambia i suoi mezzi e dunque lo stile, diventa anche scultore e incisore, moltiplica i filoni di ricerca con un'attitudine sperimentale che dura sino alla fine degli anni Settanta. Al tonalismo esistenziale, alla macchia informale, contrappone il suo nuovo grafismo pennellato e via via l'analisi concettuale dell'immagine con riporti fotografici. L'acquisizione più fondata e duratura di questa molteplicità di interessi, Celi la ottiene dalla serie dei *Movimenti* di linee striate. Sono un vero atto costruttivo, costituiranno d'ora in poi la visibile circolazione sanguigna del suo lavoro.
Certo, il principio di modificazione implicito in questo movimento striato dirama molto le modalità operative e provoca qualche sbandamento. Dopo i gesti neodada del 1961, seguono tra il 1968 e il 1972 numerosi assemblaggi quantitativi di oggetti che celebrano il Nouveau Réalisme, una testa arcimboldesca ispirata all'Art brut, un gesso bucato in omaggio allo Spazialismo. Citazioni, dunque, esercizi dell'intelligenza, aperture di dialogo: ma tutte regolarmente identificate da quell'*imprint* celiano che è la striatura di linee parallele e fluenti. Essa configura ora la scarificazione rituale di un volto, ora l'impronta mentalmente digitale del demiurgo sulla propria creazione; ma ovunque situa ciascun oggetto in un labirinto più ampio.
C'è differenza tra l'architettura lineare di Celi e l'uso ottico che del medesimo movimento striato faceva allora, poniamo, il percettivismo di Soto. Voi conoscete il marchio della "pura lana vergine". Il suo autore, Franco Grignani, un artista percettivista, mi ha raccontato la sua genesi. Stavano dunque a tavola – il designer Grignani e i suoi committenti – quando il primo ebbe un'idea, prese la forchetta dall'arrosto, e su un tovagliolo di carta triangolò tre impronte della forchetta bisunta. Così nacque questo celebre simbolo di purezza, unto dalla folgorazione.
Al contrario, il grafismo poco emblematico di Celi ha introdotto nella sua arte un movimento strutturale interno e non percettivo, quello della figura ordinata del labirinto. Soprattutto, ne ha fatto un'*arte in divenire* che sfugge a leggi rigide per trovare in sé la propria autorevolezza, come oggi ben si vede. Autorevole l'odierna pittura di Celi lo è: sicura di sé e della sua immagine, grintosa nell'esecuzione, fascinosa per gli sguardi altrui.
Raramente un'opera ha saputo rigenerarsi dopo trent'anni con altrettanta forza. Conosco il pittore da molto tempo e posso testimoniare che dipinge solo per necessità interiore e con urgenza, non per abitudine: da ciò, forse, trae il coraggio di rinnovarsi. Altrimenti ozia nello studio dove va ogni

Figura, *1963*
china su carta, 50 × 35 cm

giorno, o vi ospita mostre di giovani artisti, oppure promuove con gli enti locali di Messina esposizioni di maestri italiani e stranieri. A lui si devono tre o quattro edizioni della biennale *Mediterranea.*

Nella seconda parte degli anni Settanta, Celi ha prodotto poco, ha avuto una lunga pausa, qualche incertezza. La Conceptual Art declinava senza vasti rimpianti, l'Arte Povera aspettava di essere riconosciuta a New York, stava nascendo la Transavanguardia. Tali forme d'arte gli erano estranee, le poche posizioni di fondo che potevano accomunarle e che lui poteva condividere, facevano già parte del suo bagaglio: il nomadismo linguistico, l'astrazione, la provvisorietà erano acquisite. Consapevole del crescente primato dell'arte nel modellare le idee e i comportamenti sociali, Celi ha contribuito ad animare la scena artistica come operatore culturale. Da sempre, il silenzio di un artista fa parte del suo lavoro. Oggi, l'artista idea mostre o scrive per supplire alle mancanze della critica, quando non per contendere allo strapotere dei musei le decisioni sull'arte da farsi.

Celi torna a dipingere con nuove idee nel 1981 ed è subito chiaro che continua il linguaggio dei "movimenti" nella loro più riposta coerenza: quella del segno che prolifera. Dapprima copre la superficie con un lento tramarsi di segni piatti ma guizzanti. Dal 1985 a oggi fa crescere in profondità e in sospensione una stupefacente leggerezza di macchie, vibrazioni, macule corpose, luminosità trasparenti, sempre più veloci. A questo punto, libero dal suo passato e svincolato dalle mode contingenti, il lavoro di Celi si confronta con la storia dell'Astrattismo.

Astratta continua

Incontrare il termine "astrattismo" è oggi sempre più raro. La stragrande maggioranza dei testi critici lo ha rimosso da molti anni, quasi nessuno lo usa più, neppure ora che si è ritornati a produrre "astrazione" e a discuterne. Per la straripante comunicazione scritta, che una volta chiamavamo letteratura critica e che adesso consumiamo alla stregua di un giornalismo sportivo, il "movimento astrattista" equivale a un vecchio fossile.

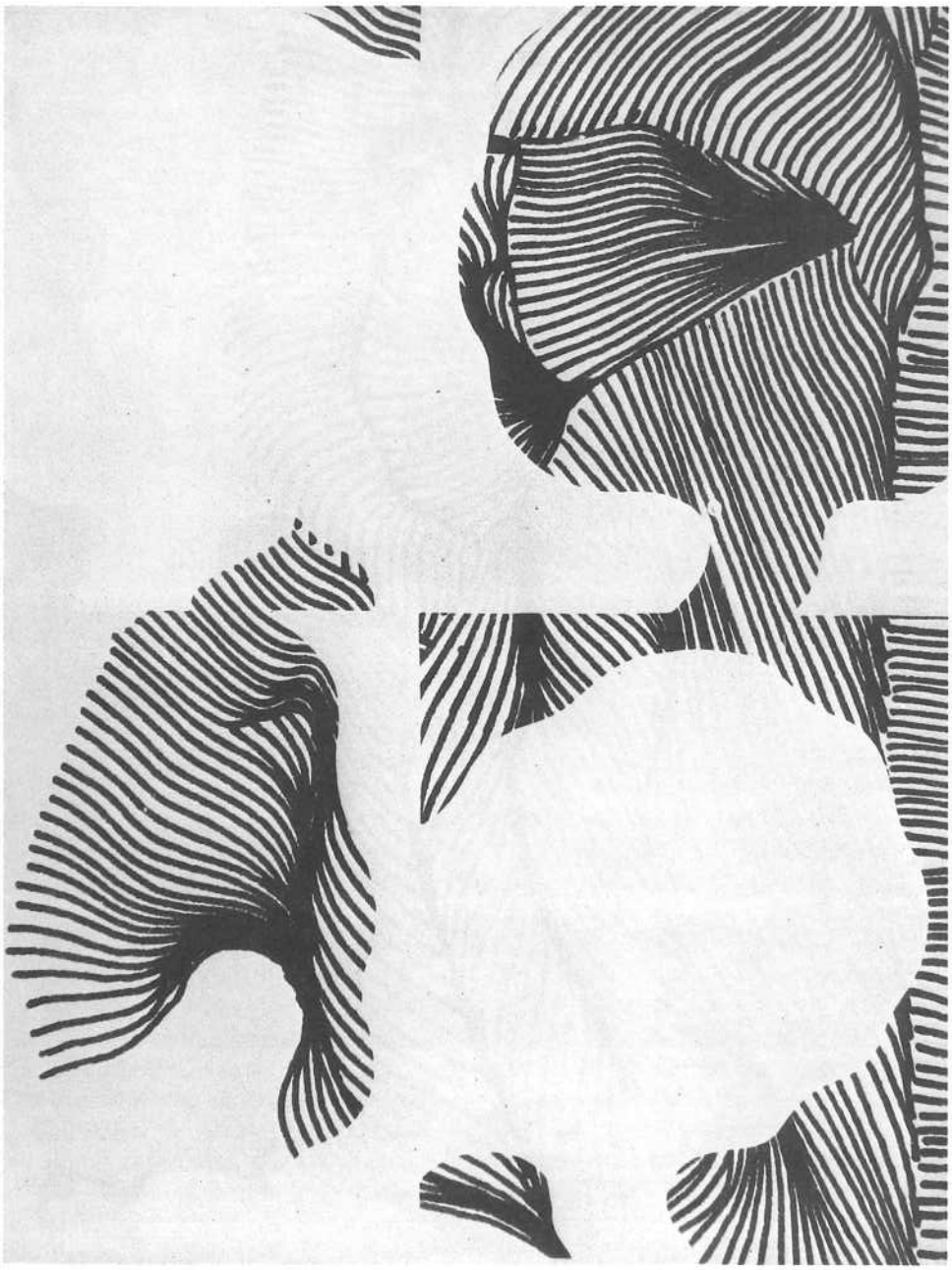
Le acque del mare kandinskiano, mondrianeo, kupkiano e maleviciano, aperte circa ottant'anni fa dai Mosè dell'avanguardia aniconica, sembrano essersi richiuse dietro di loro. L'eco delle loro gesta risuona solo nei lavori e negli scritti dei seguaci divenuti maestri, negli interventi di Mario Nigro o Emilio Vedova, nelle polemiche di Piero Dorazio. Silenzio invece tra le nuove generazioni. È strano, tanto più strano se osserviamo i fatti recenti: l'odierna produzione di pittura e scultura è nuovamente e prevalentemente aniconica.

Dalla metà degli anni Ottanta, Enzo Celi ha ripreso a distendersi nella sua trionfante gestualità coloristica, che si materializza in un'astrazione visionaria sulla base di una forte concentrazione mentale e nervosa, di un'esecuzione veloce e rabdomantica, che a loro volta presuppongono uno stato di ricettività senza barriere autocritiche. Molti altri artisti più giovani, in quegli stessi anni, attirano finalmente l'attenzione sui loro lavori "neoastratti" in contrapposizione con la Transavanguardia internazionale, oppure esordiscono nella nuova astrazione.

È utile ricordare che il cammino di Celi si discosta da quello degli esordienti. Dopo un lungo periodo di scarsa produzione, di volontario esilio dalle mostre ma non dal dibattito culturale, Celi ha rimboccato le maniche del suo passato, proseguendo coerentemente la sua maestria dei segni fino allora movimentati con simmetrie e proporzioni armoniche; ha guardato al linguaggio dei graffiti urbani e alla comunicazione sotterranea dei graffitisti di New York via Bronx, traendone accensioni e asimmetrie per i suoi gesti; e infine è risalito dal luminismo atmosferico dell'Espressionismo astratto a Gorky e quindi a Kandinskij coniugando la macchia col disegno.

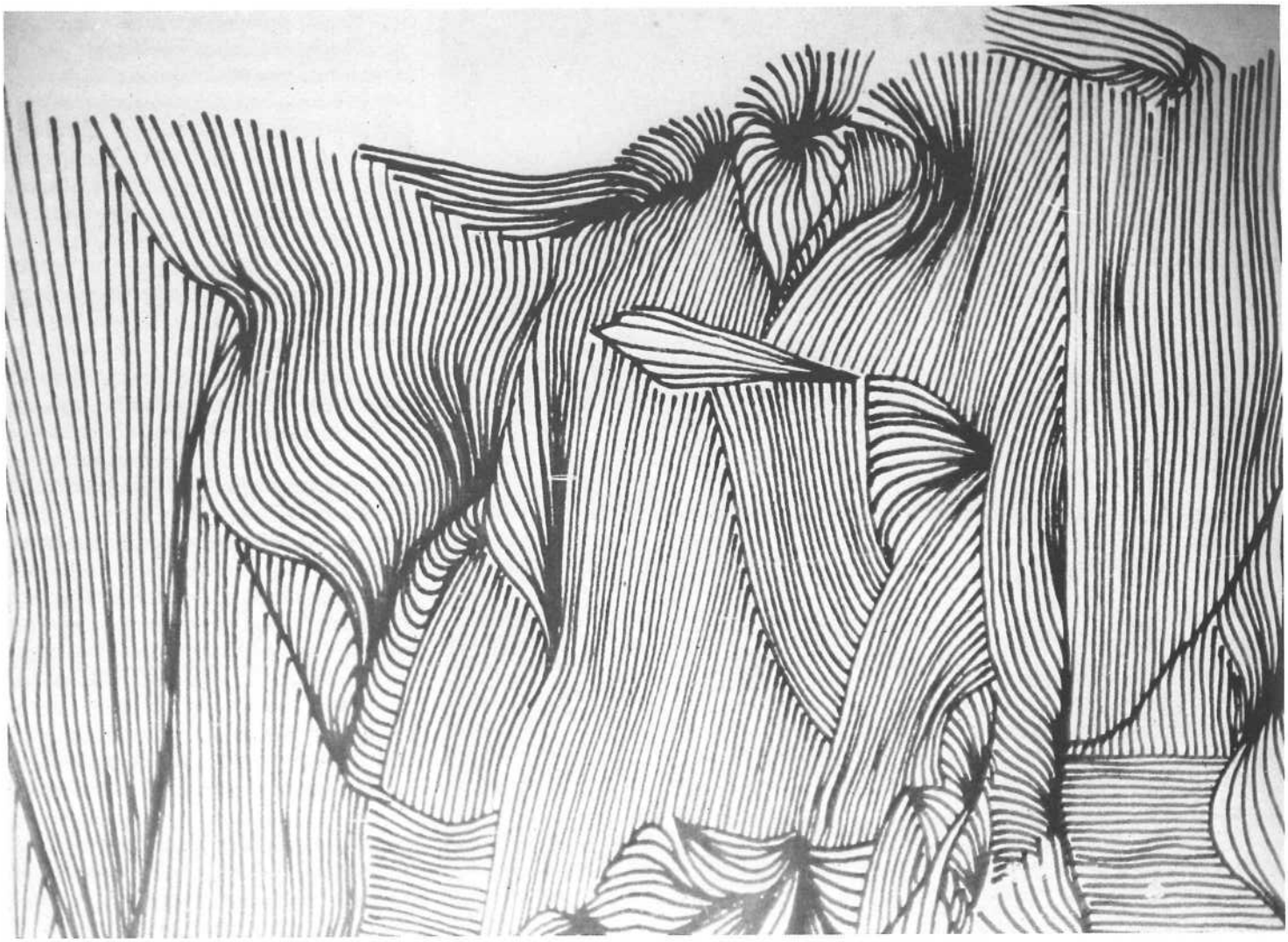
La concomitante ripresa di una pittura astratta da parte dei più giovani in Italia e negli Stati Uniti si è svolta invece nell'ambito strutturalista del NeoGeo derivato dalla Minimal Art. Anche la prospettiva di una nuova costruttività appena abbozzata da Filiberto Menna con il gruppo dell'Astrazione povera abbraccia tutt'altro orizzonte; il nostro compianto critico ci ha indicato nella continuità di un progetto incompiuto l'eredità delle avanguardie moderne, ma appunto come eredità da reinvestire nella differenza epocale del postmoderno, da completare con l'esplorazione di una nuova storia

Movimento, *1964*
riporto fotografico su tela emulsionata, 100 × 70 cm



promessa. Il progetto di Menna aveva un respiro storico e ideologico.
Evidentemente, se ci domandiamo perché abbiamo rimosso l'idea dell'astrattismo – sebbene si continui a praticarlo in altre forme – dovremmo rispondere che l'Astrattismo, in quanto epopea ideologica, in quanto nozione storica, non ha più diritto di menzione – al pari, ad esempio, del marxismo – in questi anni di caduta delle ideologie e di svalutazione del senso storico. Ma non è così, c'è dell'altro.
Nel corso di un'intervista, anni fa, lo storico Ernst H. Gombrich espresse l'opinione che il movimento moderno dell'Astrattismo era morto. Glielo fecero dire col solito modo sbrigativo dei reporter che incontrano Dio e lo interrogano sui massimi sistemi: insomma, l'Astrattismo era un ferro vecchio, finito, chiuso. L'illustre direttore del Warburg Institute di Londra, tempio dell'iconologia, non figurava esattamente come un esperto delle avanguardie, e si capiva che a quella dichiarazione di morte era stato tirato per i capelli. Tuttavia, fu illuminante.
Tale opinione operava già diffusamente nel mondo dell'arte, sebbene inespressa. Basti oggi osservare le grandi esposizioni tematiche come quelle del Centre Pompidou, o quelle storiche come le mostre sull'arte italiana di Londra e di Venezia, per avere la conferma che i bilanci e le revisioni di un secolo, ormai avviate da questo scorcio di fine millennio, non si attardano più a discriminare i linguaggi e i valori in nome dell'Astrattismo, e neppure dell'astrazione. "Astratti" e figu-

Movimento, *1965*
riporto fotografico su tela emulsionata, 100 × 150 cm



Movimenti, *1965*
legno laccato, ∅ 50 cm

rativi uniti, espressionisti e concettuali contrapposti, queste tenere famiglie sono attraversate dall'autostrada delle mitologie. La quantità delle forme d'arte si diversifica solo sul metro della qualità, solo pochi artisti sono maestri che restano, solo poche opere sono di qualità. L'Astrattismo? Ah sì, era una vecchia fabbrica, stava lì, adesso c'è un supermarket.

Voglio dire che quel che storicamente definiamo l'arcipelago dell'Astrattismo è un luogo intellettuale di appassionati attraversamenti – sia creativi, sia critici – la cui vitalità presenta un nuovo corso di cui dobbiamo comprendere il senso. Una delle funzioni della ripresa astrattista ribadisce per certo l'interdizione all'immagine sacrale e al suo potere di simulacro.

È la lotta contro il racconto mitologico che una parte delle neoavanguardie, dal Neorealismo alla Pop Art, dal dopo-Guernica alla Transavanguardia, ha ripreso a orchestrare nella seconda metà del secolo. È l'antica barra che interdice di raffigurare l'innominabile dio monoteista nell'universo giudaico e in quello islamico, oggi sbarrata sul diritto di pochi artisti semidei e di poche opere mitizzate a rappresentare tutto il campo unificato dell'arte. Un fronte di opposizione contro le mitologie postmoderne e i feticci del mercato. Voi che possedete i van Gogh e i Picasso avete buon gioco nelle quotazioni record di asta; provateci con i Mondrian e i Wols, l'immaginario collettivo non ne capirebbe il sacro plurimiliardario. Da qui, la connotazione belligerante della censura astrattista che oggi contrasta le memorie irrigidite in miti e favorisce l'eredità che evolve; dire "aniconico" ha persino il sapore di un disimpegno.

C'è poi un'altra funzione, quella di liberarsi dall'autorità imposta dai modelli avanguardisti. Si tratta, io credo, della più fresca attitudine di questa terza fase dell'Astrattismo contemporaneo, dopo l'iniziale fondazione classicheggiante e l'informale séguito espressionista che stranamente regredì all'arcaico. Parlo della vitalità disinibita rispetto ai maestri e agli inevitabili confronti che agita senza remore l'attuale pittura di Enzo Celi.

Non c'è dubbio che la nuova stagione gestuale dell'artista messinese conosce la felicità della smemoratezza nei riguardi di tutti quei riferimenti che pure evoca – Vedova, Hartung, se vogliamo Mathieu, ma soprattutto Arshile Gorky – nella nostra mente. Si tratta di rimandi più letterari che visivi, di ramificazioni scompaginate dalle zampate della soggettività dell'artista: mai Celi ha lavorato in modo così disinibito rispetto alle grammatiche "astratte" e al lessico stesso del proprio passato. Se consideriamo la provvisorietà, la smemoratezza, il "progetto dolce" (Bonito Oliva) praticati da Cucchi e Clemente, potremmo dedurne che anche la narcisistica disinibizione verso le regole attuata dalla Transavanguardia abbia influenzato la libertà di Celi.

L'Astrattismo storico aveva dovuto imporre un principio d'autorità basato su leggi per sostenere la costruzione dei linguaggi della non-oggettività, non dimentichiamolo. Paradossalmen-

Trame, *1981*
acquarello su carta, 50 × 70 cm

te, la più radicale trasgressione del mondo delle figure è sopravvissuta e si è rinsaldata grazie all'ubbidienza a leggi evolutive interne, senza referenti esterni, in decenni di continue rotture e in sintonia, d'altra parte, con le reazioni conservatrici degli anni Venti. Quell'autoritarismo a schemi compositivi è scemato con l'Informale che ha formalmente esaurito tutte le possibili grammatiche tanto del segno quanto del colore.
Sicché adesso le pitture come quelle di Celi, così visibilmente aggressive e insieme precarie nella combustione delle loro energie, dove il nostro sguardo-ossigeno diventa un elemento indispensabile dell'interazione tra il colore-combustibile e la superficie-aria, possono illuminare la propria autonomia senza doverne dare conto ai maestri e alla storia. Questa pittura non ha alcunché da citare, può solo proliferare entro universi contigui. "Astratto" o "concreto" sono sinonimi di *evoluzione* nel senso in cui un cosmologo intende l'evoluzione quando teorizza la "nascita" e la "morte entropica" del nostro universo fisico senza potervi assistere.
La pittura di Celi è più avanzata concettualmente di certo Neogeometrismo odierno che regredisce rispetto alla geniale commistione di minimalismo e di processualità, di strutture primarie ora dure ora molli, di forme geometriche e di forme organiche, attuata da Donald Judd, Robert Morris e Dan Flavin. Essa oltrepassa un confine ancestrale – la divisione tra l'animato e l'inanimato – il cui determinismo psicologico è più difficile da superare di quello fisico.
Il lavoro di Celi è disinibito due volte: come non sottosta all'autorità dell'Astrattismo storico, così disubbidisce alla non-referenzialità di quello suscitando nello spettatore immagini di similitudini e analogie.
A dire il vero, ciò accadeva già con la semifigurazione di De Kooning, il luminismo spazioso di Rothko e il drammatico conflitto tra macchia e figura nell'opera di Pollock – non a caso tanto rimemorati oggi da Celi. L'uno con la carnalità femminile, l'altro con la luce del sublime, il terzo con la pioggia cosmica sui disegni rituali Navajo, ci offrivano tutti un passaggio nella realtà, il piacere di "toccare" la pittura mentalmente come fa chi "vede" la musica mentre altri la eseguono.
I diaframmi si espandono, cadono. Nelle nature morte di Morandi, nelle sue caraffe e bottiglie, siete autorizzati a vedere un'astrazione e a respirare le essenze. Nelle sfere celesti del laicissimo Rothko potete osservare, secondo il vostro credo, sia la gloria di Dio sia la solitudine agnostica dell'individuo che esiste. Sono finite le letture obbligate, siete liberi di gioire e soffrire, il quadro è vostro.
Di recente un maestro seguace di Mondrian, Mario Nigro, veterano dell'ideologia astrattista, ha impresso alla pittura rigorosa un'ulteriore svolta, tanto pazza quanto oculata: tira i colori come gli impressionisti, in una mescola di orizzonti che lui definisce *Ritratti della pittura*, quasi che il dipingere fosse la figura di una ballerina di Degas.
Ritrovo la stessa ebbrezza fluida nella liberissima sciabolatura di Celi, le cui tele e carte ora fanno pensare a una scena biologica, a interni di corpi umani, a paesaggi dell'energia, insomma a nature con nembi e fulmini.

Come un plasma vivente

In un'ottica più generale, l'insieme delle pitture che Celi ha prodotto in questi ultimi cinque anni, reiterando la medesima tipologia figurativa al fine di modificarla ed espanderla, costituisce un unico affresco che avvolge tutto il mondo visibile o solo immaginabile con l'ampio gesto di una *inseminazione.*
Non lasciatevi sedurre da questa o quella singola tela, potete abbracciare tutto un orizzonte circolare, abbandonatevi dunque a un brivido di onnipotenza: c'è tempo per ritrovarsi piccoli e in balìa della vita. La pittura di Celi tende modestamente a inocularsi sotto la pelle della nostra immaginazione come un liquido *animato.* Ogni singola carta dipinta è in sé sufficiente e conclusa, tuttavia ha un valore parziale, è il particolare di un disegno più vasto, di un rotolo infinito.
Guardare i quadri di Celi fa respirare lo sguardo. Invece di scrutinare, misurare, voler capire, il nostro sguardo entra semplicemente in *stimolazione,* respira in sintonia col movimento striato di queste forme organiche, arabescate da filamenti, flussi, chiazze, gocce; e così continua per un po' anche quando guarda altrove.
Ciascuna tela è un grumo di gesti e segni ininterrotti, seguitati nella tela

accanto. Sicché l'opera pittorica di Enzo Celi procede nell'ambiente espositivo e nel suo svolgimento temporale con un'immagine dominante che – per quanto variegata, modificabile e molteplice nelle sue suggestioni – resta un'immagine unitaria. Come ogni forma di evoluzione che non ammette vuoti o salti, questa pittura è un *continuum*, e la sua immagine un plasma. Non si tratta però di un processo evolutivo che eventualmente concerne le nostre nozioni di tempo e di spazio, come solitamente si limita a dire la critica d'arte. Entriamo qui nel novero dei fondamentali dualismi che guidano il pensiero umano. Non si tratta di un *continuum* spaziale oppure temporale, o le due cose insieme. La dualità spazio-tempo è stata risolta dalla relatività e sta alle nostre spalle anche tra le cose dell'arte.

Il *continuum* suggerito da Celi affronta piuttosto la dualità animato-inanimato con la quale separiamo, per la verità con crescenti sospetti, quel che vive a nostra somiglianza da ciò che non vive e dunque non è un mistero. Le differenze tra il mondo fisico inanimato e il mondo biologico animato le lasciamo ovviamente alla scienza. Ma, per restare nel nostro ambito, le separazioni tra la vita e l'arte, tra il livello reale e il livello simbolico dei nostri linguaggi, queste ci riguardano e ci inquietano. Ebbene, la forte mobilità, sia pure virtuale e non effettiva, che agita percettivamente i grumi gestuali di Celi, raffigura la materia animata.

Le sue macchie gassose di fondo recuperano un momento epifanico della luce. La "scrittura" di segni in primo piano, i cerchi, le ellissi, i filamenti, le impuntature della pennellata, i graffi, l'arabesco sinuoso di linee continue, e le pause che interrompono tanto grafismo in un soprapensiero, configurano l'articolazione di un progetto, i diversi piani di un disegno evolutivo, nonché i loro germi invasori. Ai colori, al loro vitalismo, materiato con olio e tempera, tramato con tinte complementari, affidato ora alla classicità dei fondamentali e ora al manierismo di acide mescole cromatiche, l'artista assegna la funzione di testimoniare a gradi sui suoi propri sensi, i sentimenti, gli umori del momento.

La coalescenza cromatica è qui uno stadio dell'indeterminazione, alleva il buio e il chiaro, il piacere e il dolore, ma appunto in quantità sospese, in emozioni non pregiudicate dalle qualità che noi assegniamo alla felicità oppure alla tragedia: la vita è certa, la gioia possibile, il dramma si vedrà. Sommato tutto, l'immagine globale e continua generata da Celi è analoga a quella che ognuno di noi, con sfumature diverse, può costruirsi di un *plasma vivente*.

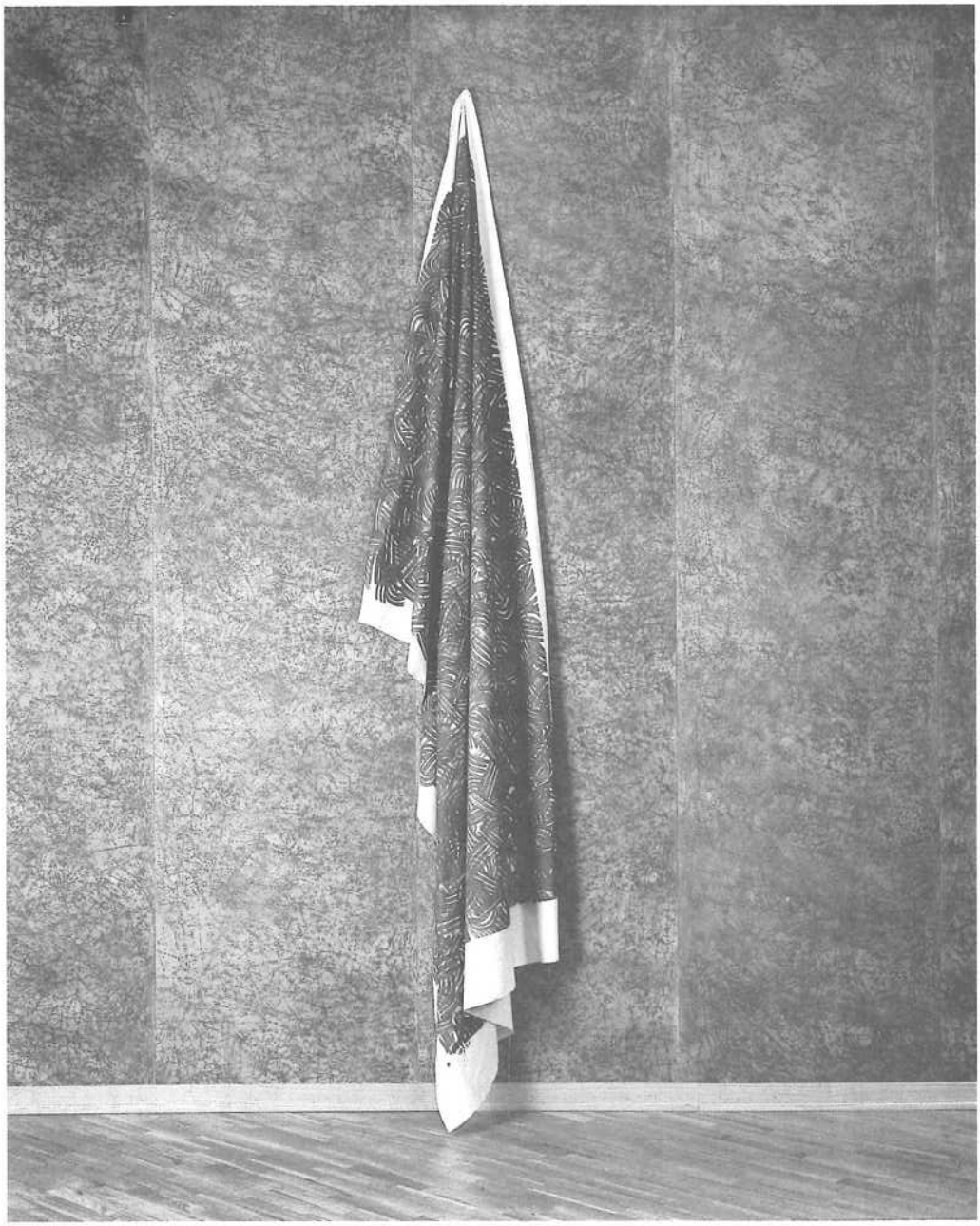
Naturalmente, benché metaforicamente animate, queste superfici rifluiscono lì dove la pittura scompare, nell'inanimato. Ma solo quando non le guardiamo. Non è il caso, qui e ora. Normalmente, l'identità di un oggetto d'arte, coi suoi significati e i suoi dettagli, si costituisce nella visione diretta, nel campo degli sguardi; e, sotto l'azione degli sguardi che mutano con le generazioni di spettatori, anch'essa si modifica nel tempo.

Non mi sorprenderei dunque se il lavoro di Celi configurasse una terza via tra le forme del vivente e le forme cristalline dell'inanimato cui l'arte ci ha abituati. Per intanto, esso ci rinvia alla simbologia molto ramificata che le nostre conoscenze più lontane traggono dagli elementi archetipi – l'aria, la terra, l'acqua, il fuoco, e il più ibrido plasma – spesso a beneficio del nostro silenzioso inconscio che non saprebbe parlare altrimenti. E ci ricorda anche i numerosi simboli che circolano tra i diversi regni – animale, vegetale, minerale – come pure tra l'immaginario e il reale, se non riunendoli quantomeno pareggiandoli.

A questo punto, tornerei a soffermarmi su un fenomeno linguistico che interessa tanto Enzo Celi quanto maestri più autorevoli quali Burri e Rauschenberg, ai quali parrebbe azzardato avvicinare l'artista messinese. Fatte le pur debite e sostanziali differenze di contenuti e di forme, questi e altri artisti condividono nondimeno la stessa capacità di *appropriazione onnivora* della comunicazione.

L'esempio più recente e vistoso ci viene dai fumetti graffiti con "bambini radianti", figure umane ibridate con televisori e macchine, nanerottoli ipersessuati e altri mostri deliziosi, disegnati fittamente con un'unica linea continua da Keith Haring. Avviati nella subway di New York, tra guerriglie di graffiti e pitture illegali, i suoi disegni hanno via via occupato le migliori gallerie, le discoteche, i musei, i tessuti, il design,

Trame, *1981*
anilina su tela appesa, h 200 cm



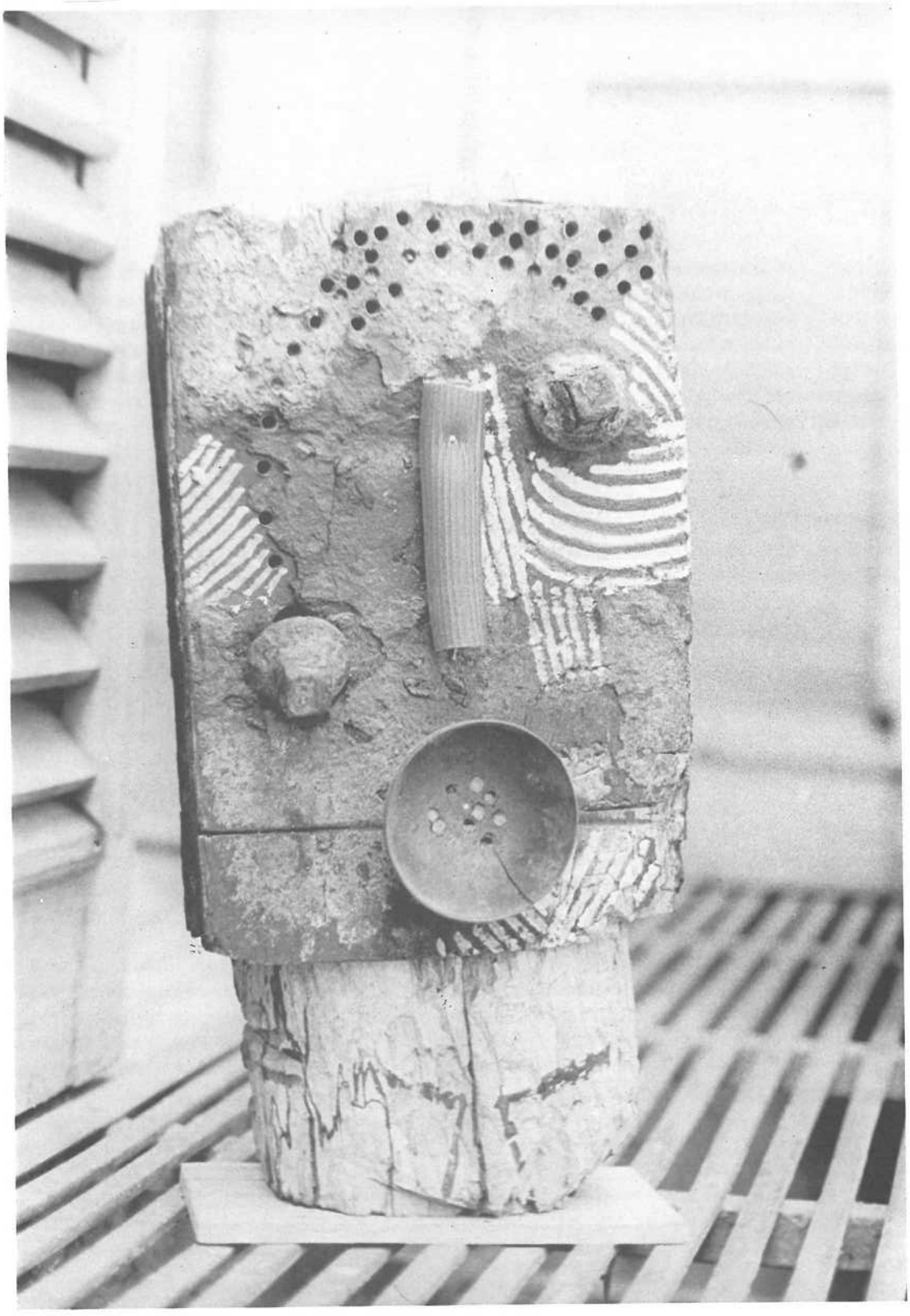
i libri, la moda e ogni comunicazione visiva. Bravo e superattivo, Haring ha perfezionato un coloratissimo *continuum* pittografico in grado di ricoprire tutta la pelle del mondo. Abile seguace di Andy Warhol, questo giovane artista ha tratto dal maestro la duplice lezione di eliminare ogni diaframma tra l'arte colta e le immagini commerciali, e di operare come una macchina.
Esistono però altre lezioni magistrali, meno ciniche e più durature. L'appropriazione estensiva della realtà iniziata da Alberto Burri a metà degli anni Cinquanta ha dato luogo a una lunga serie di altissime trasfigurazioni dei materiali in corpi e delle superfici in carne. I sacchi prelevati dal disordine della consunzione inferta al mondo dalla storia sono stati rigenerati nell'ordine strutturale del corpo umano come pure nell'ordine morale delle sue pulsioni e delle sue ferite. Sottoposte al fuoco e dunque al dolore, le plastiche di Burri hanno poi ricostruito l'unità dell'artificiale col naturale, dell'inanimato con l'animato.
L'arte del nostro maggiore artista vivente ha dunque assunto la pienezza carnale di un corpo geloso, di cui ciascun assemblaggio costituisce un accrescimento e ogni ciclo rappresenta l'indivisibilità. Un corpo tanto oscuro quanto armonico e neoplastico che – va aggiunto – si stacca dalla vita mondana e tende al sacro. Nel lavoro di Celi ritroviamo la stessa iterazione operativa, non più materica bensì gestuale; e nella sua pittura un flusso, una linfa, solo apparentemente disordinati, che possiamo considerare, per trasparenza, un contraltare della costruzione di natura biologica sublimata da Burri.
Alla centralità metafisica del corpo umano nell'umanesimo europeo, l'avanguardia americana ha sostituito il moto pervasivo dell'informazione, dei messaggi, dei media. Robert Rauschenberg ha creato alla fine degli anni Cinquanta l'immagine sintetica che meglio corrisponde alle nostre percezioni mentali e sensoriali dell'enorme quantità di informazioni eterodirette che simultaneamente riceviamo "dal vivo". Le sue serigrafie pop hanno assemblato dati e notizie dagli stereotipi di tutte le cronache con l'immediatezza di un sogno lucido e privo di sbavature oniriche. I suoi *environments* tecnologici e le successive sculture in cartone si sono liberate della sfera dei messaggi per concentrarsi sulle superfici, i veicoli, le ombre, i colori delle risonanze interiori che l'iconosfera informazionale provoca in ogni singolo individuo.
Lo storico Leo Steinberg ha osservato che Rauschenberg ha inaugurato – dopo i quadri verticali che dal Rinascimento in poi hanno stabilito la preminenza della figura umana – una superficie pittorica il cui piano orizzontale e ricettivo è simile a un tavolo su cui un progettista raccoglie alla rinfusa tutti i dati necessari al suo lavoro; una pittura d'assemblaggio che riproduce la globalità delle trasmissioni "in onda" e al contempo le trasfigura nella storia o nel mito. Sperimentatore generosissimo di numerosi linguaggi e strumenti tecnici, Rauschenberg ha dunque realizzato un'opera che si pone "nel gap tra l'arte e la vita" come un testo immateriale e continuo delle loro reciproche informazioni genetiche.
Questa tendenza contemporanea dell'oggetto d'arte a istituirsi in corpo, cervello e pelle, in sostituzione dei corrispondenti luoghi della realtà che ha prelevato e introiettato, scorre consapevolmente o meno nel lavoro di molti artisti. Enzo Celi va appropriandosi da sempre della natura, della sua magnificenza e dello spirito animistico di cui le genti locali la caricano: la sua pittura è l'equivalente visibile delle forze essenziali di quella natura. L'opera di Celi ne accoglie il respiro, la circolazione linfatica, e dunque s'istituisce in plasma.
Come Rauschenberg rispetto ai dati informativi accumulati dal cervello mediante i sensi, Celi accoglie l'intemperanza caotica delle forze elementari che l'ambiente naturale in cui ha formato il suo immaginario – la Sicilia orientale, lo Stretto marino, l'incombenza dell'Etna, l'ancestrale provvisorietà delle aree sismiche, il terremoto, il magma – trasmette non troppo indirettamente alla sua visione e ai suoi materiali.
Anche Celi potrebbe dire, come Rauschenberg, che lavora nell'intervallo tra l'arte e la vita. Senonché, in questa distanza che si colma e si svuota ciclicamente nei tempi storici non meno di quanto avviene sotto i vulcani nel tempo fisico, lui sommuove archetipi e persino leggende. Affermare che le connotazioni di acqua-luce-aria, che il suo modo di dipingere concatena, ci propongono una visione simile a quella

attraversata da un delfino o da Colapesce, un mitico eroe locale, non costituirebbe una fantasticheria eccessiva. L'utilità dei miti e degli archetipi consiste nel coniugare al passato quell'originaria unità di natura e umanità che in effetti attende ancora di essere progettata per il futuro.

Dunque, Celi dipinge su più livelli. Abbiamo osservato le loro analogie e siamo entrati in una pittura globale, in un'astrazione pre-verbale priva di schemi, in un'immagine infinita assimilabile a un organismo vivente, tra percezioni di tipo cinestetico. A tali movimenti aggiungete il risvolto decorativo che il colorismo graffito di Celi certamente intrattiene. Dopotutto, un dipinto è un oggetto ormai comune tra molti altri oggetti e, se mobilia la mente, può benissimo arredare anche la vostra stanza. Adesso, possiamo nuotare in tutta l'estensione dell'opera.

Qualcuno (non ricordo ora chi) ha descritto il processo creativo come una *marcia a delfino.* Vorrei avere inventato io questa metafora giacché – ne converrete – si adatta a meraviglia alla nuova pittura di Celi. Un delfino, voi lo conoscete bene: ha la grazia di un semidio pantocratore. La sua marcia alternata tra acqua e aria inanella l'oscurità con la luce, l'origine con l'evoluzione; la qual cosa non dev'essere estranea alla permanenza delle straordinarie facoltà di intelligenza e di percezione che distinguono questo animale nettuniano, dotato d'immaginazione. Similmente, colui che crea non sta tutto per aria e men che mai tutto per terra, bensì si muove tra la veglia e il sogno, tra il reale e l'irreale, tra la luce e il buio.

Sullo stretto di Messina, che ancora ha memoria del leggendario Colapesce, c'è un artista che pare sedentario rispetto ad altri pittori ma in realtà possiede una marcia a delfino in più.



Testa, *1971*
assemblaggio, tecnica mista,
60 × 35 cm

Lucio Barbera

In principio era l'azione

"I Surrealisti avevano il lodevole proposito di comunicare a tutti l'elemento spirituale. Ma in un'epoca corrotta come la nostra, ciò poteva condurre unicamente a una corruzione dell'arte. Nella pittura migliore l'artista comunica l'elemento spirituale a se stesso". Sembra utile partire da questa riflessione che Robert Motherwell scriveva nel 1944 ne *Il mondo del pittore moderno,* per accostarsi all'attuale pittura di Vincenzo Celi che vive una felice stagione scandita da "fasi" successive, ma sarebbe dir meglio "tempi", il suo andamento, in questi ultimi anni, offrendosi come svolgimento di un complesso e unitario brano musicale in cui singole note, toni, accordi e arie, si richiamano e si compongono in intricante intreccio.

Da quella frase del grande pittore americano, che con Still e Tomlin si collocò in una posizione intermedia tra l'Astrattismo gestuale (o Action Painting come la chiamò Harold Rosenberg) di Pollock, Kline e De Kooning e l'Astrattismo cromatico di Rothko, Newman e Reinhardt, si possono ricavare, infatti, alcuni spunti utili per mettere a fuoco la pittura dell'artista messinese che chiaramente a quell'area culturale si richiama per una personalissima rivisitazione in cui gli elementi di attenzione, e quindi di analogia, certamente presenti, non superano per nulla quelli di distinzione e, quindi, di differenza.

Un primo stimolo da utilizzare è l'accennato riferimento a un certo tipo di Surrealismo, quello aniconico e segnico per intenderci, da cui Celi sembra prendere le mosse e che si manifesta in un automatismo che guida il gesto pittorico. Questo si muove sulla superficie celebrando la libertà e l'ebrezza del dipingere e appare agitato da una frenesia impulsiva che affonda le sue radici probabilmente nell'inconscio, in quella zona cioè sottratta al rigido controllo della ragione e in cui ancestrali memorie, individuali e collettive, stimoli e desideri, profezie e sogni, incubi e angosce, dettano spiazzanti movimenti.

Ma, se all'orizzonte è possibile rintracciare questo abbandono allo scatenamento automatico del gesto formativo e cioè a un procedimento meccanico in cui ciascun atto ne reclama, per contiguità o per opposizione, un altro, è evidente che con Celi si è ben lontani dall'automatismo di pura marca surrealista: l'artista, infatti, non assiste passivamente all'evento pittorico guidato dalla mano, quasi sorprendendosi del risultato stesso, ma, esplorando l'inconscio, cerca di illuminare la coscienza, sicché emerge evidente anche la volontà di razionalizzare la sensazione e, dunque, di risolvere, con vigile attenzione, la struttura del dipinto.

In tal modo, accanto all'abbandono automatico su cui viene esercitato il minor controllo possibile (ma mai, come si è visto, è una resa totale che rende schiavi dell'inconscio) sicché anche gli accidenti fortuiti della pittura, dai casuali spruzzi alle sgocciolature causate da un passaggio troppo rapido del pennello, vengono valorizzati e utilizzati come lievito di spontaneità; accanto, dunque, alla fede nell'incon-

Ritratto di Giò, *1965*
olio su tela, 100 × 70 cm

scio, sormonta il razionale controllo che tuttavia l'artista spoglia da qualsiasi eccesso, che diviene spesso gabbia formale: così nel dipinto, con la volontà formativa, convive sempre uno scarico di sorpresa, di tradimento, di trasgressione.
Si assiste allora alla conciliazione tra elementi contrastanti, al tentativo di trovare un equilibrio tra ciò che per sua natura appare destinato alla distanza, come il razionale e l'inconscio, il sentimento e l'intelletto, la libertà e la necessità, la struttura e il caos. Ma si badi, l'armonia non avviene per congiunzione di tensioni che partono da fronti opposti, né per accostamento di poli differenti che, tali restando, scatenano un campo magnetico, ma (ed è questo il fondamentale passo avanti che Celi compie rispetto all'Espressionismo astratto) per contaminazione, sicché alla fine la pittura dell'artista messinese, della lotta, non porta più segni, ma è piuttosto luogo di incontro e di conciliazione tra l'intenzione mentale e la libertà del gesto.
Un altro segmento che della frase di Motherwell si può isolare è quello relativo alla presenza di un "elemento spirituale" che l'artista dovrebbe comunicare non a tutti ma a se stesso. Per questa via si chiarisce il senso profondo della pittura di Celi e la sua posizione in quel vasto panorama che si suole oggi designare come Post-Astrazione e in cui si muovono supini plagiatori e stanchi ripetitori di forme altrui cui va l'unico modesto merito, e di tanto vanno scioccamente fieri, di mettere l'altrui in bella forma, con

precisione tecnica e senza sbavature, ma anche senza anima.
Ebbene di fronte a questa schiera di "sciocchi compresi" che nel sistema attuale dell'arte hanno sostituito quelli che una volta erano i "geni incompresi", Vincenzo Celi si presenta appartato, come artista che non insegue la moda, ma che alla pittura si rivolge per quel "principio di necessità interiore" teorizzato a suo tempo da Kandinskij. Il suo operare artistico infatti, appare mosso da una tensione spirituale che si appunta soprattutto su un disegno interno le cui voci sono date dalle vibrazioni dell'anima e della coscienza che nel suo intimo cerca chiarezza e riparo; sono date dal suo osservare attentamente la realtà che ha confuso la verità e la menzogna e di fronte alla quale la pittura va ricreando quel mondo immaginario che solo oggi appare umanamente possibile.
In questo angolo di mondo che la pittura ritaglia, l'artista versa la sua esperienza totale di ragione e di istinto, i suoi sogni, le sue sconfitte e le sue limitate speranze che si allontanano sempre più verso l'incerto confine delle utopie; versa il suo modo di vedere il mondo e, attraverso questo sguardo, nella pittura entra anche il mondo e la natura: è, dunque un'esperienza esistenziale che prende forma attraverso il gesto e con sé porta non soltanto l'armonia, l'ordine e la felice calma, ma anche il caos, le angosce e i disordini. È questo l'elemento spirituale che l'artista ha ripreso a comunicare a se stesso dopo una lunga parentesi di assenza e di silenzio che, come una sorta di sipario, era su di lui calato, come su di una scena teatrale interrotta a metà, quando più era cresciuta l'attesa di vedere e sapere.
Ma dietro quel sipario, come per orchestra prima del concerto, di recente si sono avvertiti suoni, quel laborioso "provare" che preannuncia lo squillo dell'accordo. E straordinariamente squillante appare, ed è, nella sua visibile inconsistenza che sa di luce e di aria, di uno svagato fantasiare e di una vitalissima energia, la sua pittura di oggi, felice e innocente come un bambino, misurata e colta come un vecchio saggio. Pittura che, pur avendo l'artista alle spalle una lunga storia da raccontare che, tuttavia, a parte alcune incursioni concettuali, intorno al colore ha sempre ruotato, si può concentrare, per genesi e formazione, in questi ultimi anni, a partire dall'inizio del 1985 quando Celi ha ripreso a dipingere dopo essere stato troppo a lungo in apnea di pittura.
E proprio come chi troppo a lungo ha trattenuto il fiato, con la stessa divorante ansia d'aria e di respiro Celi ha ripreso il suo dialogo con la superficie, usando l'olio con una carica gestuale impetuosa e senza freni: era come se, di fronte all'arida tela bianca, l'artista andasse scaricando tutto il suo silenzio, quella infinità di cose pensate e non dette; quasi un violento e dolcissimo corpo a corpo che Celi ha ingaggiato con l'amica di un tempo, con lei, la pittura, abbandonata ma mai tradita. Era un miscuglio di amore e odio con i colori e le forme, un di nuovo impadronirsi del gesto del far pittura che esplodeva con estrema tensione sulla tela in un groviglio gestuale che, se sotto certi aspetti poteva anche imparentarsi con l'Action Painting, sotto altri manifestava l'urgenza originaria di un modernissimo graffitismo, come di chi tutte insieme voglia dire, in una sola volta, le infinite parole a lungo taciute, ma ben note.
Nella prova d'orchestra che stava iniziando, con la sua sapienza antica di artista e con la furia di una ennesima (ma quanto colta) "prima volta", Celi mise subito in azione i pezzi forti, gli strumenti cioè di una pittura aggressiva e altisonante. Accorciando al massimo la distanza con la pittura e affidandosi a un gesto quasi spontaneo e automatico, l'artista andò costruendo grandi pareti colorate in cui il segno, ripetuto quasi ossessivamente, creava grovigli e foreste, si impennava in urli furiosi o si addolciva in sorprendenti carezze. L'impianto pittorico era tenuto sempre ad alta tensione, come di pittura fuori giri che, comunque, nel suo esplodere sulla tela, manifestava una rigida volontà formativa, sicché la stessa "esplosione" appariva sapientemente strutturata.
L'artista fece ricorso a un colore dominante usato quasi allo stato puro e steso con una sorta di ripetizione differente dato che, se l'immagine appariva sempre uguale, si avvertivano poi minimi scarti spiazzanti, determinati dalla intensività cromatica, dalla sua particolare posizione e, infine, dalla maggiore o minore ampiezza del gesto. Attorno a questa trama di gestualità ritrovata, di un gesto che metteva in

Celi nel suo studio, 1967 (sul fondo: Principe di Galles, *1967, tempera e collage, 70 × 100 cm)*

scena la sua tensione, la pittura andò costruendo il suo corpo, la sua carne e la sua pelle, e furono altri colori, spesso usati per contrapposizione più che per accordo, che fermentarono in zone apparentemente marginali. L'impressione, anzi per dir meglio l'astratta impressione, era quella del magma, del labirinto, del percorso, della traccia.

Qui, in questa pittura, in cui fondamentale era il gesto del dipingere che da solo, con la sua differente pressione nella stesura, alterava la resa del colore, erano avvertibili infiniti echi: dalla furia di Appel, individuabile nel gesto circolare come anche in alcune incrostazioni materiche, agli esempi classici dell'Espressionismo astratto americano; ma qui soprattutto si annidava, anzi spudoratamente si esibiva, una pittura fiera di sé, che non rimandava a null'altro se non al proprio statuto. E di vero statuto, in effetti, si trattava, attento e coerente pur nella trama dell'aggressiva gestualità, all'impaginazione, alla distribuzione dei pesi, alla variazione dei toni, all'accostamento dei colori.

Così nell'evidente caos, sottolineato anche da un moderato uso del *dripping* che aumentava la sensazione di abbandonata causalità, si inseriva un principio di ordine: due tensioni contrastanti che – ed ecco il grande merito dell'artista, la sua capacità di far convivere la fremente sensazione della "prima volta", con la distaccata indifferenza del "gesto automatico", l'impulso e la riflessione, piuttosto che rinnegarsi o peggio annullarsi in una mortale

Vincenzo Celi mentre realizza Movimenti *(1965, china su carta, 100 × 70 cm)*

Celi accanto a un Autoritratto *del 1969 (xilografia, 50 × 35 cm)*

fissità – si alimentavano a vicenda attraverso un sottile gioco di richiami e di rimandi. In tal modo, attraverso un tal sottile equilibrio, la pittura si reggeva forte sulle proprie altissime impennate e al tempo stesso fu capace di mostrare l'acuto e il mormorio, lo scatto e il cedimento, la furia e l'abbandono. Fu questo il sapiente "esordio" di un pittore ritrovato; fu questo il primo "tempo" di una "pittura ritrovata" con tutta la sua bellezza e il suo artificio, con la sua capacità di essere realtà in sé, presenza coinvolgente che, nata da una dolcissima rabbia, da sola poi suggeriva altri racconti. In questo primo tempo l'artista chiaramente si ricollegava all'Astrattismo gestuale e manifestava la volontà di trasmettere, attraverso l'opera, il bisogno di agire con una diretta partecipazione fisica; a Celi non interessò il prodotto in sé, ma l'operazione del produrre, non il risultato ma l'azione. Fu, la sua, una pittura *all-over* che colmava tutta la superficie: il dipinto non aveva più un centro e un margine e non indicava alcuna direzione di lettura, ma piuttosto costringeva l'occhio a seguire il percorso del caos, a perdersi in un labirinto senza inizio e fine, privo di una precisa traiettoria.

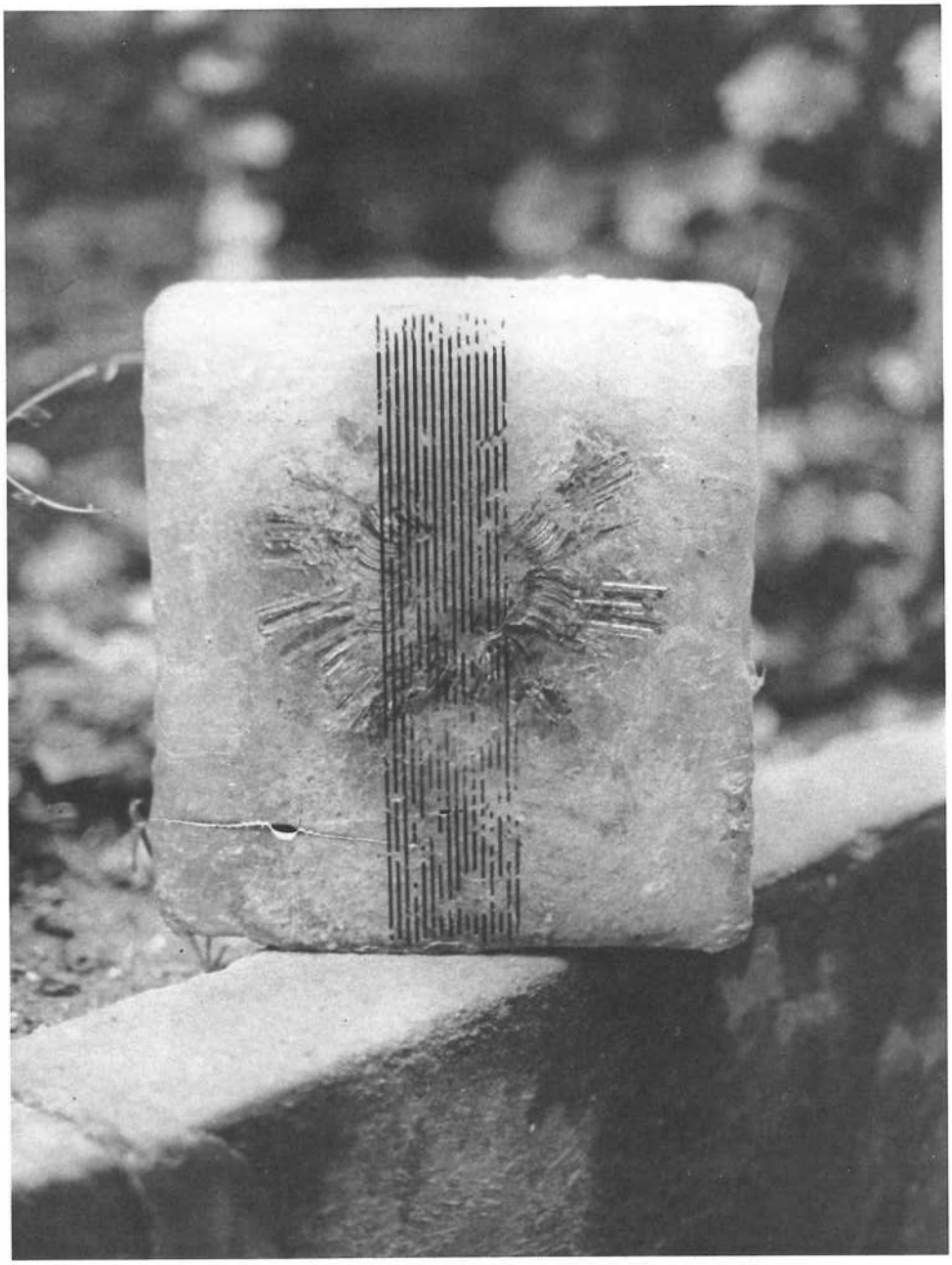
La pittura mostrò così il suo volto imprevisto e imprevedibile e divenne il luogo di un evento, di un accadimento che, bloccandola in uno spazio determinato, eternizzava l'azione; lo stesso gesto arrivando sulla tela e lì depositandosi conservava in pieno la sua carica di energia e, dunque, sotto lo sguardo non si aveva il ricordo di un'azione pittorica ma sempre la fremente vitalità della pittura che, sottraendosi al tempo, diventava così eterna iniettando nella necessaria staticità fisica del dipinto una straordinaria dinamicità mentale.

Proprio attraverso questo varco aperto dalle "ragioni della pittura", si insinuavano le "ragioni dell'esistenza" e sulla tela Celi andò scaricando il suo estremo bisogno di libertà, la sua ansia di un vivere senza infingimenti.

Poi, quasi come contrappeso, come azionando, dell'orchestra, i violini, venne di lì a poco una seconda stupenda fase che diede vita alla mostra *Vibrazioni: tra ricerca e poesia* in cui venne raccolto ed esposto un *corpus* di acquarelli di raffinata liricità. Il gesto impetuoso, costretto ora anche dal particolare mezzo utilizzato, apparve quasi rappreso, solidificato nella sua leggera inconsistenza: senza nulla perdere della sua carica istintiva esso sembrò dipanarsi secondo un rigido controllo, che conferì ai percorsi mentali dei colori una cifra di razionale andamento. Il groviglio, che tale rimase, apparve perfettamente equilibrato, organizzato in una struttura compositiva in cui, una scrittura automatica alla Tobey, produceva costruzioni ritmiche secondo geometriche valenze giocate sia sulla forma (ma, si direbbe meglio, sull'informale) che sulla tenuta e sulla quantità del colore.

Ecco l'aspetto della "ricerca" che si manifesta in uno straordinario uso dell'acquarello, preciso, pulito, incredibilmente sostenuto nei suoi colori d'acqua e nel creare con essi raffinate

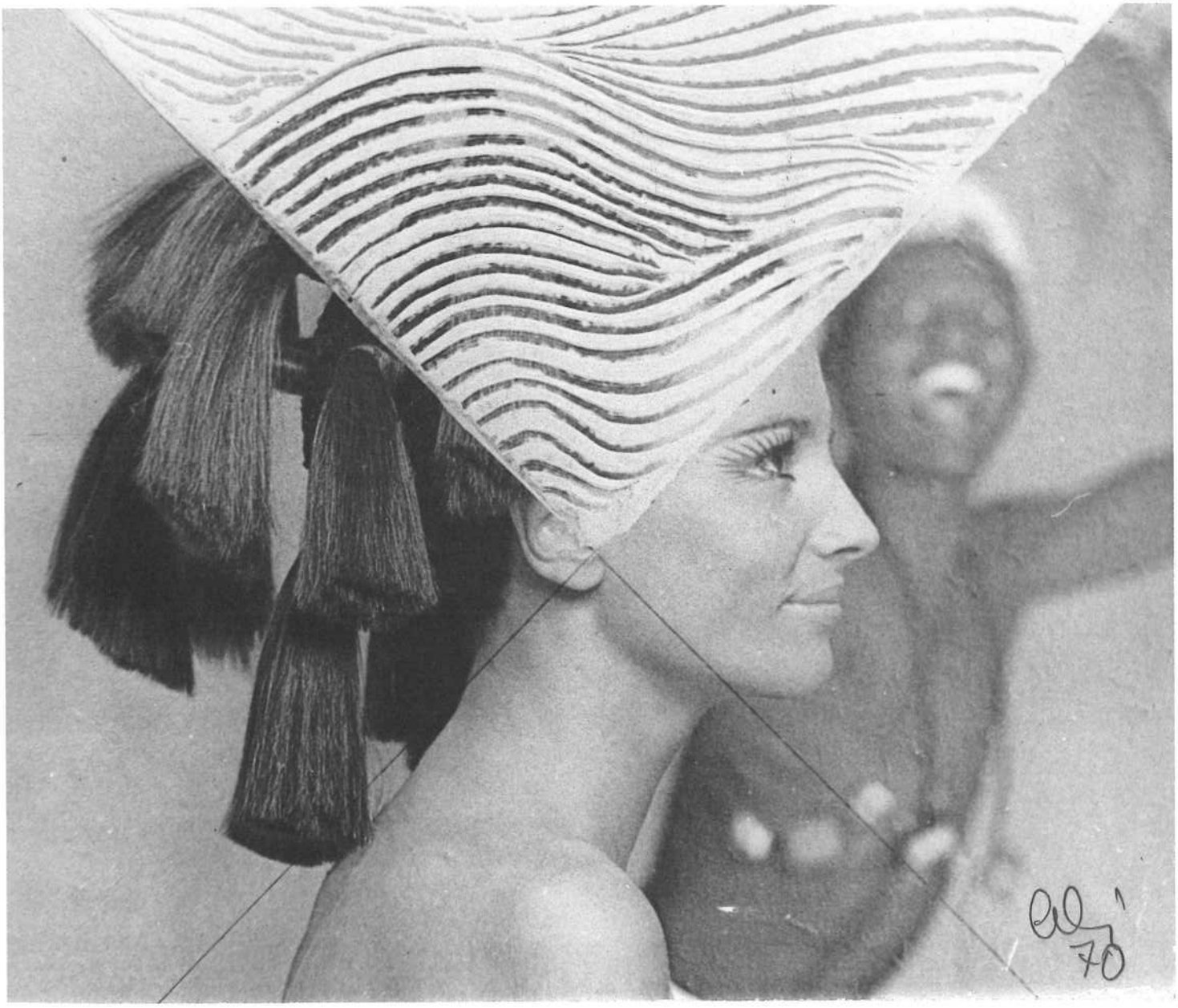
Le chiavi, *1969*
assemblaggio in plastica fusa,
30 × 30 × 7 cm



sovrapposizioni che facevano pensare a un'accurata incisione a più stadi. In pieno Celi manifestò la sua capacità tecnica che, tuttavia, si fece umilmente da parte per lasciar spazio alla sintesi poetica di questi, dolcemente aggressivi, fogli. Ed ecco irrompere una sorta di poesia del moderno, della moderna anima e del moderno tempo scandito da non facilmente districabili grovigli: così sulla carta si andò imprimendo una sorta di radiografia del pensiero, di "tracciato dell'anima", con i suoi dubbi e le sue certezze, con tutta la sua angoscia e la sua felicità, con la sua costrizione e la sua invincibile libertà.

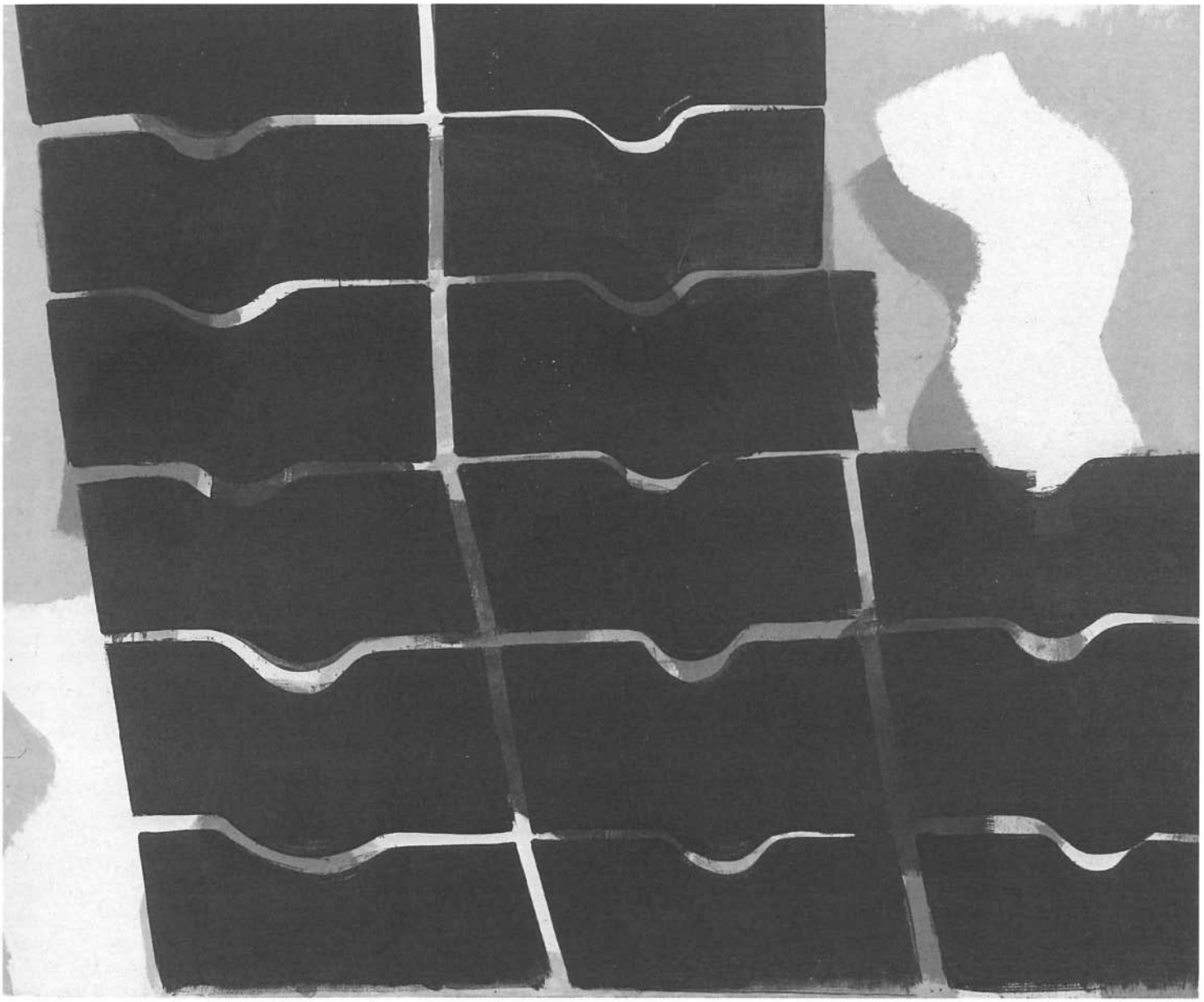
Fu come se un poetico vento fosse venuto a soffiare sulla precedente pittura, l'anima delicata dell'acquarello sulla solidità dell'olio; e il vento gonfiò quella strutturata avventura, la addolcì, la riscaldò, a volte la frantumò, riducendola come un preciso e convinto ragionamento all'improvviso messo in crisi da un pizzico di fantasia. Ecco, fu proprio questo il dolcissimo veleno che Celi iniettò nella sua pittura, questa lirica fantasia che nasceva da un delicato bisogno di certezza, dalla richiesta di comprensione, dalla umile confessione: e se prima era l'azione pittorica che scatenava l'immaginazione, adesso era proprio l'immaginazione a condurre l'azione che venne così travolta dal delicato soffio poetico di uno sguardo che catturava i colori della natura, che si metteva in sintonia con un ritmo più grande. Furono questi i legni che Enzo Celi mise ad ardere perché, bruciandoli, ne venisse fuori il successivo fuoco;

Intervento, *1970*
foto e tempera, 20 × 25 cm

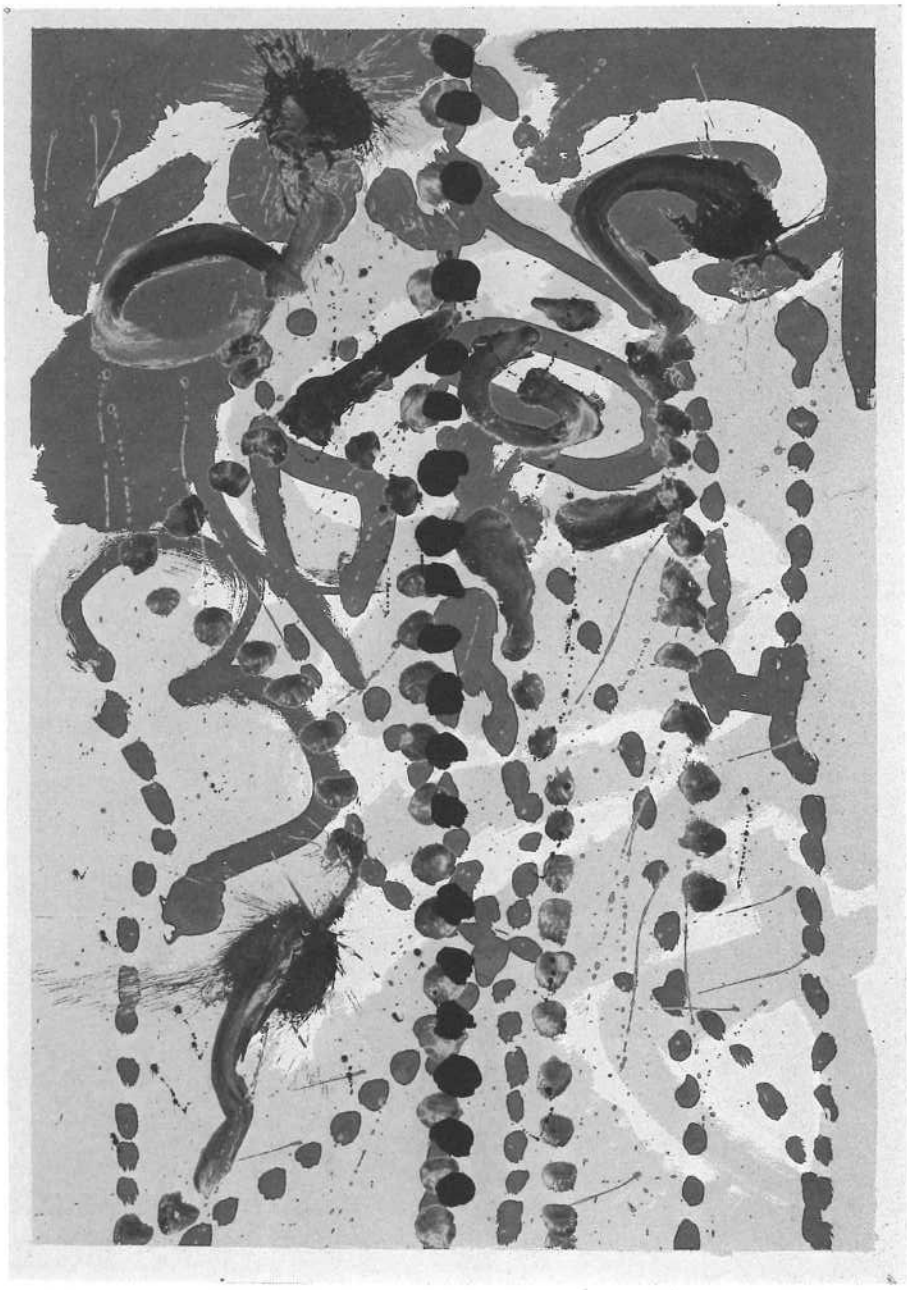


fuoco di pittura che appunto illumina e riscalda.
Si assiste così al graduale passaggio dall'Astrattismo gestuale all'Astrattismo cromatico e Celi, a poco a poco, sembra avvicinarsi ai pittori del "campo di colore"; passaggio, comunque, che non accade per via di negazione, ma piuttosto per accumulo, dato che l'artista messinese non ripudia Pollock per Rothko, così come non li aveva mai "sposati", ma piuttosto si pone in una posizione intermedia, capace di collegare il "campo ottico" allo "spazio pittorico": egli in sostanza passa sottilmente dalla "pittura d'azione" all'"azione della pittura". Così anche il gesto subisce uno spostamento: non è più il vettore dell'azione ma, senza nulla perdere della sua energia e della sua fisicità, il relè di un colore che, se appartiene unicamente alla pittura, ora poeticamente porta con sé il ricordo del cielo, del mare, delle stagioni, di un Mediterraneo lucido, innamorante, catturato.
Dall'olio all'acquarello e poi alla tempera: Enzo Celi più che sperimentare o ricercare ritrova i suoi alleati di un tempo e con essi vive queste tre fasi che lo hanno condotto prima a indagare la pittura, poi se stesso e quindi a guardare il mondo: a passare cioè da un puro statuto pittorico alla radiografia del pensiero, alla pittura atmosferica.
In alcune di queste tempere il passaggio è perfettamente visibile, come in quei lavori in cui un dominante segno verde si dipana sul foglio con una continuità solo a volte spezzata da successive e autonome riprese. Qui il dialogo si svolge unicamente con un vago color fucsia, con un rosa opaco e con brevi tratti di verde marino; e proprio di dialogo si tratta, dato che tra le componenti del dipinto si stabilisce una tale integrazione da non potersi più dire se è il segno verde che si poggia e si svolge sul rosato fondo o se, piuttosto, è questo che va di per sé emergendo da una intricata atmosfera che lo sovrasta. C'è già in sostanza, una strutturazione di spazio pittorico che poi si arricchisce ulteriormente con gli interventi di un giallo acceso, operati con semplice sgocciolatura e con brevi segni nervosi, quasi casuali. Siano ancora nel campo di un'astrazione di tipo segnico e gestuale, dominata dall'umana spontaneità e dalla pittorica ragione.
Basta passare a un foglio successivo per accorgersi che qualcosa sta mutando: pur resistendo la dominante del segno-gesto verde, quel che impropriamente e per comodità abbiamo chiamato "fondo" sembra come premere alle spalle, dilatarsi, arricchirsi, cercare nuovo spazio. Celi fa ricorso adesso a colori di pura invenzione ottenuti con mescolanze e filtrate sovrapposizioni; colori che, tenuti come la tempera comanda a uno stadio più solido dell'acquarello e più liquido dell'olio, sono ricchi di risonanze interne, di echi profondi; colori soprattutto che, aumentando la loro presenza sul campo, sembrano ora trattenuti da quel segno verde, ma pronti a esplodere da un momento all'altro. C'è, insomma, un gesto pittorico ancora lineare che convive con le zone di pittura che ora conoscono anche la terribile e solare vitalità del giallo e la naufragante profondità del blu. Un risultato analogo, ma con un diverso procedimento, l'artista ottiene allargando il segno dominante, passando cioè dalla grafia alla macchia: in tal caso il segno da scrittura nervosa diventa pacificata zona cromatica che ora non viene più ospitata dal fondo ma, quasi rompendo una sensazione di *eminentia*, lì piuttosto sprofonda, omologandosi ad altri gesti divenuti anch'essi zone.
Ecco, si sta celebrando la stupenda vittoria del colore e si sta trascorrendo da una pittura di azione a un'astrazione assolutamente lirica: al gesto nervoso subentra un respiro poetico e il colore, rispettando sempre lo statuto della pittura, con sé ora porta non solo l'interno dell'artista (la sua emozionata coscienza e la sua aggrovigliata ansia di chiarezza), ma anche una sintesi dell'esterno, cioè le suggestioni di una realtà naturale sospesa tra il ricordo e il sogno, tra l'osservazione e l'immaginazione.
Con grande coscienza e maturità, dunque, l'artista messinese mette a frutto, con un linguaggio assolutamente personale che in qualche modo può essere accostato alle recenti prove di Toti Scialoja, la lezione dell'Astrattismo storico (egli è certamente convinto di quanto John Graham scriveva nel 1937 in *Sistema e dialettica dell'arte* e cioè che "una rivoluzione è possibile soltanto in questioni e in campi in cui vi sia una tradizione. Se non vi è tradizione, non vi può essere rivoluzione"), appro-

Verticalismo intuitivo, *1981*
acrilico su tela, 180 × 200 cm



Vibrazioni, *1986*
acquarello su carta, 70 × 50 cm



dando a un'astrazione magica, stupenda nella sua pura consistenza di pittura e anche capace di evocare ampi spazi, illuminate distese; di evocare, al tutto, una natura atmosferica fatta non di cose ma di luce e di tempo. Sono macchie e matasse di colore che si raccolgono in un'apparente casualità, imprevedibili accostamenti tenuti in perfetta armonia, raffinate e preziose velature, sovrapposizioni che danno la sensazione di un respiro acquetato, di un'ansia appagata, di un desiderio conquistato.

Ciò che Celi soprattutto ricerca, e stupendamente trova, è la luce: una luce ottenuta non attraverso i contrasti con le ombre ma aumentando l'intensità del colore. Per questa via Celi, se da una parte sembra tener presente artisti come Gorky e Santomaso, dall'altra in qualche modo si apparenta alla lezione dei grandi coloristi veneziani, ora calati in una accesa luminosità tutta mediterranea. Il gesto pittorico è divenuto disteso, tranquillo nella sua fremente tensione; qua e là appaiono ancora scarti di un non domato vitalismo segnico o sapienti piogge di colore come distillato che un mago vada posando con estrema maestrìa. Così il colore, ricco di una sua luce interna, illumina e riscalda: al respiro sereno dell'artista corrisponde l'impressione di un respiro ampio della pittura; se questa è la squillante voce che senza pudore si manifesta, con essa convivono, come silenziosi ma avvertibili echi, le sensazioni di immense distese di mare, di cieli assolati; i colori di un'estate di cui la pittura rende persino

Vibrazioni, *1986*
acquarello su carta, 70 × 50 cm

il calore o di improvvisi e suggestivi notturni. È lui, adesso, il colore che reclama la sua propria esistenza e che va raccontando le suadenti storie di pensieri e di una natura vista e pensata a colori.

Più di recente Celi, nei suoi ultimi lavori, ha ridotto ulteriormente gli strumenti della pittura, giocando su un colore unico (è il giallo o il rosso, resi nelle loro infinite vibrazioni) o facendosi prendere dalla magia di un annottato nero. In questi fogli, che in qualche modo fanno pensare anche a Kline, se il gesto non fosse più morbido e meno disperatamente drammatico, l'artista messinese lascia che il bianco dello sfondo penetri nell'area del nero in primo piano, o al contrario; egli sovrappone margine a margine, in modo da unire le due superfici di colore in un unico piano, conciliando le opposte esigenze della pittura e della espressività pittorica. In questi dipinti, il contrasto drammatico che creano il bianco e il nero e che si presta facilmente a essere interpretato come la lotta manichea tra le potenze della luce e quelle delle tenebre, viene in un certo qual modo attenuato dalla presenza dei vari gradienti dei grigi.

L'artista in questa ulteriore fase che, per qualche aspetto, sembra aver ricevuto qualche impulso dalla *Quinta del sordo* del Goya nero, pare voler attraversare quella che Filiberto Menna ha teorizzato come "Astrazione povera" intesa come "pratica della pittura che punta sulla riduzione linguistica, che volge le spalle alle apparenze fenomeniche e, una volta abolita l'immagine

icona, si tiene lontana persino dal rumore che può continuare a sprigionarsi dal colore". In effetti qui l'opera non è propriamente il luogo della citazione o della espressività immediata del soggetto, bensì "il punto di arrivo di un procedimento che nasce e si sviluppa secondo una coerenza interna, sulla base di uno spostamento di accento dalla dominante semantica a quella sintattica".
Tutto ciò è vero, ma è vero altresì che in Celi l'attenzione alla sintassi in cui le forme hanno un valore in sé, organizzate da una dimensione mentale, non è totalizzante, sicché accoglie non solo la complessità della fattura e le accidentalità della pittura, ma anche gli stimoli che partono da quel mai dismesso "elemento spirituale". E, dunque, se da una parte questi ultimi lavori, analitici per intenzione, poveri per riduzione degli strumenti pittorici, sembrano configurare uno spazio di concentrazione in cui l'artista "può mettere a punto gli attrezzi minimi, quelli assolutamente indispensabili, per intraprendere la costruzione del nuovo", dall'altra essi manifestano anche lo spazio del vuoto, lo spazio del silenzio e di una dimensione notturna dell'esistenza dove si infiltra l'atteggiamento etico della riflessione, della meditazione e anche di una ascetica aspirazione.
Di altro tenore appare la serie delle improvvisazioni in giallo o in rosso in cui l'artista, perseguendo la strada della riduzione e dunque manifestando un nuovo atteggiamento analitico, non tradisce per nulla il colore ma a esso chiede tutte le sue possibilità che ora di nuovo emergono per via di quel gesto scattante da cui la pittura di Celi è nata.
In questi lavori, in cui la suggestione del colore appare come smorzata, volutamente attenuata, si assiste soprattutto all'irruzione del tempo nello spazio della pittura, di una pittura che non rappresenta nulla, ma è essa stessa il fluire del tempo, di cui scandisce l'andamento: scatta da qui, ancora una volta, la capacità dell'astrazione di diventare evocazione e di far vedere ritmi, fughe, immagini; di provocare sensazioni, di mettere in moto sentimenti.
Ancora una volta, senza nulla di sé perdere, Celi è andato avanti nel comporre il suo "concerto d'artista" e così come aveva trovato una via intermedia tra astrazione gestuale e astrazione cromatica, adesso dalla sua conquistata astrazione lirica spreme la terribilità del nero o la capacità che ogni singolo colore ha (è lo stesso giallo che prima appariva come comprimario) di raccontare.
L'appagante bellezza della sua pittura trova dunque i suoi punti fermi nell'elemento spirituale che oltre che muoverla la condisce, nella sapiente strutturazione del dipinto che accoglie, senza far torto a nessuno, la dimensione mentale e progettuale e quella sentimentale e causale, nell'armonia che l'artista ha saputo creare tra una astrazione gestuale e un'astrazione lirica; tra l'astrazione magica e l'astrazione povera, tra il segno e la stesura, tra la luce e il tono, tra il suono e la sua eco. Pittura che fa di Celi una sorta di Vedova mediterraneo, un Vedova senza drammatici incubi né tentazioni ideologiche, ma piuttosto "esistenziali", capace quindi di avvertire il brivido della notte, intesa non solo come assenza ma anche come riposo, e la suggestione e la felicità del vivere.
Proprio questa è la sensazione che il complessivo lavoro dall'artista siciliano suscita: quella colma bellezza del mattino che si apre sulle cose, della notte dimentico, e pronto ad affrontare un nuovo giorno e, accanto a essa, la calma riflessione della notte, del giorno memore, che sulle cose si distende, di esse lasciando vivere la memoria e il rimpianto.
Tutto ciò, come Motherwell voleva, l'artista comunica a se stesso, ma poi andando oltre, dato che ben altro ancora, la sua pittura, agli altri sa comunicare.
Anche questo ulteriore passo Celi compie: nessuna ambizione, infatti, è più tenace e temeraria di quella dell'artista che, anziché "esprimere se stesso", tende a una meta infinitamente più importante: aggiungere vita alla vita, scoprire mondi che sfuggono alla possibilità di previsione e di controllo, labirinti in cui Dedalo si perde e si ritrova. A tanto la pittura di Celi si impenna in ciò trasgredendo l'avvertenza, ma ciò compiendo senza per nulla corrompere la sua arte.
In principio era l'azione e l'azione si fece pittura e la pittura è l'azione intorno a cui tutto si svolge, ciò che appartiene esclusivamente all'artista, ciò che appartiene all'opera e ciò che

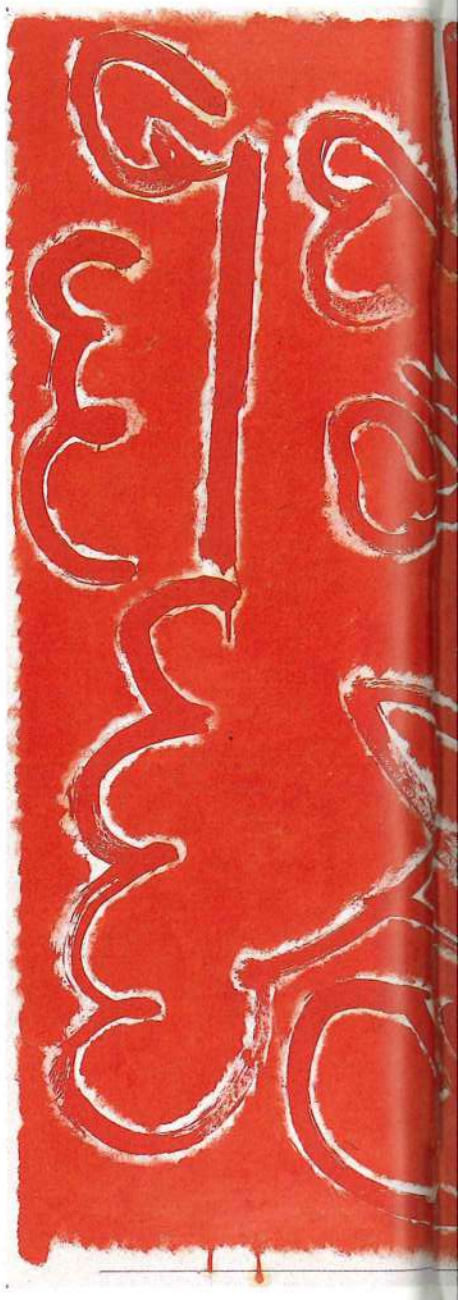
Celi nel suo studio

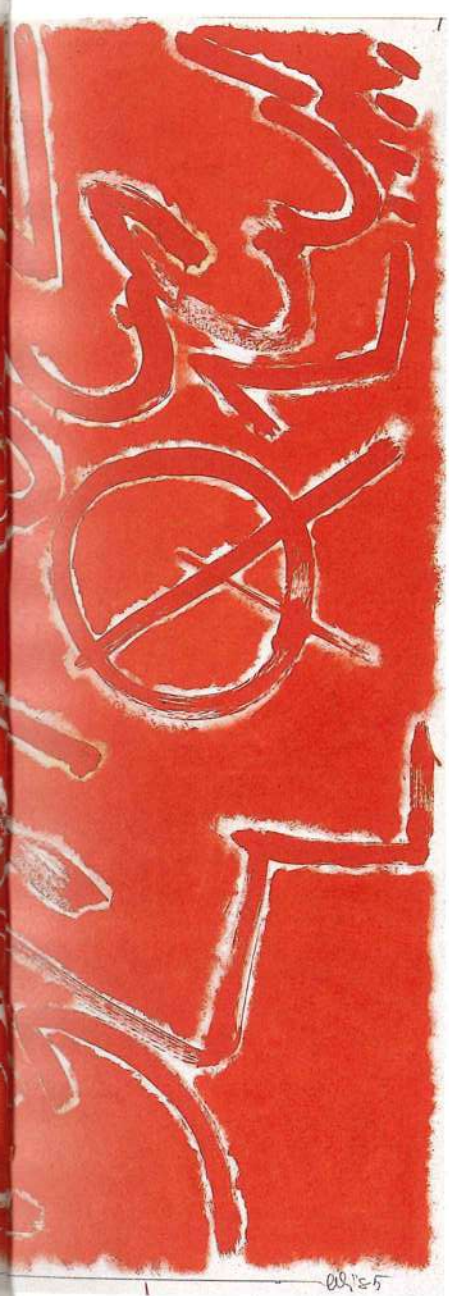
coinvolge lo sguardo di chi osserva. La sua pittura è astrazione dalla realtà ma, della realtà è anche narr/azione, nasce dalla medit/azione ma poi scatena l'immagin/azione; è progett/azione ma anche improvvis/azione.
E intorno al cuore dell'azione si può quasi all'infinito continuare, pensando alla concentrazione, alla relazione, alla vibrazione, alla drammatizzazione, alla creazione e alla ricreazione, alla sensazione e alla colorazione, fino ad arrivare alla cancellazione e, per dir tutto, alla comunic/azione.
Provate da soli a scoprire ogni ulteriore possibile derivazione (stavolta il termine non è scelto, ma necessario) che questa pittura consente e così si avrà la possibilità di stabilire attorno a essa un accerchiamento totale che poi sarà totale comprensione. Ma allo stesso risultato si può giungere dalla pittura facendosi accerchiare, come accade per chi alla musica si dispone con quel minimo di acconsentimento che è necessario per "sentire" oltre che per "ascoltare".
Ecco, è questo che la pittura di Celi chiede, un "vedere" oltre che un "guardare", dato che poi da sola saprà essa stessa dire le sue e le nostre ragioni; perché qui sotto la pittura preme un'anima, un'idea, un sentimento, una ragione, preme l'inquietudine del mondo, il suo malessere e la sua volontà di sopravvivere; preme la natura sconciata, il respiro del tempo, lo spazio della luce; preme la fantasia e la ragione.
Ma tutto ciò più che premere sulla pittura, nella pittura si incarna.

Catalogo delle opere
1985-1989

F.08.07.943
olio su carta, 70 × 100 cm

B.19.10.882
olio su carta, 100 × 210 cm



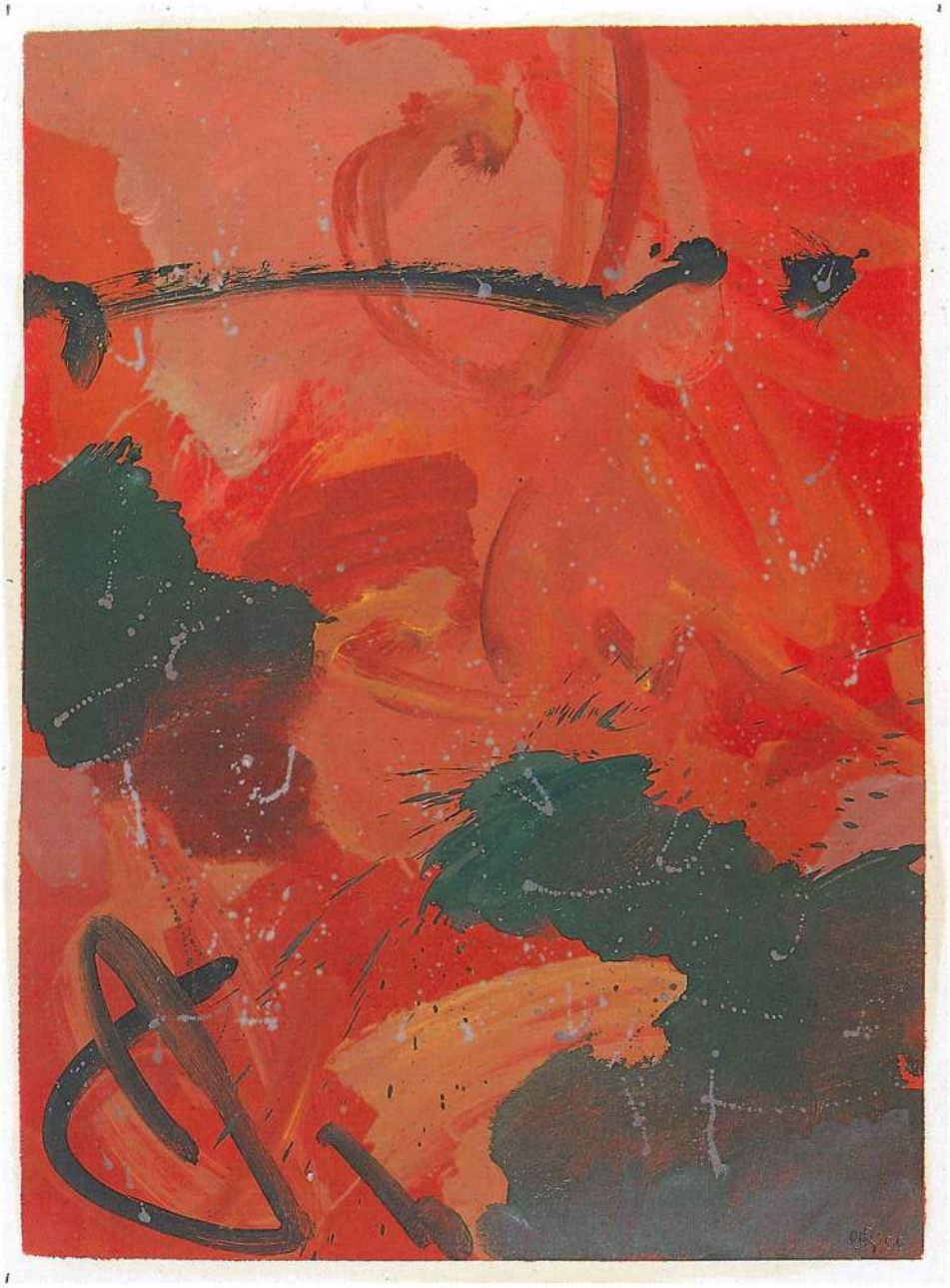


B.18.07.871
tempera su carta, 70 × 100 cm

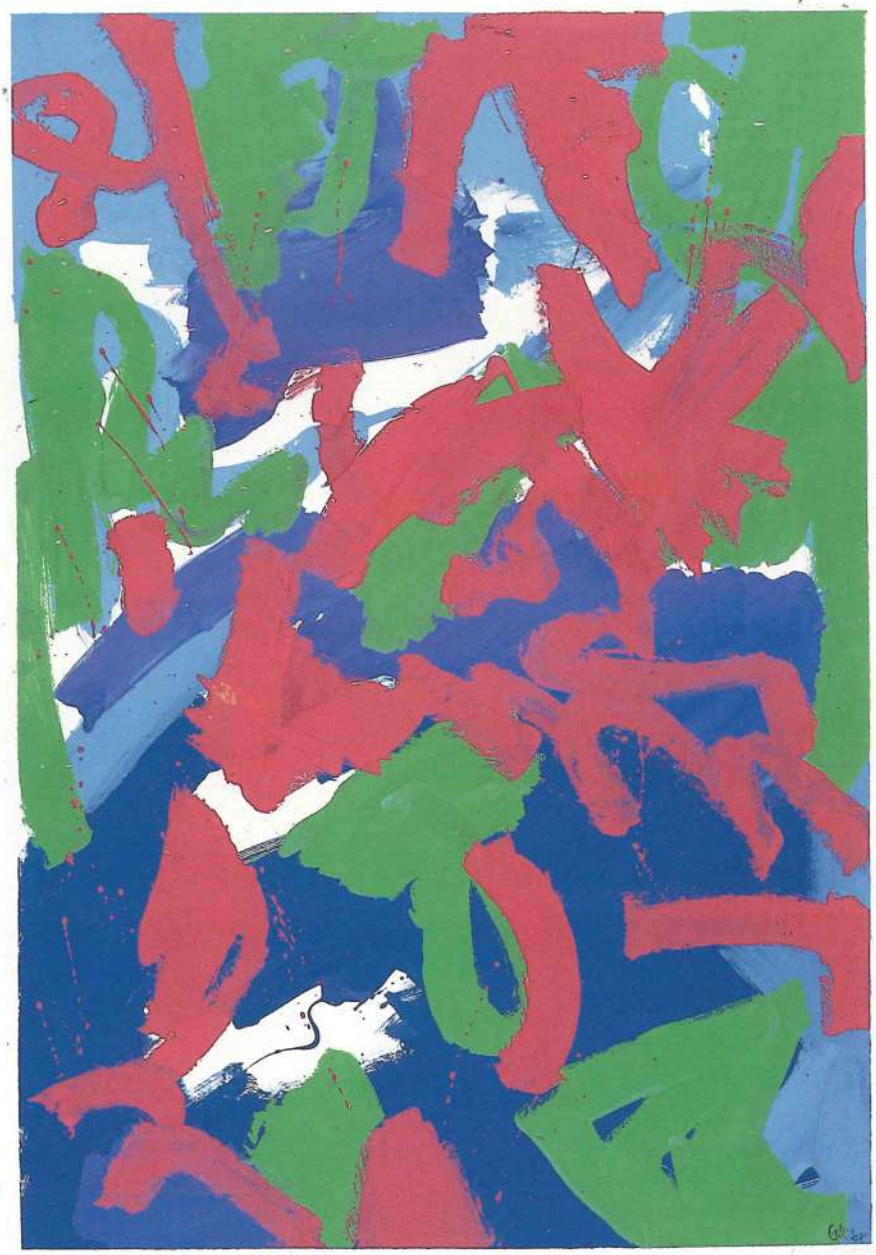
B.12.05.921
tempera su carta, 40 × 70 cm

H.24.11.967
olio su carta, 100 × 70 cm

G.?.10.930
olio su carta, 100 × 70 cm



P.25.10.881
acquarelli su carta, 70 × 50 cm



G.22.07.898
olio su carta, 100 × 70 cm

J.02.03.972
olio su carta, 100 × 70 cm

C.21.11.914
olio su carta, 100 × 70 cm

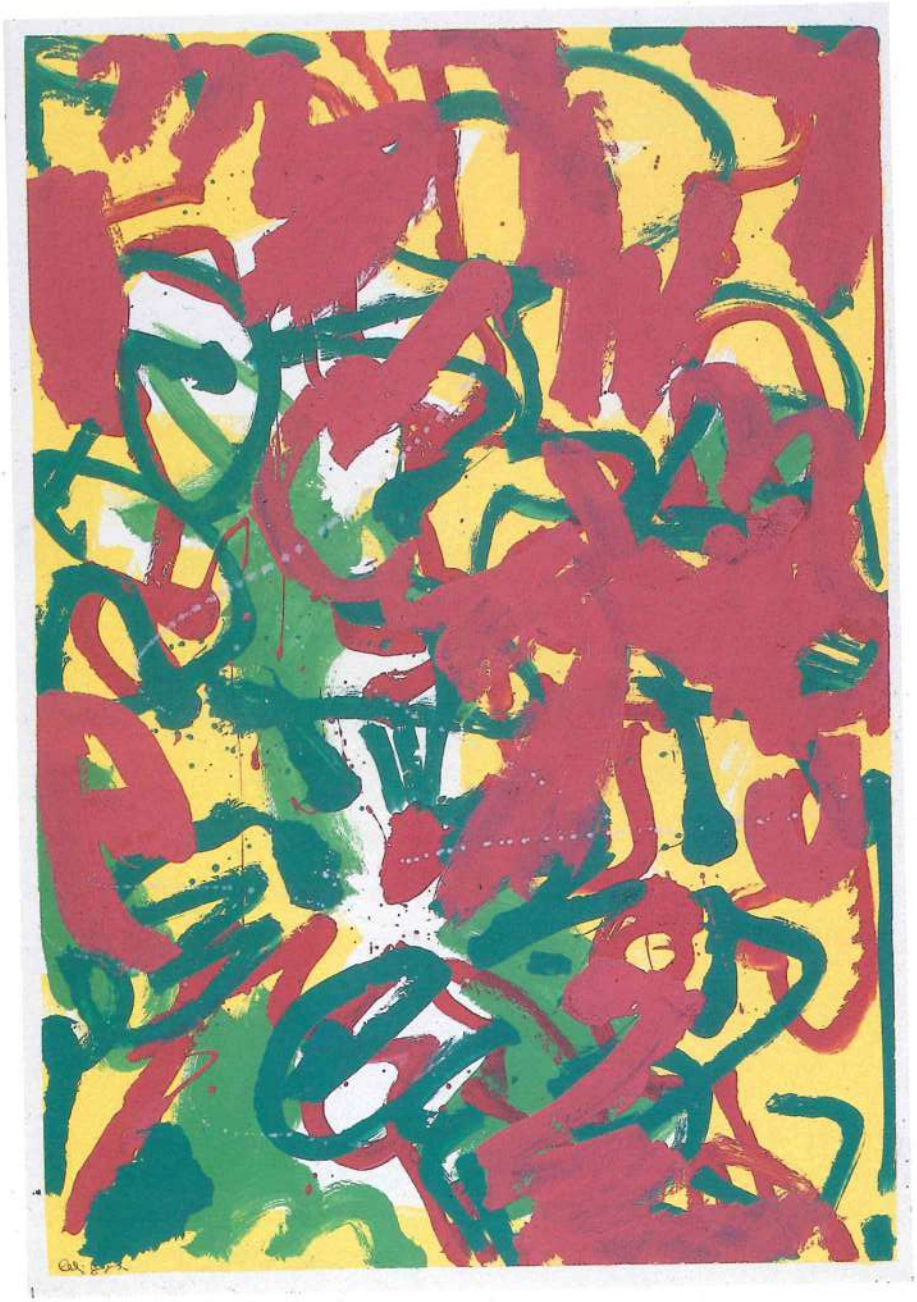
C.10.10.942
olio su carta, 100 × 70 cm

G.28.07.950
olio su carta, 100 × 70 cm

S.25.10.936
acrilico su carta, 100 × 70 cm

A.01.08.976
olio su carta, 100 × 70 cm

P.19.01.809
tempera su carta, 100 × 70 cm



M.12.03.957
olio su carta, 100 × 70 cm

L.05.09.955
acrilico su carta, 100 × 70 cm

C.10.05.936
olio su carta, 100 × 70 cm

M.08.04.938
olio su carta, 100 × 70 cm

N.22.09.945
acrilico su carta, 100 × 70 cm

S.19.01.969
olio su carta, 100 × 70 cm

M.09.02.956
acrilico su carta, 100 × 70 cm

C.29.07.948
olio su carta, 100 × 70 cm

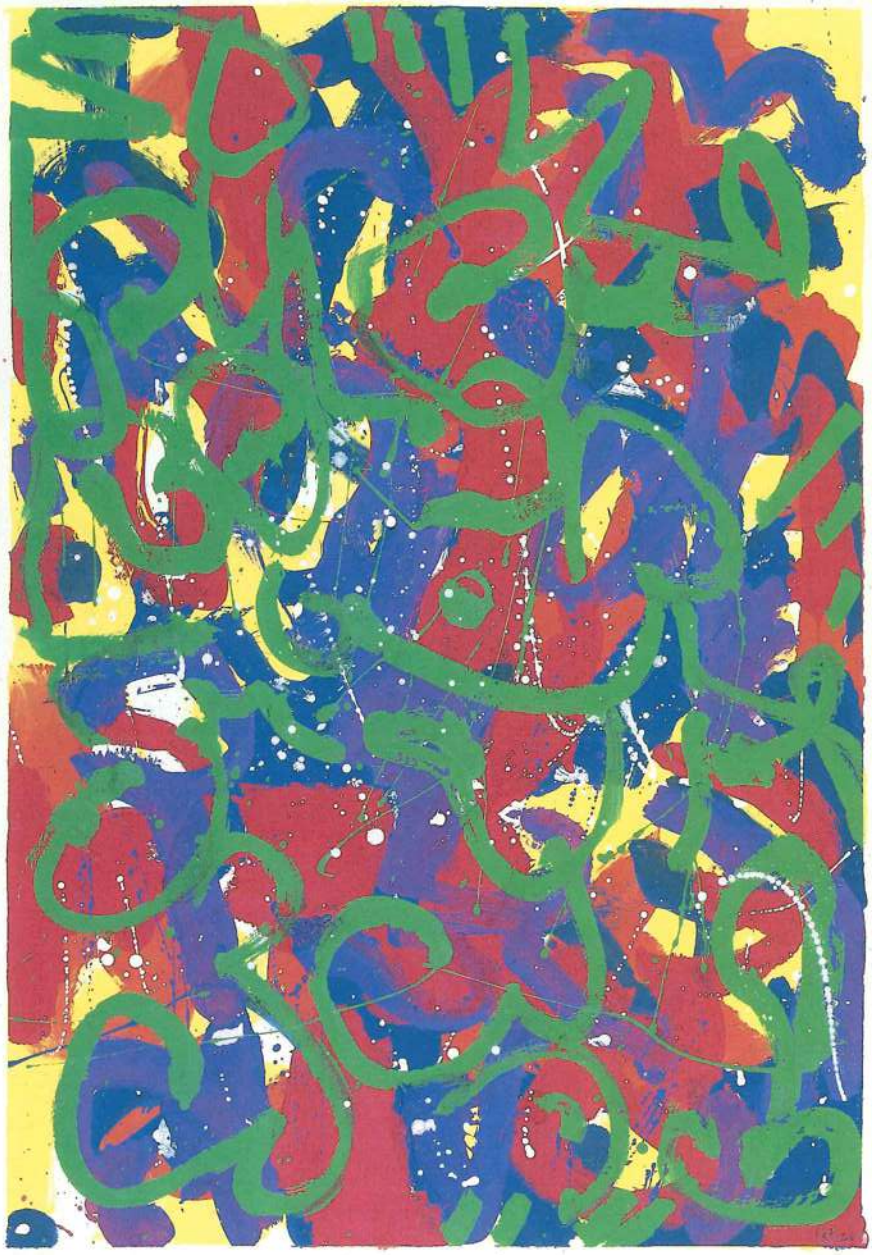
R.01.11.954
acrilico su carta, 100 × 70 cm

R.06.01.935
olio su carta, 100 × 70 cm

T.04.10.956
acrilico su carta, 100 × 70 cm

L.21.10.946
olio su carta, 100 × 70 cm

L.23.04.452
acquarelli su carta, 70 × 50 cm



M.28.12.948
olio su carta, 100 × 70 cm

M.06.08.965
acrilico su carta, 100 × 70 cm

G.09.06.954
olio su carta, 100 × 70 cm

C.12.01.960
tempera su carta, 100 × 70 cm

A.10.05.931
olio su carta, 100 × 70 cm

L.30.10.963
acrilico su carta, 100 × 70 cm

T.17.06.937
olio su carta, 70 × 100 cm

Mostre personali
e collettive
Iniziative culturali

1958
Prima mostra personale all'Istituto industriale "Verona-Trento", Messina.
Entra a far parte del gruppo Giovani Artisti Messinesi.
Partecipa alla mostra collettiva *Giovani Artisti Messinesi* alla Galleria Vaccarino, dove ottiene il secondo premio.
Partecipa alla mostra concorso della FUCI, Messina.
Partecipa alla collettiva *Antonello* alla Galleria Vaccarino, dove ottiene il secondo premio.

1959
Partecipa alla collettiva *Mostra nazionale d'arte sacra*, Duomo di Messina.
Mostra a due (con Togo) all'Istituto industriale "Verona-Trento", Messina.
È tra i promotori del gruppo Il Torchio con altri giovani artisti messinesi, Messina.

1960
Partecipa alla mostra nazionale *XI Premio Terni*, Terni.
Con Gian Luigi Calderone, promuove il Gruppo del Nettuno cui aderiscono i pittori Salvatore Brancato, Ernesto Lombardo, Alvaro Occhipinti e Togo.

1961
Eletto Segretario provinciale della Federazione nazionale degli artisti della CGIL.
Partecipa fuori concorso alla mostra nazionale di Capo d'Orlando.

1962
Mostra collettiva con il Gruppo del Nettuno, Messina.
Mostra personale a Palazzo Corvaja, Taormina.
Partecipa a una mostra collettiva della Galleria Annunciata, Milano.

1963
Mostra personale *L'arte del giornalaccio* con opere dipinte su vecchi giornali, al Select di Messina.
Mostra personale al Select di Messina.
Mostra collettiva *Tre pittori e un poeta* (con S. Brancato, Togo e G. Calderone) alla Galleria La Cassapanca, Roma.

1964
Mostra personale a Palazzo dei Leoni, Amministrazione Provinciale di Messina (a cura di Nino Crimi), Messina.
Elabora un ciclo di *Movimenti* mediante studi sulla distribuzione di tensioni e movimenti naturali.

1965
Partecipa al raggruppamento internazionale della Mec-Art. Realizza una serie di grandi quadri con riproduzioni fotografiche su tela emulsionata.
Mostra collettiva *Celi, Freiles, Lombardo* al Circolo di cultura, Messina.

1967
Mostra personale al Circolo di cultura, Messina.

1969
Apre la Galleria d'arte "70" con un'esposizione di Carlo Quartucci sull'attività di Potere Nero. Una bomba fascista distrugge il locale.
Mostra personale alla Galleria "70" riattata, Messina.

1974
Fonda l'associazione culturale *Mostra nazionale di arti visuali Città di Messina*, intensificando la sua attività di operatore culturale.

1975
Organizza la mostra nazionale *Linee di ricerca dell'arte italiana* nell'ambito della prima manifestazione di *Mediterranea 1* (a cura di Tommaso Trini), Fiera Campionaria Internazionale di Messina.

1976
Organizza la mostra internazionale *Arte e Sicilia / Internazionale Locale* nell'ambito delle manifestazioni di *Mediterranea 2* (a cura di Tommaso Trini), Fiera Campionaria di Messina.

1977
Organizza la mostra internazionale *Arte contemporanea in Iraq* nell'ambito delle manifestazioni tenute in occasione di *Mediterranea 3* (a cura di Tommaso Trini), Municipio di Messina.

1978
Organizza la mostra nazionale *Mediterranea 4* sul tema "Arte grande, grande città" (a cura di Tommaso Trini), Camera di Commercio, Messina.

1979
Quale fondatore dell'associazione culturale *Mostra nazionale di arti visive Città di Messina*, organizza l'esposizione collettiva per il trentesimo anniversario dell'autonomia regionale in Sicilia.
Organizza la mostra nazionale di pittura e scultura *Sicilia della mente* per gli artisti siciliani di oggi (a cura di Francesco Gallo), Camera di Commercio, Messina.

1987
Mostra personale allo Studio A.C. Arte Centro, Messina.
Collezione Privata – Pictura in urbe, Fiera Campionaria Internazionale di Messina (a cura di Lucio Barbera), Messina.
Organizza la mostra antologica *Lucio Fontana* (a cura di Tommaso Trini) per l'Amministrazione Provinciale di Messina, Palazzo dei Leoni, Messina.

1988
Mostra personale allo Studio A.C. Arte Centro, Messina.
Naturalmente, Incontri Città di Moncalvo (a cura di Milli Gandini e Antonio Barbado), Asti.
Realizza il manifesto ufficiale di *Taormina Arte 88*.
Milano-Poesia, collettiva alla Rotonda della Besana (a cura di Tommaso Trini), Milano.
Organizza la mostra antologica *Giò Pomodoro* (a cura di Tommaso Trini) per l'Amministrazione Provinciale di Messina, Palazzo dei Leoni, Messina.

1989
Mostra personale alla Chiesa del Carmine, Taormina.

Stampato per conto di Electa
dalla Fantonigrafica di Venezia