

Sam L'Ipno

Opere 1957-1967



dVd & Marloue

Antonio Sanfilippo Opere 1953-1967

dVd & Marlowe

Antonio Sanfilippo. Opere 1953-1967

Taormina. Chiesa del Carmine
18 maggio - 11 giugno 1991

Provincia Regionale di Messina
Comune di Taormina

Organizzazione
Consulenza artistica
Coordinamento
Testo critico
Antologia critica
Biografia
Bibliografia
Fotografie

Allestimento
e assistenza tecnica
Spedizione
Assicurazione

Brainstorm
Arco d'Alibert
Luigi Del Mastro
Guido Ballo
Daniela Ferrara
Antonella Sanfilippo
Caterina Niccolini
Sergio Pucci
Massimo Napoli
Attilio Maranzano

Antonello Longo
Spedart
Assitalia - Cossa

Si ringraziano: Antonella Sanfilippo, la cui collaborazione ha permesso la realizzazione della mostra, e gli autori dei testi che vengono pubblicati nell'antologia critica.

Un ringraziamento anche ad Antonio de Robertis, Fabio Antonelli, Daniela Dotto, Cesare de Robertis, Alessandro Vannini.



Ingegneria delle Telecomunicazioni

La Società Telecom Italia del Gruppo Teli, in collaborazione con il Comune di Taormina e l'Amministrazione Provinciale di Messina, promuove una mostra dell'artista Antonio Sanfilippo che si terrà a Taormina, dal 18 maggio all'11 giugno 1991, nei locali ristrutturati della Chiesa del Carmine.

Proseguendo nella sua linea di impegno culturale, il Gruppo Teli, attraverso la Telecom Italia, lega ancora una volta il proprio nome a quello di un artista italiano di levatura internazionale.

Dopo il successo ottenuto nel 1990 con le mostre dedicate a Ugo Nespolo e Ennio Calabria, l'immagine culturale del Gruppo Teli si consolida con un programma 1991 dal nuovo indirizzo artistico il cui primo episodio è appunto rappresentato dalla mostra di opere di Antonio Sanfilippo.

Il filo rosso che lega il Gruppo industriale e l'arte, dunque specificatamente l'artista, resta sempre la comunicazione. Inoltre, nel caso di Sanfilippo, c'è un altro legame, forse ancor più forte: la comune matrice territoriale.

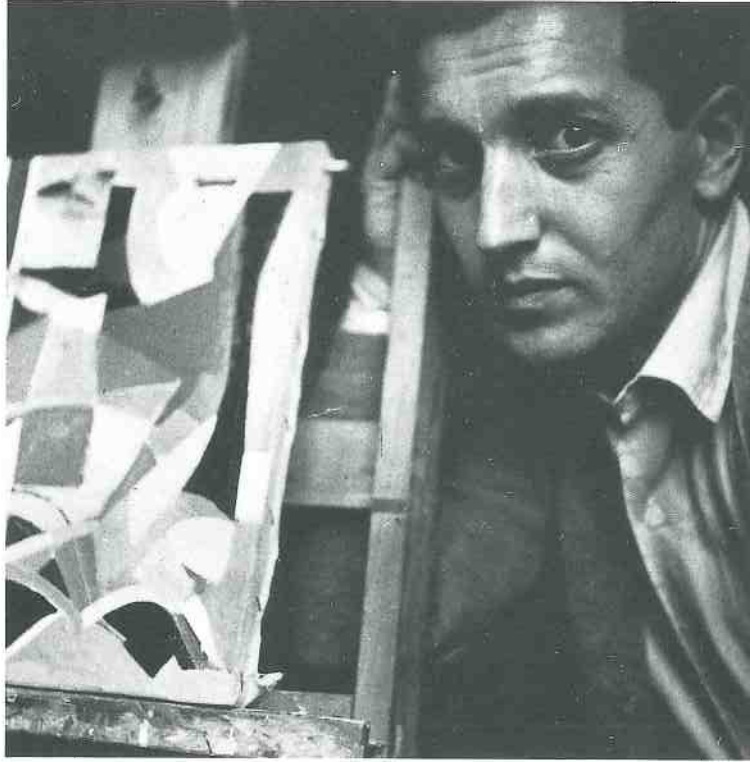
L'artista, nella sua espressione - così come altri artisti, suoi contemporanei e come lui siciliani, ovvero Pietro Consagra e Carla Accardi - attraverso il linguaggio del "segno" crea un ritmo ed un percorso e, dal paesaggio secco ed arso e dalle decorazioni di radice araba della sua terra, trae significanza espressiva.

Il Gruppo industriale, attraverso la propria attività svolta nell'ambito della comunicazione, contribuisce all'evoluzione tecnologica della comune terra di origine nel pieno rispetto del paesaggio, dell'ambiente e delle sue radici naturali, etniche e culturali.

Entrambi dunque, artista e industria, ciascuno a suo modo, con la loro opera lasciano una traccia indelebile.

Sommario

9	Antonio Sanfilippo <i>Guido Ballo</i>
10	Appunti <i>Antonio Sanfilippo</i>
13	Catalogo
51	Antologia critica <i>Daniela Ferrara</i>
78	Biografia <i>Antonella Sanfilippo</i>
82	Bibliografia <i>Caterina Niccolini</i>



La pittura segnica ha avuto in Italia un singolare sviluppo.

Già in Balla la divisione del colore si concretava nei tocchi dissociati che creano un tessuto pittorico di rapporti in continuo divenire: le relazioni tra spazio colore segno, diventando mutevoli, rendono dinamica la composizione con un ritmo che sembra aprire la superficie oltre i margini provvisori. Ma Capogrossi sviluppa in modo nuovo, con distacco, il movimento nella cadenza di colori e spazi suggerendo l'idea dell'infinito. Sanfilippo, attorno al cinquanta, ama ancora la superficie: la spezza in moduli di intarsio senza distruggerla, esaltandola nelle analogie quasi di vetrata. Il segno però domina con vitalismo nella tempera 7/53 per diventare, con imprevedute variazioni, protagonista delle nuove opere di Sanfilippo: è un segno acceso nei colori che distende il groviglio sul piano e indica altre possibilità di nuovi grovigli. Eppure, in questo dinamismo, c'è una chiara gioia esistenziale, la meraviglia del nascere e del morire, la partecipazione ai battiti della vita primaria.

Sanfilippo era di indole silenziosa, introversa: lo conobbi quando a Palermo, verso la fine degli anni trenta, frequentava il liceo artistico. Sapevo che era inutile interrogarlo perché non rispondeva: ma avevo intuito il suo profondo interesse per i processi artistici di tutti i tempi. Questo interesse è risolto con accenti originali nella sua pittura segnica: che si ricollega dunque ad antiche tradizioni da tempo abbandonate. Sono le tradizioni di origine sacra, o comunque di un potere imposto dall'alto, che davano alla scrittura un carattere magico e che negli sviluppi del mondo moderno si sono orientate verso la grafia corsiva, più immediata anche per la rispondenza interiore spesso imprevedibile.

Antonio Sanfilippo ha avuto un'idea originale: ha inventato segni corsivi che si sovrappongono ad altri segni, muovendo la superficie in fermento. Eppure, con un distacco che rende mentale la stessa corsività.

Ma i centri compositivi in tale superficie si

spostano con tensione segreta: ne derivano presenze di rara intensità espressiva.

Chiamo da tempo presenze certe forme di arte che superando ogni rapporto imitativo col reale esterno si impongono nella loro totalità: la tensione espressiva, contenuta, nasce da questa idea di totalità, anche se nel caso di Sanfilippo il ritmo si spezza, s'interrompe, riprende in un andamento che suggerisce il continuo divenire dell'esistere.

Il segno però è accentuato con analogie sonore di squilli dal cromatismo. Sanfilippo è astratto, afigurale nel modo più deciso: ma comunica con incisiva immediatezza. I suoi segni corsivi, accesi nei colori, ci riportano alla Sicilia di là da ogni riferimento esteriore: ne colgono i fermenti segreti alle origini. C'è l'esaltazione del colore, ma c'è anche il nero, ci sono i silenzi incupiti della Sicilia, pronti a esplodere. Sanfilippo nella sua pittura ha scoperto e reinventato questa Sicilia che va oltre l'apparenza. Ed è certamente tra i pochi artisti del nostro tempo che si distingue in modo singolare per questo suo discorso: che mentre è segno pittorico è anche poesia. Peccato che Antonio Sanfilippo, che mi guardava così affettuoso nei suoi timidi silenzi, carico però di interna aggressività espressiva, non sia più con noi: forse avrebbe accennato un sorriso, appagato nelle sue speranze segrete.

L'arte dei pittori e degli scultori non è finzione rappresentativa; non è figurazione o narrazione: scopo principale è l'educazione.

Avviare il pubblico a scoprire il mondo nelle sue cose imprecisabili, a scoprire la bellezza in astratto ecc... (1950).

Nel mio lavoro recente, ma già da quattro anni, mi servo quasi esclusivamente di segni grafici posti sulla superficie con molta immediatezza e rapidità e tali da formare un insieme non arbitrario o casuale ma conseguente a un determinato ragionamento formale.

La forma viene così determinata dal complesso variamente raggruppato dei segni che nei miei quadri hanno una grande variazione, cioè non sono ripetuti o collegati ma sempre indipendenti mentre una forza nasce dal loro complesso e vario modo di raggrupparsi.

A questo punto, che è più o meno il carattere della struttura, aggiungo di volta in volta frammenti di superficie in un equilibrio con lo spazio vuoto e tali da creare un'articolazione continua dove è anche lo spazio (1956).

L'espressione per mezzo di semplici segni posti sulla tela con l'immediatezza riporta la pittura agli inizi e dà ad essa una grande possibilità di sviluppo.

Il segno è l'elemento essenziale dell'espressione, il primo grado di una forma, l'articolazione di un linguaggio.

Alla base di questa ricerca vi è la volontà di scoprire una primordietà innata, necessaria. In un quadro l'immagine viene determinata da un complesso di articolazioni di segni legati o sovrapposti in raggruppamenti che creano spazio ed emozione: una rappresentazione concentrata ed essenziale.

Occorre però che il segno sia suggestivo in se stesso e abbia una capacità evocatrice.

Si dovrà dimenticare ogni altro luogo comune attraverso questo segno povero che non ha né storia, né tradizione (1956).

.... Importante è creare una ripetizione che è determinata da un certo ritmo della pennellata - una tessitura dei colori dettata da un'idea di ritmo. Non forme che si devono poi incastrare e equilibrare, studiare ecc..., ma solamente ritmo senza forma del segno che è rapido (non studiato), anche trascurato. - Quello della ripetizione è un fatto che porta ad una forma più astratta.

Esiste anche la possibilità di figurazione, che sta nell'agglomerato isolato che compone una forma. Questo può avere anche un'efficacia più immediata (1957).

Si deve lavorare solo quando si ha l'ispirazione, l'idea chiara, la necessità, la serenità. Tutto il lavoro fatto in condizioni esasperate, dettate da sentimenti o motivi che vengono dall'esterno, è inutile; affatica e non produce nulla.

Si ha l'apparenza del lavoro, ma non c'è l'opera (1960).

L'oscura coscienza embrionale, rozza e balbettante, nonché male articolata, deve diventare chiara e decisa e lucida e sensibile a tutte le tensioni esterne (1960).

Nell'arte prevale il gioco disinteressato e spontaneo dell'immaginazione e dell'intelletto..... L'arte nel suo motivo generatore può essere avvicinata alla scienza, anche se nei due casi la contemplazione è diversa (1960).

Nella pittura tendo a creare immagini determinate dal complesso di segni semplici ed elementari e anche dal ritmo e dalla distribuzione dello spazio secondo un'idea esclusivamente soggettiva.

Penso che questo elemento chiaro ed essenziale sia alla base della comunicazione più diretta e immediata.

La mia convinzione è anche di giungere ad una elaborazione più complessa come risultato di un processo più lungo e razionale (1960).

L'esperienza mi porta a questa conclusione: il motivo da sviluppare in tutto lo svolgimento del lavoro attraverso gli anni è uno, limitatissimo ma perfezionato costantemente (un organismo forma). Non si può, nel momento di apportare altre qualità, credere che l'argomento sia esaurito o poco interessante, e abbandonarlo per ripresentare una forma del tutto nuova nella quale non si è maturato nulla. Un'idea deve essere portata in profondità. Il vero artista fa una o due cose sole in tutta la vita.

A volte la versatilità è negativa (1962).

.... Trovare il modo di fare zone colorate semplici... senza diminuire lo sviluppo del piccolo segno (1963-64).

Bisogna fare studi preparatori (disegni e tempere) per chiarire e precisare le idee, sviluppando alcuni lati dei quadri tenendo conto dei presupposti dell'immaginazione, distribuzione dello spazio, raggruppamenti, segno definito e riconoscibile (1963-64).

..... L'arte deve essere meccanica ... deve avere un procedimento meccanico oppure deve essere sempre un gesto nuovo e imprevedibile della coscienza? (1966).

La vitalità della fantasia si esprime quando si possono rigenerare in tanti modi le stesse cose. Cioè, quando le idee sono in una perenne trasformazione. (Si dovrebbe) svegliarsi e avere un'idea nuova ogni giorno (1966).

Il segno che serve per una forma è parte di una forma e non conta in se stesso. Nella mia pittura ci sono due tendenze, una verso il segno e un'altra verso la pittura colore, dove il segno non ha più una funzione a sé stante (1967).

Non si può stabilire un limite alla ricerca e dire che il quadro o la scultura sono come gli altri oggetti, cioè servono alla casa come il divano o la sedia ecc...

Altrimenti, come potrebbe esistere il quadro eccezionale che si solleva da tutte le altre cose? Il pittore deve mettere nel quadro quello che non può essere messo nelle altre cose, cioè quella sottigliezza e profondità dello spirito che non può trovarsi in oggetti concepiti per un uso immediato.... La modernità non sta nel far diventare l'arte alla portata di tutti (1967).

Autodefinizione

La mia è una pittura di segni, cioè un'arte la cui immagine viene data da segni, oppure dove i segni compongono un'immagine. ... (Questa pittura) potrebbe essere una figurazione astratta, oppure una struttura significativa, oppure una rappresentazione immaginaria della realtà, oppure fantasia della realtà, o nuova realtà della fantasia, o nuova rappresentazione della nuova realtà (1966).

Per me l'arte ora finisce con la mia opera, dopo non so dove va o cosa succede.

Io faccio la pittura per un bisogno mio naturale di espressione.

Non c'è un rapporto col mondo esterno, e quest'ultimo incide poco nella mia espressione (1966).

..... Avrei dovuto essere un tipo sano e allegro.... perché ho fatto il malato e triste? E' un contraddizione assurda (1969).

Bisogna riflettere. E cambiare il vecchio concetto della sofferenza per la pittura, della solitudine dell'artista ecc. Si devono eliminare tutte le ansie, non aggiungerne altre.

Rivedere il lavoro e farne un esame chiaro e preciso. Ritrovare le forme di divertimento mentale: le belle e serene immagini, che affiorano ogni tanto e poi svaniscono perché non vengono consolidate... Si deve iniziare un nuovo lavoro - nuovi pensieri - nuove idee - nuovi quadri; e giudicare con distacco il passato.

Costruire il nuovo e ridimensionare il vecchio.... (1970).

Bisogna scoprire la forza di essere soli.

La mia tendenza a essere solo per potermi rafforzare c'è sempre stata, solo che non ho avuto la forza di metterla in atto veramente, e perciò a poco a poco mi sono trascinato in un tipo di vita che mi indeboliva psicologicamente, facendomi perdere la mia dimensione. Non mi mancano la fede, la versatilità, la vivacità, il senso artistico e poetico; manca solo la forza di difenderli (1970).

Devo difendere la libertà, la segretezza, l'intima coscienza, e i miei privati pensieri.

Se si deve uscire da sé è solo per motivi pratici (1971).

Non importa essere brillanti e mondani.... ma è importante essere ordinati, attenti, equilibrati fare una vita serena....

Basta poco e saperlo difendere (1971).

Separare le ricerche:

- quella della ricerca parziale ma piena del segno in tutte le sue espressioni (1955-1958)
- ricerca parziale del segno (1959-1961)
- ricerca del segno piccolo esclusivamente (1962-1963)
- ingrandimento del segno e della strutturazione (1964-1966)
- ricerche diverse (1967)
- distinzione più chiara della ricerca del vuoto e pieno spaziale - del segno singolo - e in rapporto allo spazio - del segno vuoto e del segno pieno - nella superficie bianca o colorata.
- Contrasto più dichiarato tra il grande segno e il gruppo dei piccoli.
- Tra il grande segno del '59 e il piccolo del '62 (1968).
- ritorno ad una semplificazione più assoluta del segno forma
- ripresa parziale del 1957-1958 nella forma grande e nelle forme minute (1971) (1972).

Catalogo

“Metropoli”, anno 1953

olio su tela

cm. 88x114

coll. privata Roma

esposizioni:

Milano, 1955, Galleria “Il Naviglio”

Roma, 1955, Galleria “Delle Carrozze”

Roma, 1980, Galleria Nazionale Arte Moderna

Gibellina, 1983, Museo Civico

Gibellina, 1986, Museo Civico

Bourg-en-Bresse, 1987, Musée de Brou, Forma 1

Darmstadt, 1988, Forma 1

bibliografia:

Galleria Nazionale Arte Moderna, 1980, pag. 15

Gibellina, 1983, “Sanfilippo - opere 1947 - 1979”, pag. 19

Gibellina, 1986, Museo Civico, Forma 1, pag. 83

Bourg-en-Bresse, 1987, Musée de Brou, Forma 1, pag. 96

Darmstadt, 1988, Forma 1, pag. 214



“Osservare le cose”, anno 1953

olio su tela

cm. 96x159

coll. privata Roma

esposizioni:

Roma, 1954, Galleria Schneider



Senza titolo, anno 1955
tempera e olio su tela
cm. 143x113
coll. privata Roma
firmato in basso a destra
esposizioni:
Milano, 1957, Galleria "Il Naviglio"

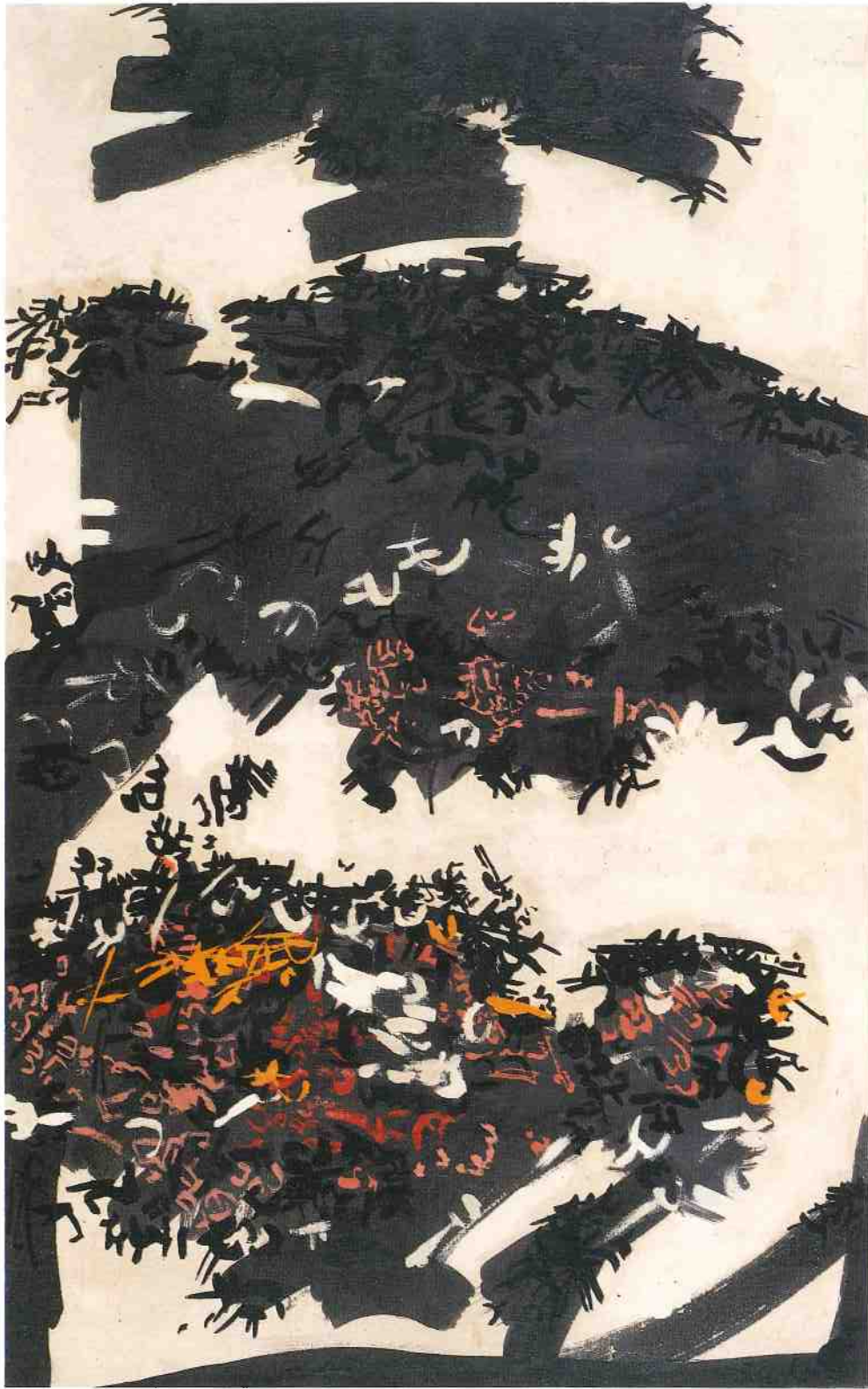


“Sperimentale”, anno 1957

tempera su tela

cm. 162x114

coll. privata Roma



“Rete complicata”, anno 1957

tempera su tela

cm. 100x81

coll. privata Roma



Senza titolo, anno 1958

tempera su tela

cm. 129,5x80

coll. Antonella Sanfilippo

firmato e datato in basso a destra

esposizioni:

Erice, 1986, "La Salerniana"

Bourg-en-Bresse, 1987, Musée de Brou, Forma 1

Darmstadt, 1988, Forma 1

bibliografia:

Erice, 1986, "La Salerniana", pag. 46

Bourg-en-Bresse, 1987, Musée de Brou, Forma 1, pag. 97

Darmstadt, 1988, Forma 1, pag. 215



“Impronta”, anno 1962

tempera su tela

cm. 193x129,5

coll. privata Roma

firmato e datato in basso a destra

esposizioni:

Roma, 1980, Galleria Nazionale Arte Moderna

Milano, 1986, Galleria “Il Milione”

Bologna, 1988, Galleria “Spazia”

bibliografia:

Roma, 1980, Galleria Nazionale Arte Moderna, pag. 23



“Frammenti d’ali”, anno 1962

tempera su tela

cm. 220x187

coll. privata Roma

esposizioni:

Biennale di Venezia, 1964

Gibellina, 1983, Museo Civico

Livorno, 1985, Galleria “Peccolo”

Erice, 1986, “La Salerniana”



Senza titolo, anno 1963

tempera su tela

cm. 130x89

coll. Antonella Sanfilippo

firmato in basso a destra

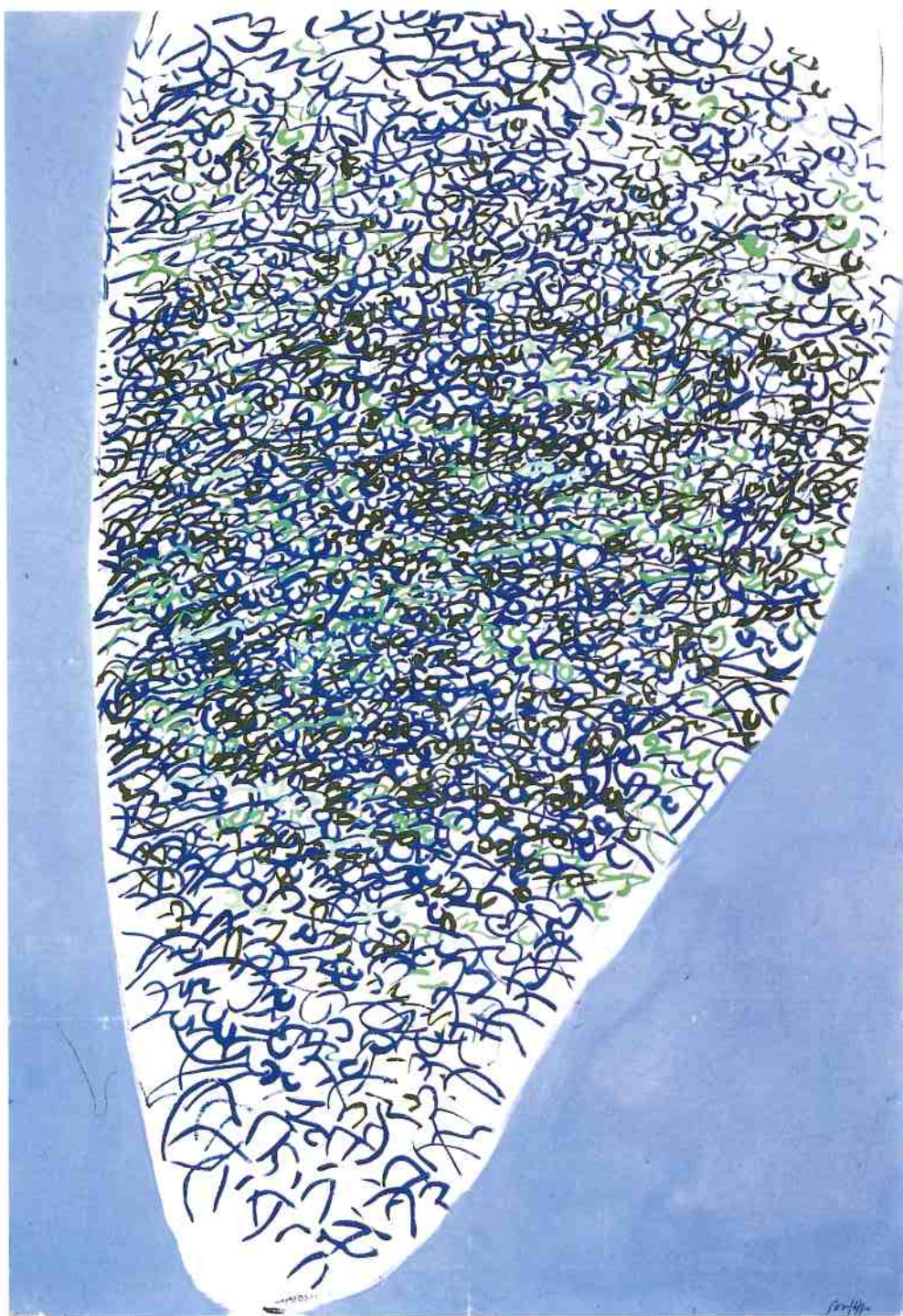
esposizioni:

Milano, 1986, Galleria "Il Milione"

Roma, 1989, Galleria "Dei Banchi Nuovi"

bibliografia:

Roma, 1989, Galleria "Dei Banchi Nuovi", pag. 15



Senza titolo, anno 1963,
tempera su tela
cm. 88,5x129
coll. privata Roma



Senza titolo, anno 1963

tempera su tela

cm. 112,5x192

coll. privata Roma

esposizioni:

Gibellina, 1983, Museo Civico

Livorno, 1985, Galleria "Peccolo"

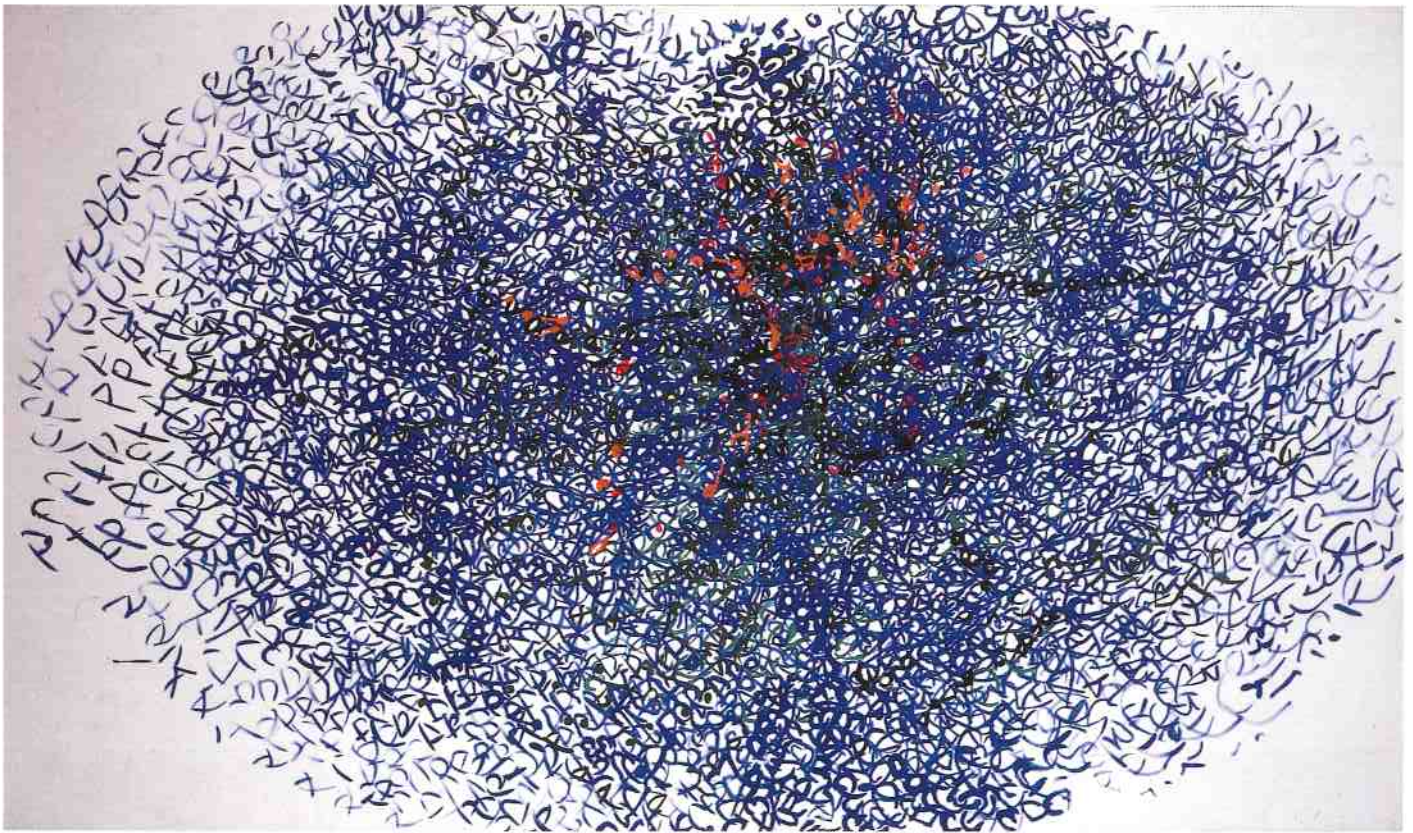
Erice, 1986, "La Salerniana"

bibliografia:

Roma: 1980, Galleria Nazionale Arte Moderna, pag. 26

Gibellina, 1983, Museo Civico, pag. 35

Erice, 1986, "La Salerniana", pag. 54



Senza titolo, anno 1964

tempera su tela

cm. 88x128,5

coll. Antonella Sanfilippo

esposizioni:

Milano, 1986, Galleria "Il Milione"

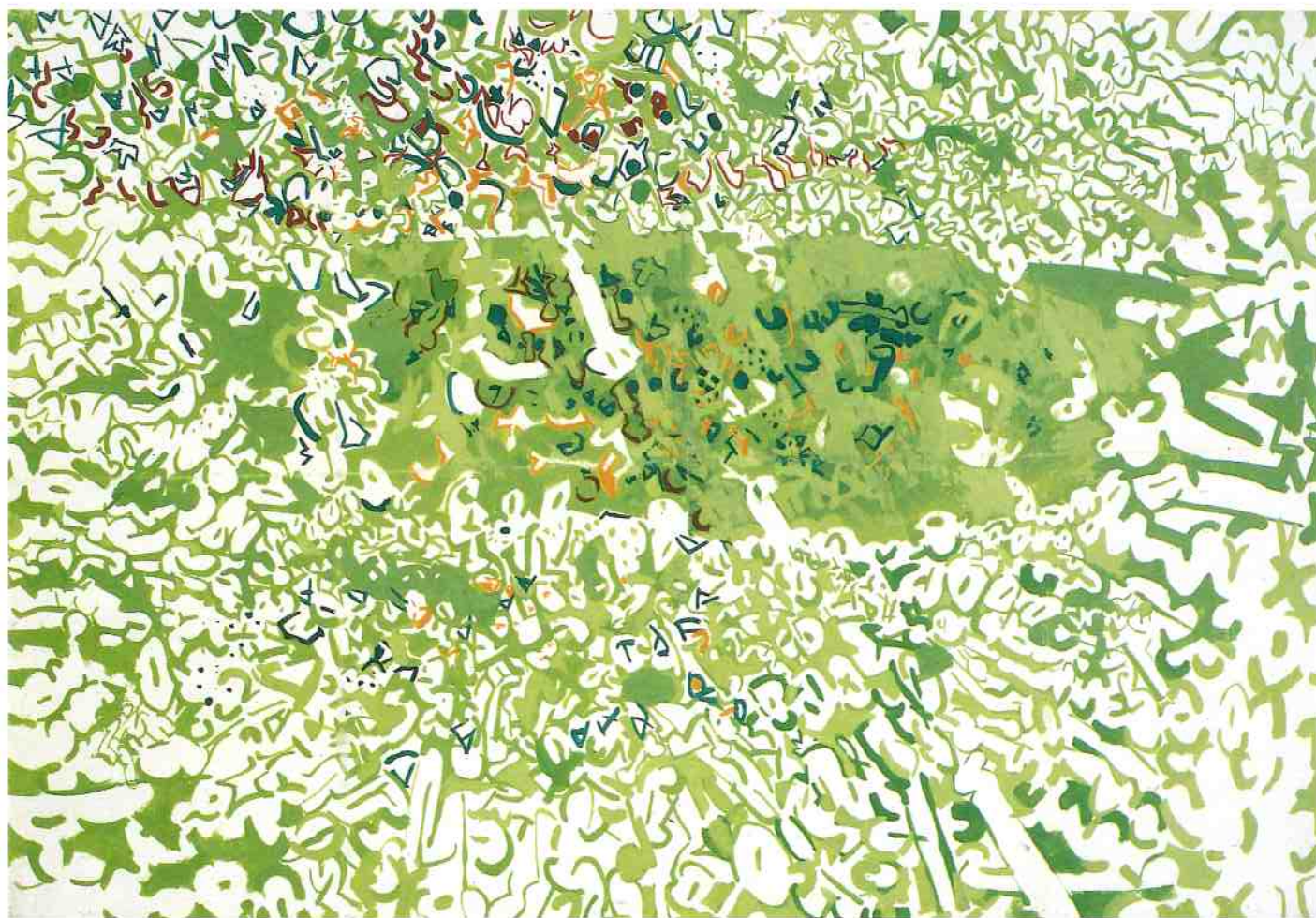
Gibellina, 1986, Museo Civico, Forma 1

Darmstadt, 1987, Forma 1

bibliografia:

Gibellina, 1986, Museo Civico, Forma 1, pag. 85

Darmstadt, 1987, Forma 1, pag. 224



Senza titolo, anno 1964

tempera su tela

cm. 130x195

coll. privata Roma

firmato in basso a destra

esposizioni:

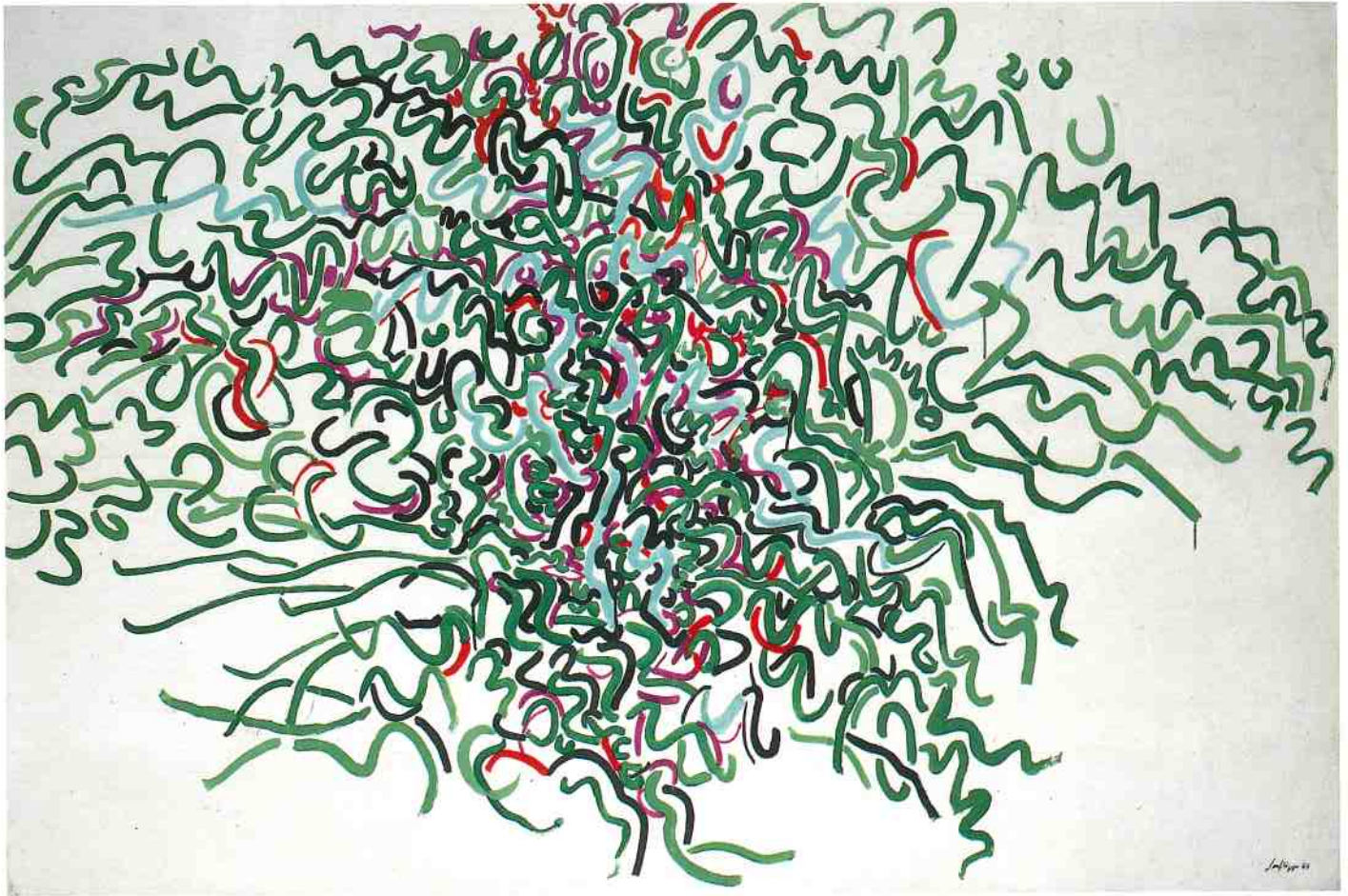
Gibellina, anno 1983, Museo Civico Milano, 1986, Galleria "Il Milione"

Darmstadt, 1987, Forma 1

bibliografia:

Gibellina, 1983, Museo Civico, pag. 40

Darmstadt, 1987, Forma 1, pag. 222



"Verde abete", anno 1964

tempera su tela

cm. 193x129

coll. privata Roma

firmato in basso a destra

esposizioni:

Biennale di Venezia, 1966

Milano, 1986, Galleria "Il Milione"

Erice, 1986, "La Salerniana"

Bourg-en-Bresse, 1987, Musée de Brou, Forma 1

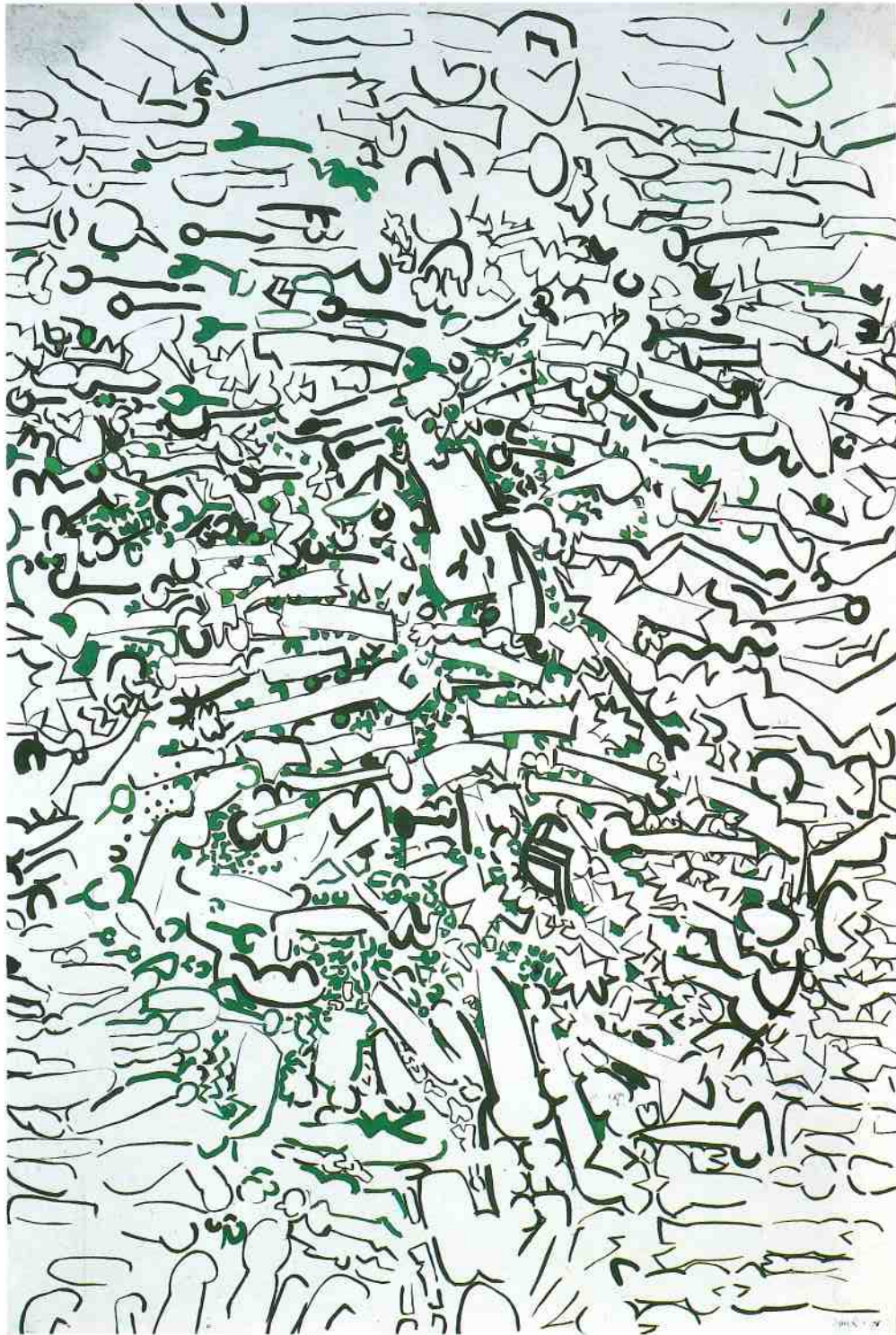
Darmstadt, 1988, Forma 1

bibliografia:

Erice, 1986, "La Salerniana", pag. 55

Bourg-en-Bresse, 1987, Musée de Brou, Forma 1, pag. 101

Darmstadt, 1988, Forma 1, pag. 221



“Grigio continuo”, anno 1964

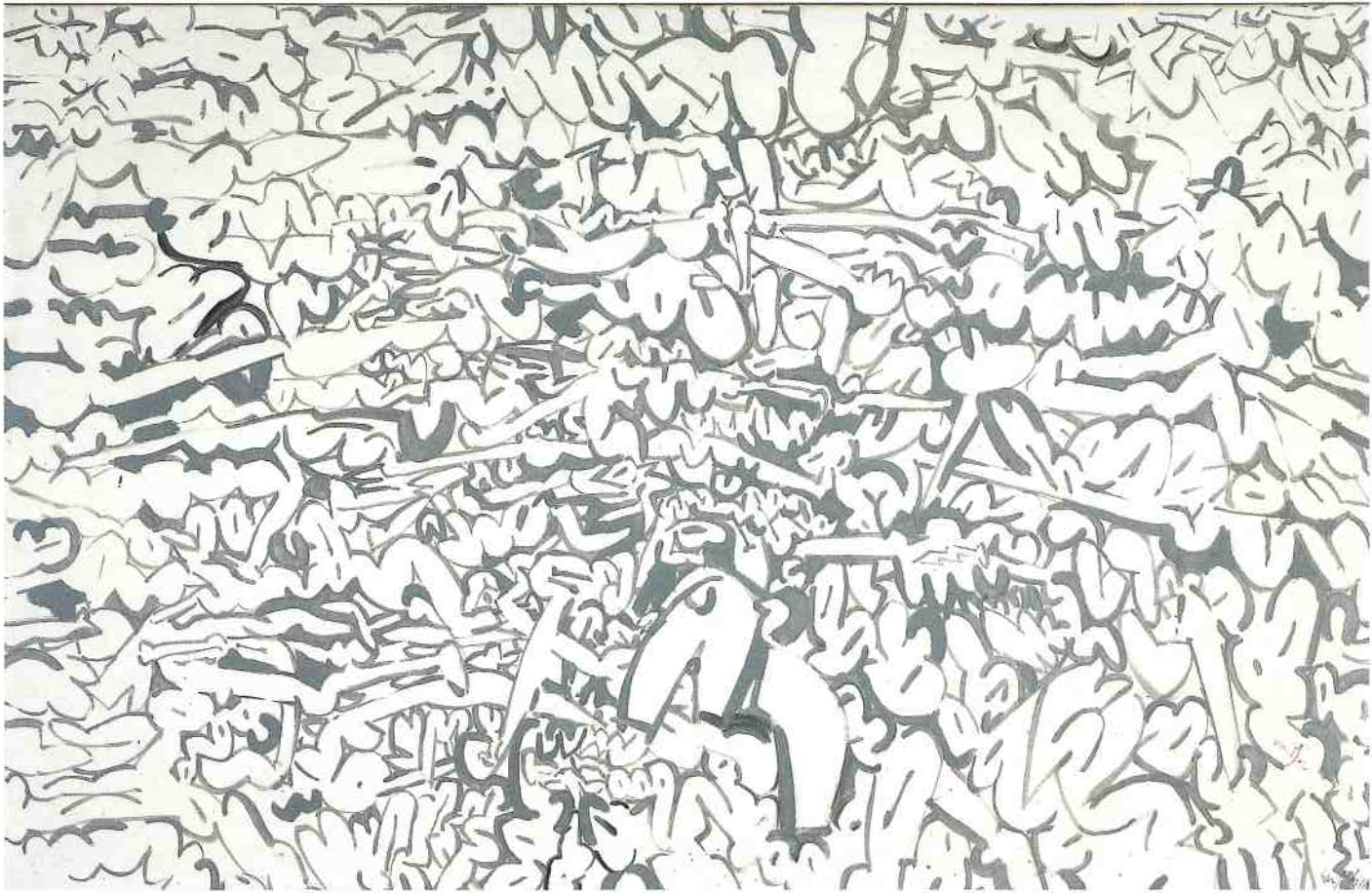
olio su tela

cm. 73x116

coll. Daniela Ferrara

esposizione:

Biennale di Venezia, anno 1966



“Estensione ocra marrone”, anno 1965

tempera su tela

cm. 188,5x219

coll. privata Roma

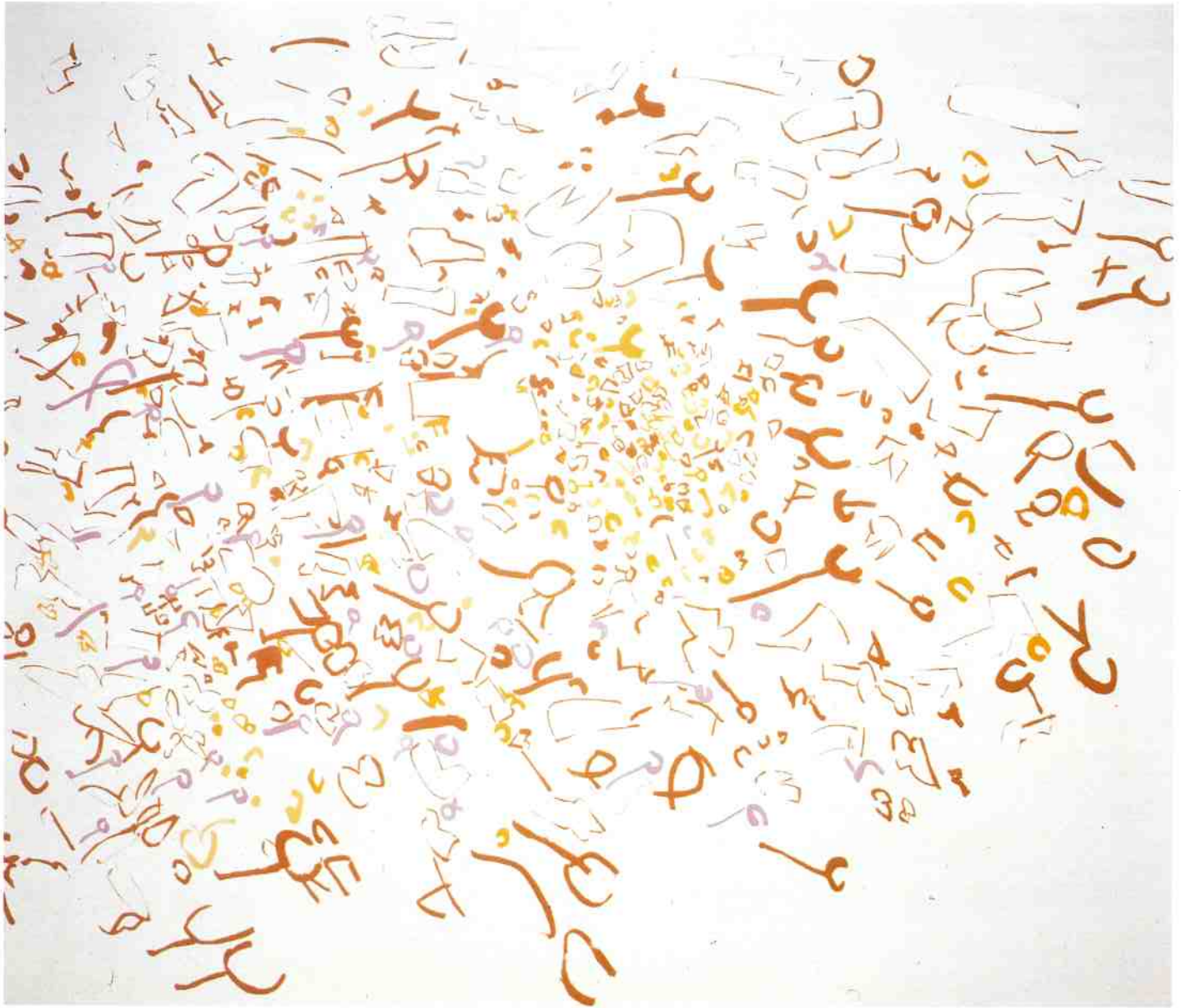
esposizioni:

Roma, 1971, Galleria “Editalia”

Roma, 1980, Galleria “Editalia”

Roma, 1980, Galleria Nazionale Arte Moderna, pag. 31

Gibellina, 1983, Museo Civico, pag. 42



Senza titolo, anno 1965

tempera su tela

cm. 195x130

coll. privata Roma

esposizioni:

Roma, 1981, Palazzo delle Esposizioni

Gibellina, 1983, Museo Civico

Roma, 1986, "Galleria dell'Oca"

Darmstadt, 1987, Forma 1

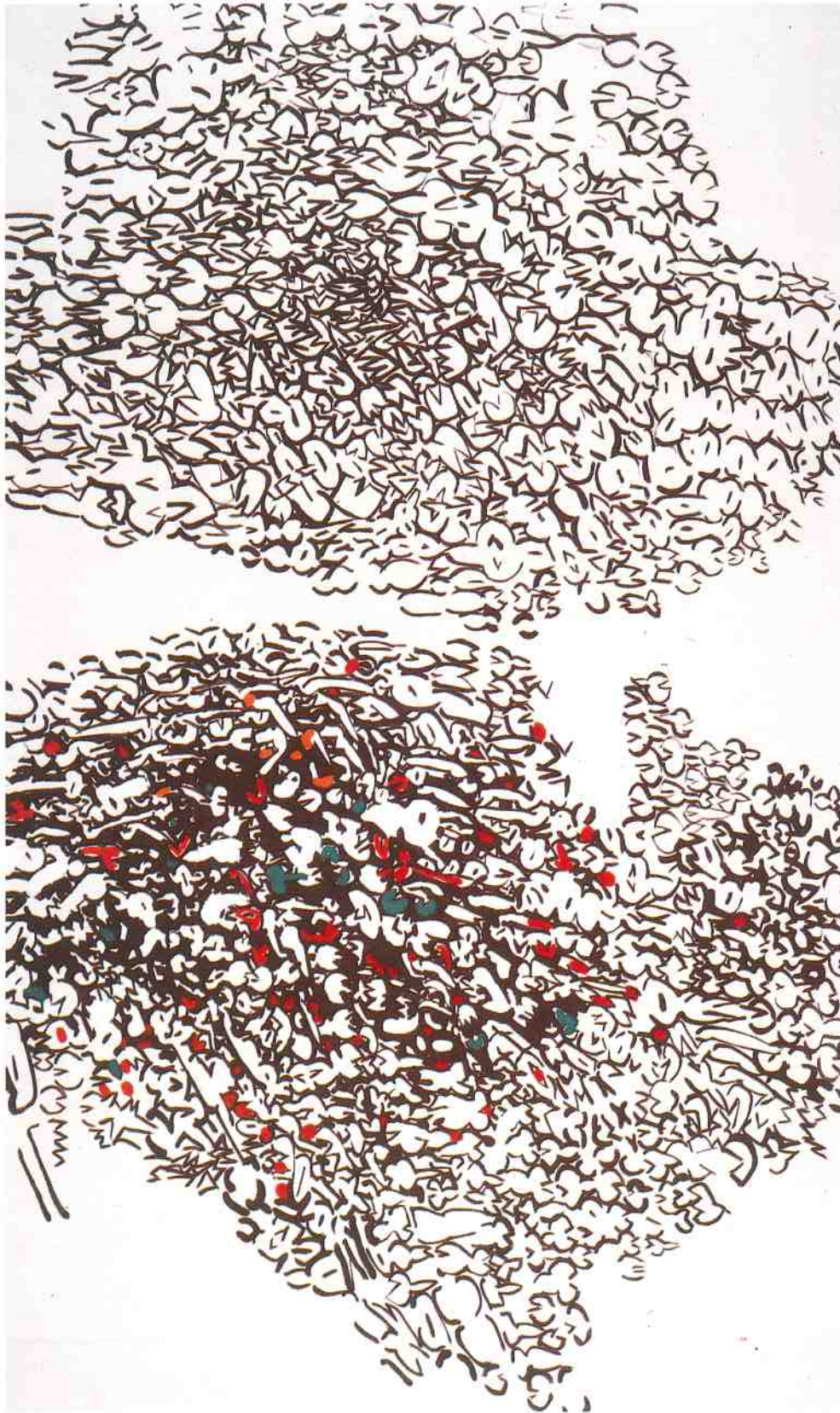
bibliografia:

Gibellina, 1983, Museo Civico, pag. 43

Darmstadt, 1987, Forma 1, pag. 228



Senza titolo, anno 1967
tempera su tela
cm. 130x81
coll. Antonella Sanfilippo
esposizioni:
Livorno, 1982, Galleria "Peccolo"



**Galleria del Naviglio n. 191
Febbraio 1955, Milano**

Giuseppe Marchiori

Sarebbe assurdo «descrivere» queste pitture, come è assurdo d'altronde descrivere ogni pittura; ma l'accento alla memoria di un cielo o di una limpida luce non è casuale. Dopo aver parlato di ricerche, di esperienze, di tentativi, si può anche parlare di poesia.

Ora gli elementi che la determinano in un piano astratto non appartengono soltanto alla divina proporzione: sono forme che si aggregano o si disgregano in continui rapporti dimensionali e tonali, costruendo una spazialità non misurabile e pur modulata nella luce che la rivela.

Per quanto caduto dal cielo, Sanfilippo non ha dimenticato la luce di una terra e di una civiltà.

Nessuno riesce a far *tabula rasa* delle proprie origini: nemmeno un pittore astratto.

E la ricompensa, spesso, è la poesia.

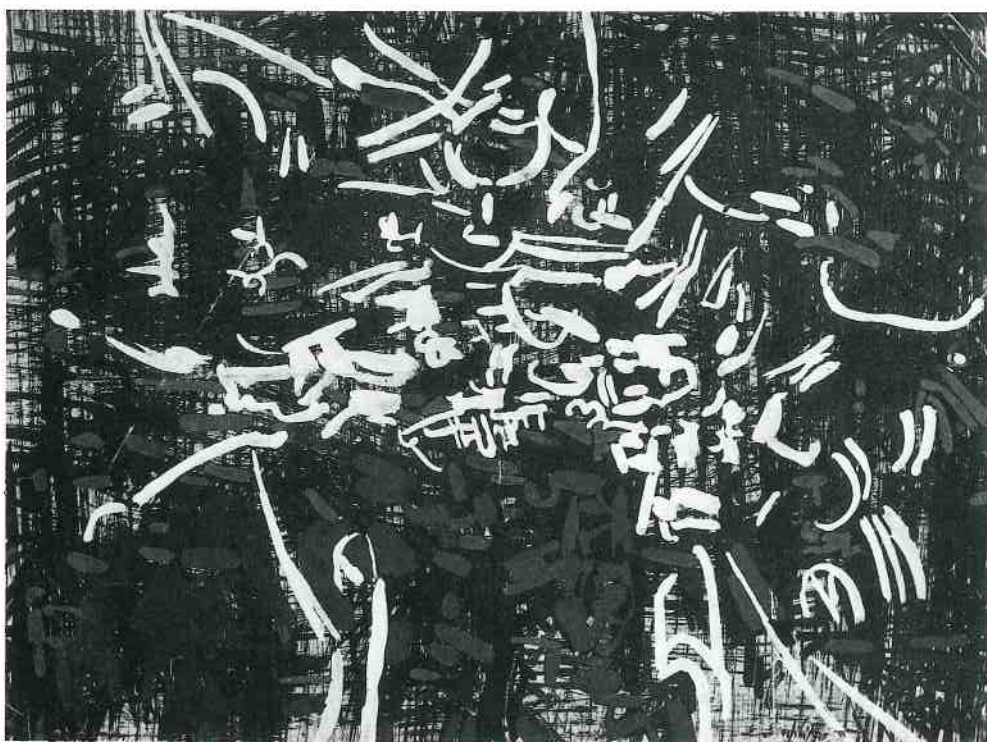
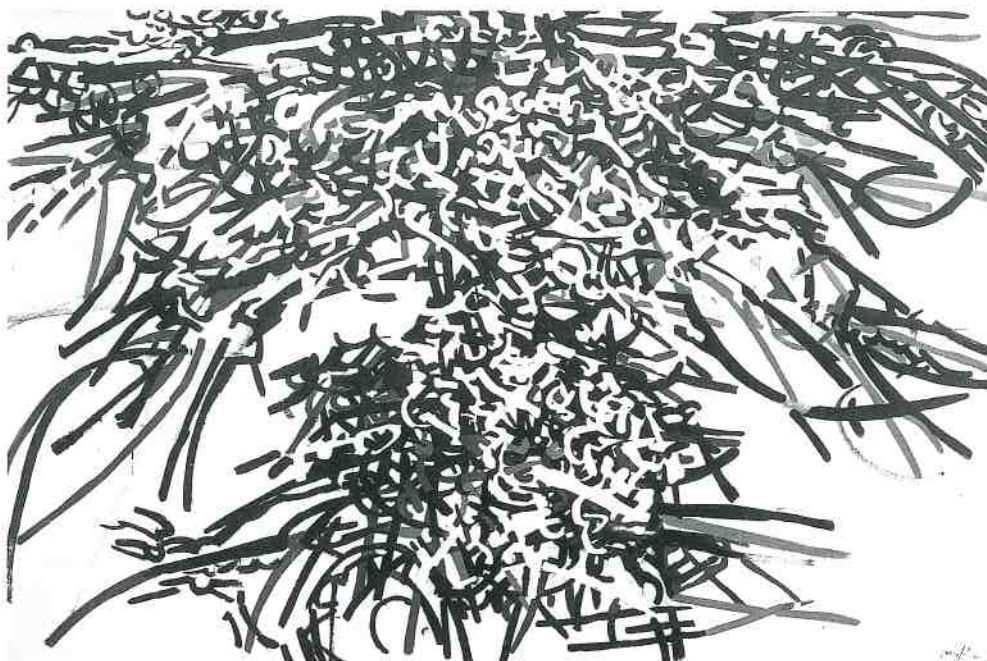
**Galleria delle Carrozze
Maggio 1955, Roma**

I. Serpan

Verità al di qua dei Pirenei, errore al di là, ci insegnava Pascal del tempo della nostra gioventù. Certo: nessuno contesterà che le latitudini fanno e disfanno il sole, ma è ugualmente vero che, al di sopra dei costumi e dei modi di vivere, i problemi umani restano identici indipendentemente dalla geografia. Ma che cosa sono queste *costanti umane* se ci si rivolge verso il dominio dell'immaginario? Cosa c'è da dire in particolare sulla creazione pittorica? Che oltre lo stadio in cui predomina la macchia, il tratto-spasma, l'automatismo in tutte le sue varianti, in una parola l'espletazione dei modi di espressioni informi, ecco erigersi un *linguaggio*, cioè un principio di struttura dei riflessi dell'inconscio e dell'irruenza dell'impulso che erano fino a qui il sigillo dell'espressione post-Wolsiana.

Ormai al di là della forma, ritenuta troppo limitante di fronte alle possibilità della potenza creatrice dell'uomo, l'accento maggiore si trova affidato alla *struttura*, cioè ad una situazione di dati primordiali dell'immaginazione spontanea, seguendo un certo ordine che tiene minor conto dei diversi rapporti di contiguità stabiliti fra ciascuno dei dati, che dell'insieme di questi rapporti. Da qui la nascita di un nuovo spazio pittorico dove ciascun elemento non ha significato se non in funzione dell'insieme degli altri. A somiglianza delle scienze matematiche la pittura oggi richiede criteri associativi.

Così, partendo dalla non forma che trascende, il linguaggio pittorico attuale tende ad una struttura cosciente e al raggiungimento di uno stile. Stile espressivo, stile di vita anche, modo di esistenza; poiché rinnegando l'alibi comodo dell'automatismo con le sue modalità antiche e recenti il pittore assume ormai la responsabilità del suo atto di dipingere e misura il suo potere sulle tenebre della sua coscienza, imponendo loro dei punti di ritrovo e delle coordinate. Basta osservare le nebulose dure di Sanfilippo per vedervi un'illustrazione dei temi suddetti; mettendo a contributo la libertà (una certa libertà) che è quella delle macchie spontaneamente progettate sulla tela, Sanfilippo non si indugia quasi su queste, ma al contrario le domina sovrapponendo loro grafie aspre e vibranti, segni annodati e snodati; volute e curve infine che danno al quadro la sua configurazione generale. Come l'immaginario di cui essa riproduce la mobilità e la ricchezza, la pittura di Sanfilippo oltrepassa dialetticamente le proprie origini e a sua volta invita lo spettatore a immaginare. Non è proprio questo il segno di un autentico creatore? Poiché si sa: creatore è meno colui che crea che colui che fa creare.



Vetrina della "Strozziina"
Maggio 1956, Firenze

Nello Ponente

Figuratività dell'arte astratta: sembra un controsenso che invece non è. Non alludiamo naturalmente ad una scomposizione e ad una trasfigurazione sul piano pittorico di un'immagine naturalistica, come è in parte nella tradizione del gusto moderno, alludiamo piuttosto a quella nuova figurazione che si serve tuttavia di immagini cosiddette pure, che non hanno nessuna attinenza con la realtà, ma costituiscono esse stesse un nuovo oggetto, una nuova realtà pittorica, che non sgorga più soltanto dall'assoluto dei rapporti geometrici, dalla struttura della composizione, ma diviene simbolo di una associazione dapprima inconscia, poi ragionata dei dati della propria coscienza.

E' sintomatico come le nuovissime generazioni di giovani pittori vadano superando e dimenticando la lezione dei maestri ormai antichi dell'astrattismo: Mondrian, Kandinsky, due poli di un gusto che ha aperto infiniti orizzonti e innumeri avanguardie, ma che ormai sono lontani, pur se sussiste il rapporto per la tradizione che essi hanno creata, così come Picasso era, ad un certo momento, lontano dal Cézanne che pure presupponeva. Lo spazio bidimensionale di Mondrian, quante volte imitato, non ha più ragione d'esistere per i nostri giovani. Ma nemmeno la struttura spaziale in profondità può intendersi come un ritorno ad uno spazio tradizionale. C'è l'emozione dello spazio che accentua l'emozione della forma, non dimenticata lezione espressionista, filtrata attraverso le punte estreme del gusto astratto.

Antonio Sanfilippo ha percorso tutte le tappe. Fu a Roma con i primi giovani che posero con decisione davanti a tutti la loro esigenza del rinnovamento del gusto e della cultura. Rinunciando alle facili lusinghe di un figurativo populista, affrontò, pagando di persona, nell'incertezza e nella immaturità dello stile, il problema arduo del puro rapporto formale;

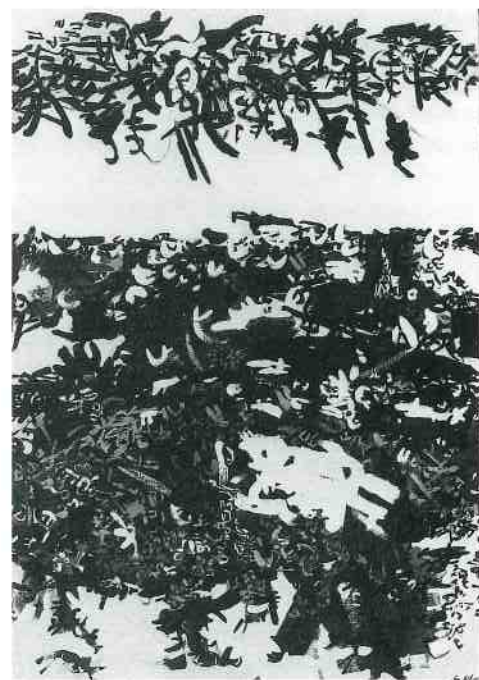
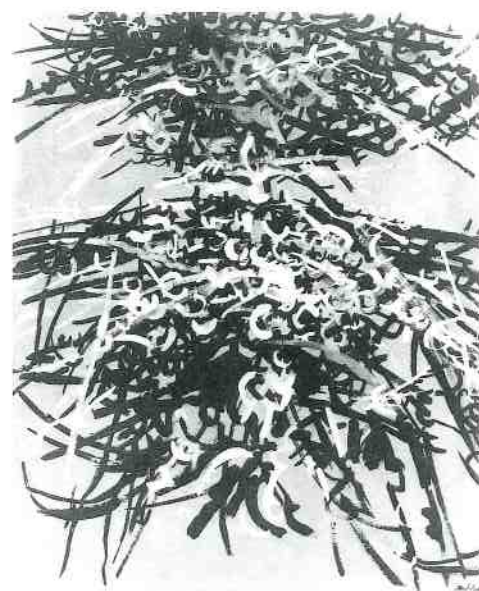
seppe mortificare il temperamento meridionale nell'acidità scabra del colorito; seppe altresì limitare la sua vena discorsiva in un rigore stilistico che teneva conto di una più ampia risonanza di motivi culturali che non avesse chi, a Roma, indugiava sugli stantii e tardi tonalismi della ormai esautorata scuola romana o chi, arrivato ultimo ad una greppia che aveva dato cibo necessario, ma che ormai era vuota, si disperdeva in vaghe intenzioni post-cubiste. D'altra parte alle alchimie sapienti dei suoi coetanei, diremmo quasi correligionari, seppe contrapporre una sua visione particolare, per cui l'associazionismo automatico della forma impediva che il rapporto si ponesse su un piano puramente plastico o secondo il piano di uno schema a priori. E quelle forme diventavano sempre più libere e variate, con una ricerca continua di movimento e di spazio, frastagliate a colpi di pennello, poste sulla tela con un movimento centripeto. E rinunciando alle scansioni troppo nette, alle suggestioni neoplastiche di un'avanguardia che ormai aveva perduto le sue capacità propulsive, e ad un certo punto perfino al contrappunto strumentale, Sanfilippo riconquistava la sua nuova figuratività, ritrovava il simbolo dell'immagine nel proprio inconscio, la esternava in una nuova formulazione geometrica che non aveva però una rigida definizione ma che era raggiunta nella libertà dell'automatismo. Va detto tuttavia che lo stesso automatismo non era mai fine a se stesso: inteso come mezzo per giungere ad una costruzione senza schemi, era però sempre subordinato al controllo di una precisazione stilistica, che, di esperienza, era sempre più certa e matura.

Gli ultimi quadri di Sanfilippo sono nati da un tale presupposto: nella rispondenza dei bianchi e dei neri si determina il nuovo organismo delle composizioni, lo spazio ha perduto ogni descrizione per intensificare l'emozione, le forme si articolano a creare quella figurazione di cui s'è detto, e in cui il pittore, nell'attuale suo momento, ritrova la capacità di una vibrazione umana, una dimensione terrena.

**Galleria del Naviglio n° 246
Marzo 1957, Milano**

Cesare Vivaldi

A misurare la distanza tra due generazioni, ed a valutare il senso della polemica che, del tutto positivamente, senza disconoscere meriti e conquiste e senza occultare difetti, può e deve iniziarsi tra quella cosiddetta «di mezzo» e quella dei giovani e dei giovanissimi, nessun caso ci sembra più esemplare di quello di Sanfilippo. Rispetto ai pittori «di mezzo» che ancora si muovono in una spazialità post-cubista (o post-futurista) e che concepiscono o per «forme», o nei casi più avanzati per «linee-forza» scandite liberamente dal segno, Sanfilippo ha un senso tutto nuovo e diverso dello spazio, in cui le sue invenzioni si muovono e penetrano per esserne a loro volta penetrate, e non solo non carica il segno di intenzioni espressive, ma neppure in ogni struttura hanno gli elementi che la compongono. Dicendo questo, crediamo di esserci avvicinati all'aspetto essenziale del lavoro odierno di Sanfilippo. Tra le due strade principali che sembrano oggi aprirsi ai giovani pittori, e che potrebbero forse domani confluire, quella «neofigurazionista» (che tenta i problemi di una nuova «figurazione»), e quella «aformale» o «strutturale» (i termini sono nostri, e puramente indicativi di orientamenti, più che di tendenze, ancora in fase di assai preliminare definizione) Sanfilippo ha scelto la seconda. Galassie affondate nello spazio, gomitoli, arruffii di segni in cui ciascuno d'essi non vive per sé ma in veramente «infrastellare» relazione con gli altri: i quadri di Sanfilippo rispondono alle esigenze di una sensibilità che non si contenta di forme piacevoli, di contrasti coloristici sapienti o (saputi), ma preferisce andare al fondo delle cose, trarne elementi di un linguaggio che, probabilmente molto presto, ci darà, con la sua maturità piena, quelle «opere» il cui annunzio è nell'aria. E anche più dell'annunzio, poiché l'aspra poesia che Sanfilippo raggiunge in alcune sue tele è già indubbiamente una realizzazione compiuta.



Galleria Selecta
Gennaio 1958, Roma

Michel Tapié

Nous sommes aux premiers moments d'une ère *autre* (nécessitée par saturation de tous classicismes et mise au pied du mur par le moment zéro de dada), et de ce fait, le problème de la *communication* totalement (et autrement) remis en question le signe devient grande vedette. Quelques années de recul, et surtout quelques oeuvres décisives, nous ont déjà montré que, plus que le signe, qui, isolé, nous mènerait rapidement à un encore très classique totémisme, c'est l'*ensemble* de signes qui est maintenant en question. Or comme dans un ensemble l'élément, a priori, est neutre, il s'agit peut-être non d'aller vers des signes individuels et valables en tant que signes, en tant qu'invention de signe, mais de structurer autour d'un signe, ou d'éléments généraux pouvant indifféremment créer un nombre indéfini de signes, tels que, jamais incarnés en tant que signes, ils soient perpétuellement *disponibles* pour des ensembles aux possibles innombrables significances. Cette question de généralisation de l'élément dans l'oeuvre d'art actuel est probablement la démarche la plus dialectiquement avancée qu'il nous est proposé de vivre dans la création artistique possible. C'est curieusement à Rome qu'ont eu lieu dans ce sens les démarches les plus valables, dans cet après-guerre où l'Italie, consciente d'un retard dû à des raisons extra-artistiques, semblait avoir du mal à se sortir de mouvements ailleurs périmés, comme le post-cubisme, le post-futurisme et l'abstraction géométrique: en toute indépendance, mieux en toute indifférence pour ces faux problèmes nous avons vu se développer l'oeuvre de Capogrossi, autour des années 50, puis celle d'Accardi, et maintenant Sanfilippo qui semble porter cette démarche dans un terrain de grande liberté promettant d'infinis développements, et y introduisant toutes possibilités d'exercices de sensibilité permettant l'aventure d'un contenu poétique non pas artificiellement issu d'images

rien d'autre qu'illustratives, mais rayonnant de la *qualité* structurelle même. Une telle possibilité d'acquis est incontestablement, en dehors de la démarche de Serpan (et des oeuvres de Fontana faites de cet élément ambigu, déconcertant et vide qu'est le *trou*), un fait essentiellement romain, ce qui peut sembler très étonnant à ceux pour qui la continuité romaine est éternellement classique, mais beaucoup moins si l'on sait qu'au cours de son histoire Rome a permis d'extraordinaires pointes poussées en toute lucidité dans le *baroque* (qui était, dans des époques classiques, la mise en question du complexe en opposition à l'immutabilité à priori de la vertu de simplicité). Dans notre ère *autre* c'est un fait capital dans l'évolution de l'homme que cette adaptation de nos inductions psychosensorielles à l'hyper-complexe devenant *normal*, à tel point que tel tableau à structure ensembliste ambiguë mais totalement perceptible par delà les vieilles notions de *détails*, n'aurait été rien d'autre qu'un inextricable fouillis pour l'amateur aux réflexes uniquement engagés dans le classicisme.

Sanfilippo nous montre dans ses dernières oeuvres qu'une sensibilité nouvelle intégrée dans des structures nouvelles peut hautes celles-ci à une *puissance* qualitative d'une échelle de valeurs nouvelle, qui est bien au coeur du fait de l'actuelle épopée.

Studio d'Arte "Quadrante" n° 5
Dicembre 1961, Firenze

Nello Ponente

Tra i giovani pittori italiani Antonio Sanfilippo è uno di quelli che hanno maggiore esperienza di lavoro. Nato in Sicilia, a Partanna, studiò a Firenze, ma la sua attività artistica cominciò praticamente a Roma, dove giunse nell'immediato dopoguerra e dove si inserì in quei movimenti novatori che allora contribuirono grandemente allo svecchiamento della cultura artistica italiana e a darle, al di là dei limiti

nazionali, una caratterizzazione europea. Sanfilippo fu, con altri, tra i rappresentanti del gruppo *Forma 1* nel quale si riunirono allora giovanissimi pittori e scultori, oggi tutti di grande valore, che indagarono sulle forme primarie dell'arte non figurativa, su quelle di Mondrian da un lato e su quelle di Kandinsky da un altro, e che seppero creare un loro linguaggio che si dimostrò il più adatto ad esprimere la loro condizione di uomini moderni. Proprio per la proprietà del linguaggio, per la capacità che ha avuto di superare ogni precedente lezione creando un'espressione originale e tutta sua, Sanfilippo è oggi uno dei migliori tra i giovani pittori italiani. La sua pittura è una pittura di segno in quanto l'immagine pittorica si costituisce per mezzo dell'elaborazione di segni, bianchi e neri per lo più, su fondi altrettanto bianchi e neri, o grigi e neutri. Di recente, nelle opere di questi due ultimi anni, anche il colore è tornato ad inserirsi nelle composizioni, un colore che non è mai compiaciuto ed atmosferico, ma preciso ed essenziale. Occorre dire inoltre che il segno della pittura di Sanfilippo non è una calligrafia, cioè non è né arabesco né descrizione. Sanfilippo partecipa a quella ricerca che è comune anche ad altri artisti e non soltanto italiani, per cui il segno si fa forma, si ampia nella superficie, per raccogliere meglio l'emozione. Attraverso questa configurazione formale del segno, la pittura di Sanfilippo si avvia oggi, al di là delle poetiche informali, ad una ricostruzione dell'immagine e dello spazio. Un'immagine e uno spazio che, si badi bene, non hanno nessun rapporto con una figurazione, ma che si svolgono su una dimensione astratta che serve a dare una logica alla forma e che aiuta ad uscire, per quanto è possibile, dall'automatismo delle ripetizioni infinite della pittura di materia.

Lo spazio tuttavia non è ordinato geometricamente e neppure secondo una costruzione gerarchica, in cui dispone le forme, i segni forma, secondo un ordine di valori e una scala di importanza visiva.

E' misurato invece su una dimensione umana

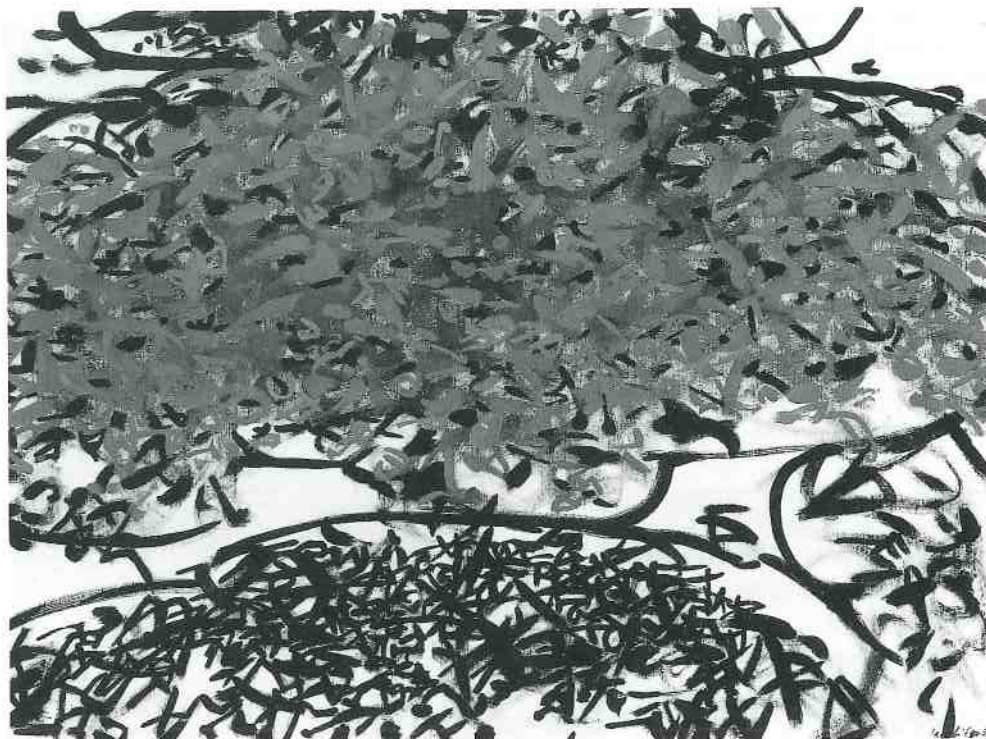
e quindi ha la vitalità di un perpetuo divenire e poggia sul senso di una continua esperienza. Cioè, se da un lato il pittore ha la capacità di far riaffiorare alla superficie dei dipinti un'immagine definita e ampliata, sia pure nei suoi contrasti dinamici e cromatici, lo spazio in cui si svolge il movimento di questa immagine è determinato dalla mobilità infinita dell'esistenza. C'è quindi una presenza immediata dell'artista nella sua opera, nessuna cesura si pone tra il momento dell'intuizione e quello della realizzazione, l'esperienza umana è oggettivata ed è essa che in questa oggettivazione pittorica, si costituisce come più profonda realtà.

Studio Arco d'Alibert
Aprile 1964, Roma

Murilo Mendes

...Sanfilippo è siciliano, e a me non piacerebbe trarre da questo fatto illazioni culturali eccessive per localizzare la sua pittura. Osservo intanto che egli torna di quando in quando ad un progetto di sola forma, ora compatta ora rarefatta. Forse si tratta di combattere il mito - in questo caso Trinacria - con un altro mito, ora reso attuale da un segno divenuto concreto, plasticamente sensibile. Il problema tecnico dell'artista potrà così esser manifestato con maggior chiarezza: si tratta di riempire un vuoto lasciato dall'abbandono del «classico, del previsto, del coordinato. Ma poiché il pittore giudica lo spazio una struttura, compare qui anche un'ambiguità di registri. Voglio dire che Sanfilippo non mira ad un ordine fenomenologico elementare, né ad una nuova formulazione di un qualche ordine geometrico che funzioni in modo artificiale. Mira a creare uno spazio che implichi una adeguazione progressiva al segno.

...Esponendo ora il monologo dell'uomo-isola, ora il tentativo di dialogo con il mondo, dialogo dell'uomo inserito in un aggressivo periodo di tempo storico-culturale, l'artista cerca non un compromesso tra estetica e ra-



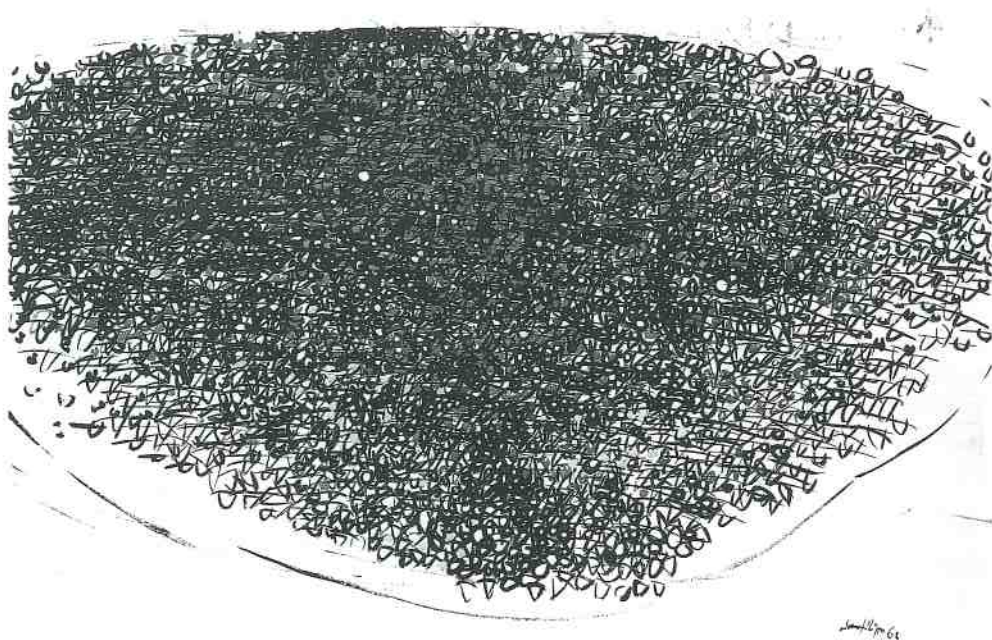
gione etica, ma una fascia di difesa tra l'istinto d'autonomia dell'individuo e i rigidi schemi del gruppo sociale. ...Credo che Sanfilippo voglia estrarre dall'intimo della coscienza alcune forme permanenti che agiscano con uguale validità in situazioni diverse: esse alludono ad un tempo stanco di sopportare il peso delle sue antitesi. Tempo che cerca di decifrare il labirinto difeso dal genio, concreto, della tecnica ascendente.

Marcatré n° 8, 9, 10
Settembre 1964, Lerici Editori

Intervista con Nello Ponente

Non ho visto i quadri che tu hai mandato a Venezia. Però ho visto i disegni che avevi esposto all'*Arco d'Alibert* un paio di mesi fa, e immagino che i quadri siano sulla stessa linea di ricerca. Mi sembra che adesso il colore abbia acquisito una maggiore luminosità, ed anche una maggiore vibrazione, che naturalmente è conseguenza di questa luminosità. Vorrei che tu mi parlassi di questo.

I quadri che ho mandato a Venezia, sono piuttosto una continuazione di queste ultime esperienze, basate sempre su un segno-colore. Non si tratta più di un colore steso come macchia, ma vi è un problema di struttura, della superficie attraverso degli elementi molto semplici. Nei quadri che espongo alla Biennale non c'è neanche molto colore; in due, che sono le mie ultime cose, c'è soltanto il gioco di un ritmo di segni quasi nero su bianco con alcune punte localizzate in certe parti che creano una certa profondità rilievo. Insomma c'è anche un'esigenza di animazione della superficie in un certo modo mio, nel senso che io isolo una forma che mi interessa, non uso tutta la superficie del quadro ma un determinato spazio.



Una cosa che voglio dirti, e che ho notato nei disegni, non nei quadri, è questa: non credi che accentuando il colore come lo hai accentuato, tu possa correre un pericolo di una localizzazione cromatica in un certo senso naturalistica?

Sì, questo può essere un pericolo, ma nei disegni questo non è molto chiaro, perché lo spazio è più limitato, mentre l'idea è quella di creare un segno che non è un gesto istintivo, ma una forma pensata che agisce in un certo modo, secondo una certa disposizione.

E' evidente che la tua esperienza di questi ultimi anni, anzi di molti anni, era inserita in quelle che erano le ricerche informali grosso modo. Solo che adesso mi hai parlato di forma pensata e qui mi dai l'occasione di porti una domanda: tu sei stato uno dei fondatori del gruppo *Forma 1*, a Roma nel 1947, hai partecipato con tutti gli altri, con Perilli, con Dorazio, con tua moglie, Carla Accardi, a quella polemica che avete fatto allora per un rinnovamento della concezione pittorica stessa e che fu da voi condotta riallacciandosi alle esperienze concrete della pittura geometrica. Ora tu hai parlato di forma pensata anche nell'ambito di queste tue esperienze recenti. Quindi vorrei che mi dicessi se c'è una continuità, non di espressione naturalmente perché questa non potrebbe esserci, ma comunque una continuità di ideologia, di poetica tra le esperienze di allora, quelle del gruppo *Forma 1* e quelle di oggi.

Sì, io penso che proprio da quelle prime esperienze è stato determinato poi tutto lo sviluppo nostro: mio e di molti altri che si fondavano essenzialmente su di un bisogno di chiarezza che in quel momento si opponeva a tutta la pittura esistente prima. Ed era per il fatto di dare delle immagini attraverso delle forme o dei segni molto semplici e puliti. E di questo trovo che in molti di noi c'è stata la continuazione. Io penso che per quanto abbia avuto qualche esperienza più libera, più

spontanea che in un certo periodo poteva anche essere un po' informale, un'idea sempre abbastanza chiara di questo rapporto più diretto c'è sempre stata nella mia pittura. Ora questo si può vedere di più in queste ultime cose che faccio, perché l'elemento è assolutamente riconoscibile.

Quindi mi pare che quello che ti interessa in questo momento sia non tanto questa carica istintiva del segno che tu proponi, ma piuttosto un'oggettivazione di questo segno. Tu lo ritieni un dato messo lì, presente, e poi da considerare con un certo distacco, al contrario di quello che avveniva nella pittura di azione nell'informale.

Credo che si possano trovare anche riunite alcune esperienze mie precedenti, perché il segno non è più una forma statica, adesso è un segno in movimento; un segno lungo che descrive una forma. L'idea è proprio quella di creare una certa animazione, quindi non si tratta di una pittura di superficie, ma di rompere la monotonia della superficie con delle forme particolari.

Allora io sbagliavo. Non c'è questa oggettivazione.

Avevo parlato di oggettivazione quando tu avevi parlato di segno chiaro, di segno più chiaro e più leggibile.

Nel segno che non è più una macchia od una pennellata, ma è un segno sempre controllato ed appartiene ad una certa gamma di forme che sono quelle e non altre. Poi questa è anche una cosa che sto elaborando, che farò successivamente, perché penso proprio di sviluppare ancora questa idea.

Comunque sono sempre strutture aperte e non geometriche?

Sì, diverse da una esperienza precedente del '60 - '61 ma si collegano e continuano una ricerca che avevo incominciato a fare in un

certo tempo tra il '55 e il '56, quando facevo una pittura più aspra e nitida con questi segni.

Tu appena arrivato a Roma dopo la Liberazione eri giovanissimo. Hai fatto allora una esperienza di avanguardia, come quella di *Forma 1* di cui abbiamo parlato prima. Come giudichi le esperienze di quelli che sono giovani adesso e che fanno delle cose a volte completamente diverse da quelle che facevate voi allora, e a volte invece abbastanza simili? Parlo delle due tendenze maggiori che si sviluppano oggi nella pittura italiana: quella neo-costruttiva e quella neo-dada.

La continuazione delle nostre idee la trovo di più in quella pittura più costruttiva, continuata da queste nuove ricerche di materie. Perché forse questo era un po' il senso delle nostre idee di allora. La nuova figurazione o pop-art che prende dalla vita quotidiana gli elementi di linguaggio senza nessuna o quasi trasformazione, mi sembra in contrasto con quella che invece si basava sulla elaborazione della forma per una rappresentazione allusiva. Era una forma di figurazione che cercava proprio un altro modo di proporre la realtà. Mi sembra quindi che il filone principale e più sperimentato, sia quello dell'arte astratta.

**Galleria del Naviglio n° 420
Marzo 1965, Milano**

Marisa Volpi

Antonio Sanfilippo dalla Sicilia venne giovanissimo a Roma e si unì ad artisti che svolgevano ricerche parallele alle sue come Dorazio, Perilli, Consagra, Turcato, Accardi. Insieme fondarono il gruppo *Forma*, ponendosi all'avanguardia nella divulgazione dei fatti salienti della cultura figurativa europea; in un periodo in cui l'Italia era gravata insieme dal provincialismo ereditato dalla dittatura

fascista, e dall'ipoteca stalinista che distorceva gran parte della onesta volontà di rinnovamento dell'á maggioranza degli artisti antifascisti. A Roma Sanfilippo iniziò coraggiosamente un'aperta battaglia per l'anticonformismo e l'aggiornamento.

Dipinse astratto quando era controcorrente dipingere astratto: ne sopportò insieme ai suoi amici le conseguenze di ostilità e di boicottaggio. L'origine della pittura di Sanfilippo è strutturale, anche nelle opere del 1954 dove il segno aveva l'ampiezza dell'impianto barocco e ricordava spazi piranesiani, vuoti e pieni architettonici. Il sensibilismo post-cubista gli è del tutto estraneo, e, se si può fare un riferimento nell'ambiente romano, è alla «geometria irrazionale» di Capogrossi: un segno che può sembrare desunto da una simbologia arcaica, ma che nasce dopo Arp, dopo Léger, dopo Magnelli, dopo Matisse, è quindi asserzione di moderna essenzialità e semplificazione volontaria dell'esperienza visiva. Dopo aver acquisito un dominio dello spazio bianco tra il 1962 e il 1963, nelle più rarefatte nebulose di segni, liberati dalla precedente prensilità e circondati spesso nelle loro aggregazioni da un cerchio irregolare, che faceva pensare ai *mandala*, protettivi dal caos e dall'infinito, Sanfilippo torna con i quadri del 1964 al tessuto più fitto del 1957-58. Lasciando tuttavia grandi profondità bianche e costituendo le sue aggregazioni con particolare cura inventiva, in modo che ogni momento abbia la sua necessità. I bianchi non sono più distinti, ma è la tela stessa, con vibrazione più autentica, a costituire l'elemento dialettico degli andamenti gravitazionali dei segni. Alcuni quadri recenti, particolarmente belli (con gialli-oro, marroni, verdi o viola) evocano le smaglianti fantasie di un Hoffmann o di un Klimt, il senso di quella proliferazione iterante che si raprende o si smaglia, con ritmi vitali, paralleli a quelli della natura proprio in quanto la pittura è del tutto avulsa da ogni problema imitativo, accademico. Sanfilippo ha tentato perciò anche il bianco e nero, appunto come

definizione di ritmo, e di rapporti elementari di vuoti e pieni, ma la sensibilità del pittore agli stimoli del colore ci sembra essenziale: le aggregazioni rapprese o disperse suggeriscono fioriture, intrecci di luci-ombre, insomma reti vibratili che l'occhio percepisce nella gamma dei colori sul dilagare bianco dell'universo.

XXXIII Biennale di Venezia, 1966

Nello Ponente

Nel 1947, a Roma, Antonio Sanfilippo fu tra i fondatori di quel gruppo *Forma* nel quale si erano raccolti alcuni giovani artisti decisi, fin dall'inizio del loro cammino, a riallacciarsi alla tradizione più ortodossa dell'arte europea non figurativa. Naturalmente non sarebbe possibile, per quel che riguarda le formulazioni linguistiche, tracciare una linea di sviluppo continuo ed uniforme tra le esperienze di allora e le soluzioni attuali; va detto tuttavia che quella volontà di non figurazione allora maturata è stata per Sanfilippo la premessa necessaria, perché corrispondente ad un preciso impegno ideologico, per ogni suo ulteriore svolgimento. Nonostante che sia ormai lontano da ogni geometria, Sanfilippo è ancora oggi un pittore «concreto», nel senso che intendevano van Doesburg e Kandinsky. I suoi dipinti, infatti, non pretendono giustificazioni contenutistiche e tanto meno sentimentali. Il segno stesso, che è l'elemento fondamentale del suo linguaggio, e che tale resta anche quando, come nelle opere più recenti, si amplia in forme più espanse e definite, vuole essere prima di tutto il contrario di ogni analogia e di ogni simbologia. Essere pittore «concreto» significa inoltre rifuggire da ogni metafisica, non solo dell'immagine, ma della materia e perfino dello spazio. Come infatti l'immagine esiste solo frantumata nelle varie agglomerazioni, così la materia è ridotta nella sua stessa sostanza cromatica e totalmente identificata con i segni. La rappresentazione dello spazio, infine, è completa-

mente risolta sulla superficie, secondo una visione aprospettica. Lo spazio, insomma, non è un luogo fatto per accogliere i sentimenti e le passioni, per ordinarli secondo ritmi che stabiliscano una scala gerarchica di valori formali; non è quindi una dimensione nella quale sia possibile dislocare, in una successione ad andamento narrativo, i vari momenti pittorici. Diventa al contrario, nella particolare organizzazione delle superfici, un alternarsi sul piano di rapporti semplici tra gruppi di segni-forma diversamente intensi. Perciò il colore non può essere atmosferico o tonale, ma è un'altrettanto semplice puntualizzazione luminosa, fatta di contrasti primari, che serve a rendere più chiaramente leggibile la struttura della composizione, affidandola tutta ad una possibilità di immediata percezione. Questo significa anche che Sanfilippo non è, e non è mai stato, un pittore di gesto. Il suo segno, infatti, non ha una estensione determinata gestualmente, non vuole esprimere il significato di una qualunque azione e non intende assumere alcuna esistenza semantica. Il segno è il punto di arrivo di un percorso mentale che proprio nella normatività imposta dalla ragione ha trovato il modo di riscattare ogni automatismo e di escludere ogni impurità emotiva per giungere, attraverso il controllato procedimento, alla più assoluta oggettivazione. Avendo stabilito fin dalle sue prime esperienze che il significato della pittura è prima di tutto nel procedimento che la realizza in un certo modo, Sanfilippo ha progredito accentuando sempre di più l'analisi delle forme, frantumandole nelle sue componenti segniche e ricomponendole poi in agglomerazioni molecolari, ottenendo quindi una sintesi non programmata, ma sottoposta a continue possibilità di variazione; subordinata al processo di iterazione dei segni. Proprio questa variabilità delle soluzioni fa sì che la pittura di Sanfilippo, pur con la sua oggettivazione, superi il purismo formale e si realizzi come momento dinamico e aperto, rivelato con tutta la sua ambiguità, di un'esperienza umana.

Studio Arco D'Alibert
Marzo 1966, Roma

Maurizio Fagiolo

Il segno di Sanfilippo non appartiene a una «serie» meccanica, a ben pensarci non è neanche un segno, ma tanti (come a guardare bene anche il segno di Capogrossi è sempre nuovo e soltanto a uno sguardo affrettato può sembrare unico).

Non il segno ma *i segni* perché nel mondo del Relativo tutti i segni sono possibili.

E' un segno cellula. Rimanda all'agglomerarsi del grappolo, alle spine del cactus, alle strutture dell'alveare, al movimento ondulante dell'erba, allo stormire delle foglie. (Ricordiamo quel quadro del '46 con il grano e il campo verde che sono già cellule di segni: una partenza naturale).

E' un segno colore. E infatti fin dall'inizio (vedi sempre il paesaggio del '46) Sanfilippo ha compreso che un colore senza disegno può essere collocato sulla tela soltanto se riesce a diventare segno.

Anzi, anche il colore è un segno, perché non ha effetti spenti o pastosi, non ha risvolti tonali, ma è preciso e scattante e puro (proprio le qualità che distinguono il «segno» da una forma genericamente allusiva).

E' un segno spaziale. L'insieme delle particelle aspira decisamente al cielo: può ricordare una nuvola o il pulviscolo atmosferico o uno stormo d'uccelli in volo e perfino una costellazione o una nuova galassia.

E' un segno stimolo. Che con il suo vario aggregarsi ci dà una pittura né astratta né informale ma sottilmente emblematica.

Ha notato Murilo Mendes come molto spesso la forma che racchiude i segni di Sanfilippo sia «un progetto di isola», forse proprio la Trinacria della memoria.

E poi allude chiaramente al formicolare urbano, fin dai quadri 1953-1954 che arieggiano

la poetica del «continuum sociale» di Tobey (e un quadro di questa mostra si chiama proprio *Metropoli*). E poi si muove a ondate musicali, in ritmi colorati, in fughe avvolgenti (e qualche volta il «segno» somiglia addirittura a un diapason).

Un segno relativo, abbiamo detto, e aggiungeremo: un segno ambiguo, con moltissime valenze libere. Programmaticamente ambiguo, proprio per accogliere in sé ogni eventualità: un segno che può prestarsi a ogni interpretazione perché le sottintende una per una, che può essere tutto perché è *tutto* per definizione.

Sanfilippo vent'anni dopo: questa mostrapanello vuole presentare alcuni passaggi del pittore, e propone la ricerca di una continuità. Dopo i quadri 1946 in cui la figura si sta perdendo nella scansione colorata, i quadri 1947 (il tempo di *Forma*) sono rigorosamente frammentati in un caleidoscopio. I quadri 1948-1952 presentano forme molto evidenti, sotto l'influsso di Magnelli, ma per così dire è un Magnelli in chiave futurista, arricchito cioè dall'idea del movimento, dove alla certezza di una grande forma comincia lentamente a sostituirsi un intrico di piccole forme. In un quadro del '53 Sanfilippo inizia il suo discorso sul quadro-nuvola con l'agglomerato pieno d'aria dei segni, che va ancora perfezionando oggi. Del 1953 sono due quadri in cui ai segni lunghi si sovrappongono gli scoli di colore, dove il dripping pollockiano (allora semi-ignoto) diventa sintomo dell'esigenza d'una forma pulviscolare, e intanto formalembolica del dinamismo. I colori si sommano, si sommano le strisciature e i grumi, fino a produrre il monocromo.

I quadri 1954 precisano il valore del segno, piccolo fitto insistito; c'è poi il valore del monocromo e la poetica del «pieno» urbano in opere come *Metropoli* e *Piccola Metropoli*. Siamo allo scorcio degli anni Cinquanta: la scrittura di Sanfilippo, come si è detto, è volutamente ambigua, non ha nessun signifi-

cato perché non vuole averne (o meglio perché li sottende tutti), evoca con ironia graffiti inesistenti, pagine d'un libro che nessuno saprà mai decifrare («non è calligrafia, cioè non è arabesco né descrizione»: Ponente). Comincia a strutturare una grande zona all'interno della quale nasce un'anima più fitta di segni più minuti, i colori sono pochi ed essenziali (quasi il simbolo, ancora una volta), nasce il gioco di rimandi dalla struttura all'elemento, dalla molecola all'atomo, dal nucleo alla particella. E' un tentativo di dare una forma all'Informale, un processo difficoltoso e combattuto di «formazione»: emblema di questo intento sono i quadri con i segni raccolti «a fungo». L'esplosione inevitabile da cui potrà nascere chissà che cosa.

E siamo agli anni Sessanta. Si fanno più frequenti i quadri con il confronto di due o più zone di segni, quasi con un intento «narrativo». Nasce il segno casellario, il segno alveare, il segno labirinto. Gli agglomerati fittissimi di segni sono chiusi accuratamente in zone: il disordine nell'ordine, il movimento nella stasi. I quadri recenti ingrandiscono i segni e si basano sul contrasto negativo-positivo, vedono un intervento limitato dal colore (spesso riandiamo al monocromo dei quadri 1954). Sanfilippo finge forme «naturali» (la pigna, il cactus...) ma sono certo forme *inconsce* affioranti da quella Sicilia che da secoli ospita una natura già di per se stessa poco «naturale». Sanfilippo vent'anni dopo: forse la sua vera e più profonda ricerca comincia oggi.

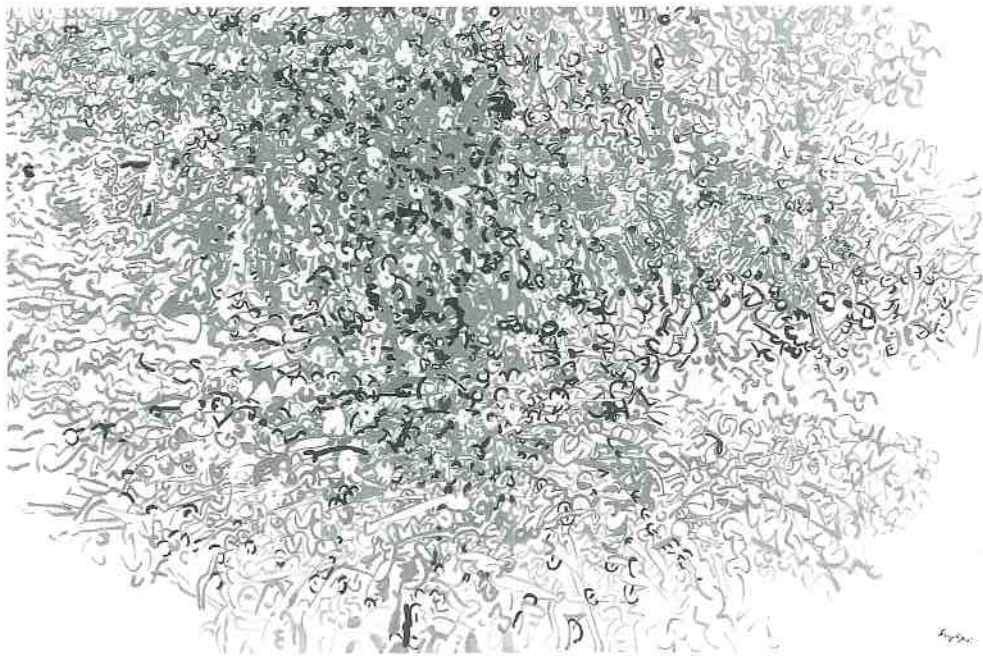
Un pittore segnico (come è Sanfilippo) non parte in nessun caso dal segno come si continua a ripetere, ma al segno approda dopo una lunga ricerca. Abbiamo verificato come il «segno» di Capogrossi («Marcatré» 16-18) sia stato raggiunto attraverso gli studi dei vuoti intorno al nudo, delle cataste di legna, degli abeti, delle lettere e dei numeri. Potremmo facilmente ritrovare gli incunaboli del «segno» di Sanfilippo nei quadri del '46: nei fili d'erba d'un paesaggio, nelle nuvole di

puntini in un interno con un nudo di donna, nei piccoli fiori decorativi di un altro interno. Il pittore non si contenta di dire una cosa, ma sapendo che è appena una sillaba frantumata la ripete dieci volte, cento volte, mille volte: come il bizantino che, tessera dopo tessera, costruiva il suo mosaico interinabile. Cerca di penetrare in quello che Sartre ha definito «l'univers mécanique de la répétition», ma senza angosce esistenziali. Nel solenne cielo aggroviato di Pollock isola i grumi di pulviscolo atmosferico.

Le strutture di Sanfilippo non sono progettate ma costruite pezzo a pezzo attraverso elementi «prefabbricati» quando viene a trovarsi davanti alla tela: che poi la struttura «si regga» è soltanto una conseguenza della bontà del metodo (non è detto che da una capillare analisi non debba scaturire una sintesi). Sanfilippo si propone anche effetti di percezione visiva. Il suo quadro è un diagramma studiato per una lenta messa a fuoco dell'occhio, impone un gioco di avanti e dietro, di attenzione al particolare e insieme al totale. Della «scienza» accetta quindi alcuni principii della percezione visiva, scarta l'ottica pura, scarta la cibernetica, scarta la geometria descrittiva, scarta le vincolanti teorie cromatiche. Sanfilippo approda allo studio para-scientifico degli elementi che costituiscono la forma: accetta l'inventario, la tavola pitagorica, e qualche volta perfino la statistica.

I grandi temi di Capogrossi (la struttura, lo spazio, il tempo, l'architettura) diventano in Sanfilippo serena contemplazione, qualche volta istinto narrativo, qualche altra volta memoria. E lo spazio movimentato-tumultuoso-dilagante degli inizi diventa educatamente ondulato o percorso da sottili moti barocchi (il concetto di «barocco» rivisto e corrotto da Tapié).

Ma qual'è la sua idea dello spazio? Agli inizi è uno spazio da costruire: pensiamo ai quadri del tempo di «Forma» fino al '53 con le grandi impalcature cubiste di linee sostituite poi da linee trasversali formate da segni e segnetti. In seguito è uno spazio da riempire, da popo-



lare, da infittire: con un *horror vacui* che è prima di tutto amore per la forma originaria. Uno spazio aggredito, qualificato ed etichettato e quindi finalmente posseduto. Infine, negli anni Sessanta, uno spazio duplice: pieno e vuoto.

Dipingere fittamente e minuziosamente una parte della tela, ma poi dire che c'è intorno il vuoto invincibile. Dire che esiste l'alveare ma anche l'aria (il vero «luogo» dell'ape), riempire un vuoto e svuotare un pieno.

Galleria S. Luca n° 31
23 aprile 1968

Giovanni Maria Accame

Quando nel 1947 Sanfilippo costituì con altri giovani artisti il gruppo «Forma» si impegnò su principi non figurativi ai quali poi sarebbe sempre rimasto fedele. Questa costanza non figurativa fu accompagnata da un'altrettanto precisa concezione sulla pluralità delle forme: dal comporsi e scomporsi delle proporzioni geometriche alla frantumazione più assoluta, a quel segno minuto e proliferante che distingue ancora oggi le sue opere.

Sanfilippo è inoltre riuscito a conservare ai suoi segni una piena indipendenza da ogni simbologia, risolvendo tutti i problemi in termini di pura struttura. Una struttura però non dettata da programmazioni severe, da calcoli rigorosi, ma nata al contrario dal libero organizzarsi dei segni che, in una meditata genesi, vengono a costituire quelle zone gremite e instabili caratteristiche di questo artista.

D'altra parte la libertà di Sanfilippo si spinge oltre al momento estensivo dei segni, prevenendoli singolarmente e, definendo di volta in volta la loro costituzione, ne stabilisce le più intime relazioni. Nessun modulo quindi, nessuna stabile matrice, poiché, se è assolutamente necessario per questi segni essere legati da elementi comuni, è solo grazie alla loro difformità che ricevono un inesauribile stimolo a riprodursi, mutarsi e trasformarsi in un

continuum che si agita e si rimanda da quadro a quadro. A questo punto sarà bene precisare che l'azione di Sanfilippo si svolge in maniera del tutto priva di gestualità, anche quando la stesura dei segni si fa più intricata, la notazione più rapida e pressante è sempre frutto di una precisa considerazione: il sommarsi delle parti non farà altro che seguire una struttura, anche impreveduta, ma mai alterata dagli impulsi sensitivi del gesto. E' chiaro quindi che l'intero fare dell'artista si muove verso una oggettivazione del proprio procedere. Sanfilippo cioè, pur con tutte le libertà del suo caso, intende concretizzare una data metodologia. L'opera sarà valida non per sottintesi riferimenti o per analogie ad alcunché di naturalistico, ma per la notazione che presenta di se stessa. E qui nasce una delle caratteristiche di Sanfilippo: presentare delle costruzioni che si sottraggono alle leggi del costruire. Non ci sono formule eppure tutto si compenetra e si connette in equilibrate successioni. Non è una ricostruzione, un ammasso di frammenti dispersi, ma libero incastro di unità autonome che nell'accostarsi si suggeriscono l'una con l'altra. Alla fase analitica come combinazione delle parti e studio del particolare, segue quella sintetica dove i segni si coagulano in un tutto brulicante ma definito. Ogni segno si giustifica nell'economia dell'intera composizione e infatti sembrano tutti calamitati da alcuni punti focali in cui la concentrazione si fa più intensa, ma anche dove l'andamento è maggiormente disteso e i segni più radi, risulta evidente la continua dipendenza dalla matassa principale. L'impianto è sempre solido, la costruzione dimostra il procedimento: inventare ogni volta il proprio simile segno dopo segno. L'occupazione della superficie non è dunque frutto di una pianificazione elaborata precedentemente, ma il risultato di un impegno costante che si rinnova ogni volta. Questo dialogo d'occupazione rivela una spazialità chiara che nel mobile e oscillante costituirsi ripete gli andamenti itineranti dei segni, presi in continui rimandi dai margini al centro. L'articolazione

diviene quindi totale, anche lo spazio senza segni entra in diretta partecipazione, trova una sua continuità, non si giustifica solo come area di accadimento, come possibile contenitore di segni, ma per la propria negatività, per la capacità di sottrarsi a una saturazione completa. Nei quadri recenti che ho visto poco più di un mese fa nello studio dell'artista, due cose mi hanno soprattutto colpito: l'estrema vivacità dei colori e una accelerazione della scrittura che già come altre volte nel passato tende più alla forma compiuta che al segno. Il segno ricerca il segno, cioè il suo rapporto non rispetta un'equa rispondenza con tutto il groviglio, ma fonda più strette e particolari relazioni con i segni vicini; ne viene una serie di corpuscoli a volte semplicemente definiti nel contorno, più spesso ricolmi di colore, sempre però proiettati in una successione rapida di tempi, in gravitazioni singolarmente intese. Si sarebbe tentati, con queste accelerazioni, questi moti serrati, a parlare di ritmo, ma poi ci si accorge che le uniche regole sono la presenza e l'assenza, l'aggregarsi e il disperdersi, che gli incontri frenetici dei segni non scandiscono un tempo, ma sviluppano un'energia e allora più che ritmo sarà dinamica. L'ostinata ripetizione del difforme diviene regola produttiva e l'energia scaturita dal moto non potendo scaricarsi, avvia quel costante e agitato fluire interno. Al fervore dei grovigli si oppone lo spazio vuoto della tela, uno spazio, come i segni, oggettivato. Così è la presenza del segno che dice la superficie, è ancora il segno a darne la dimensione e sempre dal segno dipenderà il suo modo d'essere. Il segno non si ambienta in uno spazio precostituito, ma genera egli stesso il suo ambiente. Dopo tutto non dimentichiamo che Sanfilippo «costruisce», e se anche la costruzione è senza regole, il processo è inequivocabilmente formativo. Seguire questo processo e ripercorrerlo nelle relazioni più intime sarà nostro compito. Sanfilippo ci presenta una ricerca il cui metodo è l'adesione costante al farsi della sua stessa pittura. Approfondire quel rapporto

oggettivante tra il mezzo e la cosa fatta, stabilire un ordine di sviluppo, vivere coscientemente quell'accadimento e serbarne una traccia concreta.

Galleria Flori Marzo 1969, Firenze

Scherzo per Sanfilippo

Tra un segno e l'altro segno
passa l'aria, e la pioggia
con un canto armonioso
scorre attraverso i colori anche se tu non lo vuoi,
invade l'anima, le ampie cavità dello scheletro del quadro.

La tela vorrebbe un cappello a larghe tese
per ripararsi,
occhiali scuri per guardare senza darlo a vedere
le danze delle divinità boscherecce
sfrenata dall'acquazzone;
così nuda arrossisce, trasalendo
se la sfiora l'orecchio coperto di peli d'un fauno

Questa specie di farsa
termina subito. Cala il sipario.
Mantenendo il tuo sangue freddo
srotoli una lingua di spazio
curva come la cupola d'un cielo stellato.

Il Messaggero, 8 maggio 1980

Vito Apuleo

L'esposizione di questi ventiquattro quadri ritrovati nello studio dell'artista è un'occasione per ricordare la figura e l'opera di Antonio Sanfilippo, scomparso nel febbraio scorso (per un incidente stradale) a soli cinquantasette anni. Sono opere datate tra il '47 e il '71 che, sia pure per larga approssimazione, danno conto del percorso di questo pittore e ripropongono quella che fu la sua

grande avventura: l'*avventura del segno*. Perché è con il segno che Sanfilippo giocò la sua partita con la pittura: una partita iniziata negli anni Quaranta con l'adesione prima al neocubismo guttusiano e poi al gruppo «Forma», e sviluppatasi successivamente attraverso le vicende dell'informale e il suo sodalizio con Capogrossi che lo chiamò, come assistente, al Liceo Artistico di Roma. Il disagio degli anni Settanta segnerà la sua crisi, durante la quale lo ha colto la morte.

Come si sviluppa il segno di Sanfilippo? Non è l'ideogramma di Capogrossi. E' qualcosa di diverso. E' una scrittura che affidandosi a un procedimento aggregante, persegue sempre un'idea di forma sottratta alla memoria e definita nel suo rapporto con lo spazio. E' un gioco continuo di rimandi che orchestrandosi sull'alternarsi delle varianti (il segno non è mai ripetitivo, vive una continua metamorfosi), denuncia una sorta di ansietà competitiva con lo spazio stesso, sino al determinarsi di un dualismo che contrappone un nucleo centrale, cromaticamente aggressivo, alla sensazione di pausa temporale suggerita dal vuoto che lo circonda. Perché, se è vero che il suo è il linguaggio «segno-colore», è altrettanto vero che in un simile procedimento l'abolizione delle connotazioni ioniche non è mai totale. Stabilendo un rapporto tra immagine e inquietudine, Sanfilippo instaura una serie di relazioni d'oggetto tese a legare gli eventi in un susseguirsi serrato di reazioni. Quasi a comporre e scomporre le strutture di un interno e affinando la tecnica con una cura artigianale, le sue *agglomerazioni* sembrano tendere a un'unità che ricomponga le cellule nella struttura dell'alveare, come in un gioco volto a liberare l'uomo dal labirinto «tragico» della sua solitudine. Così questi reticoli colorati si compongono e scompongono, si aprono come il rosone dei fuochi d'artificio, si chiudono come il fiore al tramonto in attesa dell'alba redentiva.

Il Giornale, 18 maggio 1980

Lorenza Trucchi

Il 3 febbraio è morto a Roma in un incidente stradale Antonio Sanfilippo. La Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea rende tempestivo omaggio al pittore con una retrospettiva di quarantacinque opere, datate dal 1947 al 1976, introdotta in catalogo da Cesare Vivaldi che di Sanfilippo fu amico fedele e critico tra i più assidui e penetranti. Artista solitario, parco di mostre ed esibizioni (la sua ultima personale all'Editalia risale al 1971), uomo umile, segreto, discretissimo, Sanfilippo non aveva la notorietà che meritava, questa esposizione sarà dunque per molti una positiva sorpresa.

Nato l'8 dicembre 1923 a Partanna in provincia di Ragusa, studia al Liceo Artistico di Palermo con Consagra e Attardi e, quindi, all'Accademia di Belle Arti di Firenze. Trasferitosi a Roma nel '46, frequenta lo studio di Guttuso a Villa Massimo, allora luogo di incontro di giovani artisti. Orientatosi verso il Neocubismo di cui Guttuso era l'esponente più noto e accorto, compie un utile allenamento nell'analisi della realtà oggettiva evidenziandone le strutture con un segno incisivo ed un colore timbrico. Ma anche questo ordito «di radice intellettuale tra l'occhio e la natura» (come lo definirà Lionello Venturi presentando Guttuso alla prima esposizione del *Fronte nuovo delle Arti*, alla Cairola di Milano) stava per essere infranto dal pesante impatto con il Neorealismo al quale Sanfilippo si oppose, firmando con Carla Accardi, Attardi, Consagra, Dorazio, Guerrini, Perilli, Turcato, il manifesto *Forma*. Il documento aveva due scopi complementari: opporsi al tentativo di imporre in Italia le teorie estetiche zdanoviane e staliniste, propugnare un'arte non-figurativa che riferendosi alle avanguardie storiche, privilegiasse le componenti linguistiche dell'opera. Gli esponenti di *Forma* riconoscevano i loro maggiori maestri in Balà, Magnelli, Arp, Kandinsky, Mondrian, van Doesburg e preferivano alla sigla di arte

astratta quella di arte concreta che meglio ne puntualizzava l'ortodossia formale, avulsa da giustificazioni contenutistiche.

Ma il gran giro di boa si verifica per Sanfilippo nel 1953 allorché egli punta in maniera decisiva sul segno che diverrà la componente primaria della sua concentrata, paziente, ostinata ricerca. I valori del segno, in quegli anni dominati dalla poetica dell'informale, si dividevano il campo con quelli della materia, non v'è dubbio che Sanfilippo abbia guardato tanto a Capogrossi (ne sarà più tardi l'assistente al Liceo Artistico) quanto a Michel Tapié che nel suo capitale *Un art autre* (Parigi, 1952) offriva un variatissimo campionario di pittori legati alla materia e al segno.

Tra questi ultimi emergeva Tobey; si vedano a Valle Giulia le affinità tra «Composizione» (1953) e «Numero 28» (1954) di Sanfilippo e «Happy Yellow» (1945) del pittore americano, opera appunto pubblicata da Tapié. Del critico francese, che frequenta assieme alla moglie Carla Accardi a Parigi e a Venezia, Sanfilippo non segue però lo stupefacente credo antiformalista, né l'invito a considerare «l'arte come la più inumana delle avventure»; lo frenano, alla pari, un'ultima remora concretista e il pudore del sentimento. Così pur avviato sulla strada di una grande libertà e ricchezza di indagini il suo segno non diverrà mai gesto incontrollato, azione furiosa, bruciante traccia esistenziale ma mezzo volontario di totalità, cifra compendiale che assomma l'esperienza, ormai paritetica, del fare e dell'essere. Un segno virgolato, flessuoso, duttile in continua evoluzione, in perenne metamorfosi, che proliferando su se stesso assume un valore quantitativo: come una nota che ha valore di frase se legata ad altre note.

Ecco così nascere delle immagini-segniche, matasse, galassie, stormi; in un gioco di addensamenti e di rarefazioni, di pieni e di vuoti. L'ottica di questo brulicante e irrequieto universo, testimonianza diaristica di una ansiosa iconografia interiore, resta ancora legata al futurismo. C'è un dinamismo co-

stante nel segno di Sanfilippo, che spesso ricorda le piccole frecce di Balla, e che mai oltrepassa le soglie dell'Optical Art anche quando, accompagnandosi ad un colore molto vivace di radice matissiana, stimola attivamente la percezione badando però a non disorientarla o «disturbarla».

Paese Sera, 14 maggio 1980

Claudia Terenzi

Impegnato fin dall'inizio a portare avanti un suo discorso pittorico che partiva da premesse post-cubiste, era arrivato, all'inizio degli anni cinquanta, ad una originale elaborazione del linguaggio informale. Sanfilippo, subito dopo il suo arrivo a Roma, aveva fatto parte di quel gruppo «Forma» che ebbe una sua notevole importanza culturale in quanto vi partecipavano giovani che volevano allora ritrovare e proseguire la linea di ricerca e di sperimentazione che era stata delle avanguardie storiche (e fu importante il loro contatto con personalità quali Ungaretti, Lionello, Venturi, Prampolini, gli astrattisti lombardi, come pure quello con Magnelli a Parigi).

Anticipando i tempi, e con una conoscenza non perfetta ma certamente nuova in Italia delle avanguardie russe e sovietiche (vicinissimo al gruppo «Forma» era Angelo Maria Ripellino), essi si proclamarono «formalisti e marxisti». Questa certezza ideologica, al di là delle approssimazioni dettate anche da una esigenza polemica, li accompagnò anche in seguito, quando ognuno di loro approfondì e chiarì la propria strada. Così Sanfilippo elaborò nel corso degli anni una pittura di segni (e a questa scelta si è mantenuto fedele fino all'ultimo) via via sempre più sottili e dinamici, passando dalle strisce più ampie dei quadri eseguiti intorno al 1953-54 ad una frantumazione, o meglio, come scrive Cesare Vivaldi nel saggio che introduce la mostra attuale, ad «un sistema che pone in relazione accumuli di segni più o meno uguali, e li concatena in costruzioni spaziali corpose, dense sfioccate

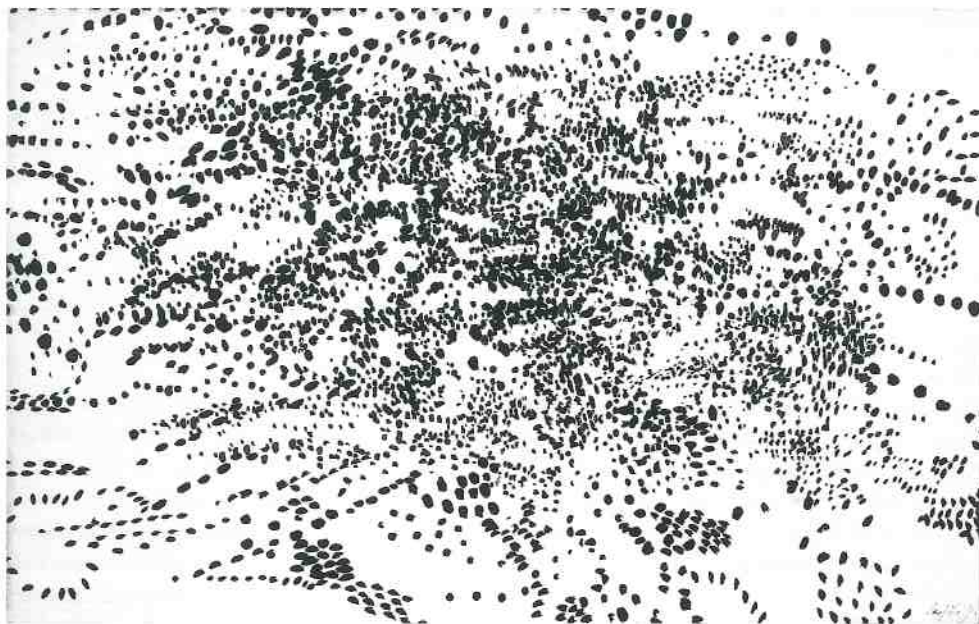
o addensate sugli intervalli di silenzio della tela bianca». Questa tipologia di composizione Sanfilippo la affinò ancora di più in seguito: i dipinti degli anni sessanta, esposti adesso, dimostrano infatti come, nel rapporto con la tela, egli non si accontentasse più di creare soltanto un sistema di contrasto tra bianco e nero, ma come facesse intervenire un colore caldo e elaboratissimo, carico di emozioni e magari di ricordi, come ebbe modo di dire Maurizio Fagiolo, «affioranti da quella Sicilia che da secoli ospita una natura di per se stessa poco naturale». Vicino a Capogrossi, di cui era stato assistente, Sanfilippo non ne imitò mai il segno, proprio per la necessità che sentiva di creare rapporti cromatici più variati e dinamici, che, proprio per la luminosità delle tinte (i viola, i gialli, i verdi) raggiunsero una diversa dimensione spaziale. Forse, nella rappresentazione di quel suo spazio mentale e suggestivo, agiva ancora la lezione di Magnelli, non per le proporzioni assolute e le ripartizioni logiche dell'artista fiorentino, ma perché Sanfilippo era stato capace di comprendere quanto, al di là delle rigide scansioni geometriche, lo spazio di Magnelli fosse uno spazio in movimento, carico di significati simbolici.

Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma Edizione De Luca, 1980

Cesare Vivaldi

Scrivere di Sanfilippo, qui, nel momento in cui mi accingo a farlo, mi sembra davvero difficile; anche se ho sempre seguito questo pittore che considero fra i più segreti e sottili poeti del nostro tempo e se di lui in tante occasioni mi sono occupato criticamente. Mi sembra difficile non solo perché ancora sento, come tutti i suoi amici, il peso della tragedia che pure dà un pretesto, un'«occasione» a questa mostra (la quale se rappresenta un giusto riconoscimento mai peraltro si sarebbe potuto immaginarla postuma), ma perché scrivere di Sanfilippo significa, in un certo

senso, fare i conti con tutta la generazione di cui egli è stato un esemplare rappresentante. Una generazione la quale, affacciandosi alla ribalta nell'immediato dopoguerra, in un mondo tutto da ricostruire e che si immaginava potesse essere ricostruito veramente a misura d'uomo, ha dovuto registrare sul piano politico e sociale una serie di brucianti sconfitte che solo in parte è riuscita a riscattare sul piano della cultura e dell'arte. Questa generazione, che conosco bene perché è la mia, comprende grosso modo i nati negli anni Venti, è maturata con difficoltà e lentezza, aprendosi una strada direi sotterranea attraverso le poetiche e la successive variazioni del gusto affastellate con furia aggiornatrice dai fratelli maggiori (neocubismo, astratto-concreto, ultimo naturalismo) e finalmente approdate nel gran calderone dell'informale si è trovata a formulare un proprio discorso solo nella seconda metà degli anni Cinquanta e poi negli anni Sessanta, quando il vento della cultura internazionale (e se vogliamo della moda) sospingeva molti più giovani verso ideologie artistiche del tutto opposte. Il linguaggio postinformale e neoastratto che questa generazione ha saputo elaborare (anche se in qualche caso, e citerò Novelli, tale linguaggio si è aperto a suggestioni kleeiane larvatamente figurali) è stato estremamente valido, ha avuto punte di qualità altissima ed ha rappresentato l'insostituibile base di partenza per il nuovo astrattismo degli anni Settanta. Senza il lavoro di Sanfilippo e di altri suoi coetanei mal si comprenderebbe, per esempio, l'operare prima dei componenti dei vari gruppi «gestaltici» (sebbene ideologicamente tanto distanti) e in seguito quello degli artisti cosiddetti di «nuova pittura». E, parlando in termini non più solo artistici ma latamente culturali, non è piccolo merito la ripresa di interesse per le avanguardie storiche - dal futurismo ai movimenti non figurativi al dadaismo al surrealismo - che soprattutto questa generazione ha alimentato, andando oltre il pur prezioso lavoro di aggiornamento e di rielaborazione dall'attualità internazionale della generazione precedente,



e scavando in profondità nella tradizione moderna. Sanfilippo, anche se umanamente era la persona schiva, appartata, perfino ritrosia che tutti ricordiamo, è stato sempre fra i più attenti ed esposti protagonisti delle vicende della sua generazione. I primi quadri che di lui si conoscono pubblicamente, dipinti nel 1946, dimostrano un'adesione istintiva a quel neocubismo focoso che allora praticava Guttuso e che spingeva molti giovani a frequentare l'apertissimo studio dell'artista siciliano a Villa Massimo. E' una fase pittoricamente felice e fresca anche se breve, nella quale il giovane pittore ritaglia le sue forme, cubistizzate alla brava, con un gusto narrativo popolaresco e con un'insistenza sulle minuzie e sui particolari che già prefigurano - come ha osservato Maurizio Fagiolo (1) - il suo futuro, esclusivo interesse per il segno. Ma alla fine di quello stesso anno, in occasione di un viaggio a Parigi compiuto con altri artisti (tra i quali Carla Accardi che in seguito sposerà), Sanfilippo si rende conto che il neocubismo non può portare alla soluzione dei problemi della nuova pittura. L'evoluzione sua e di altri verso l'astrattismo, condurrà nel 1947 alla fondazione del gruppo «Forma», gruppo del quale Sanfilippo e la Accardi faranno subito parte seguendone le ben note vicende. Fra il 1947 e il 1953 la pittura di Sanfilippo è un astrattismo geometrico molto libero, persino un po' approssimativo - per evidente immaturità - come quello di quasi tutti i giovani di «Forma» e degli altri gruppi non figurativi del momento.

Il punto di riferimento pressoché comune è Magnelli (allora forse sopravvalutato), visto come il rappresentante di un'astrazione rigorosa ma aliena da calcoli troppo strenui, da sezioni auree, da sottigliezze matematiche, un'astrazione lirica insomma. Secondo il già citato Fagiolo nel caso di Sanfilippo si tratterebbe di un «Magnelli in chiave futurista, arricchito cioè dall'idea del movimento, dove alla certezza di una grande forma comincia lentamente a sostituirsi un intrico di piccole forme». La critica militante di quegli anni

(Marchiori, Ciarletta e altri) trova nell'astrattismo di Sanfilippo un forte carattere siciliano, riferendosi addirittura all'arte popolare dei carretti. Cosa evidentemente non vera ma che in qualche modo indica la qualità preminente di quella pittura, la sua assoluta indipendenza dalla tradizione tonale così dura a morire in Italia e soprattutto a Roma, e la sua scelta di quel colore timbrico e puro che sarà poi tipico, sotto forma di segno colorato (anzi di segno-colore), dell'arte matura di Sanfilippo. Fra il 1947 e il 1953, comunque, il segno, seppure interviene sempre più spesso a spezzare e scomporre la forma, non ha mai senso autonomo ed è sempre subordinato alla forma. Il 1953 è un anno decisivo per Sanfilippo, poiché in quell'anno egli comincia a dipingere dei quadri basati unicamente sui valori del segno. Sin dal 1949 - '50 c'era stata proprio a Roma, è ovvio, l'affermazione capogrossiana di una pittura rigorosamente segnica, ma direi che Sanfilippo (come del resto in modo diverso Carla Accardi) arriva a risolvere il problema per altre vie.

Sanfilippo in seguito sarà molto vicino a Capogrossi, anche sul piano umano, divenendo suo assistente al Liceo Artistico e proprio da Capogrossi ottenendo nel 1966 l'invito per una sala personale alla Biennale di Venezia. Nel 1953, comunque, egli giunge al segno guardando più che a Capogrossi a ciò che si fa in Francia e in America. I contatti che Accardi e Sanfilippo hanno con Tapié e con gli artisti da lui appoggiati (un ambiente nel quale circolavano già correntemente Wols, Tobey, Pollock) portano Sanfilippo, tra il 1953 e il 1955, a dipanare sulle sue tele matasse monocrome tracciate con una rada pennellatura, rotte da luci improvvise ottenute con dripping pollockiano. L'ispirazione iniziale di questi quadri, esposti dapprima nel 1954 alla galleria Schneider, poi nel 1955 al Naviglio di Milano e di nuovo a Roma alla Galleria delle Carrozze, sembra essere la vita urbana, il traffico e le luci delle città; tanto è vero che alcuni di essi si intitolano «Metropoli», «Piccola Metropoli», «Città americana».

Virgilio Guzzi, recensendo la mostra romana del 1955 sul *Tempo* del 4 maggio (e per errore attribuendola alla Galleria La Medusa), ne parla in termini elogiativi come di una «realità topografica» bene realizzata, ispirata alla città e richiamantesi «all'odierno, trionfante americanismo». Interpretazione come s'è detto motivata ma riduttiva, poiché a prescindere dai punti emotivi di partenza la realtà di questi quadri è il segno e solo il segno. Proprio nella prefazione alla mostra romana del 1955 lo aveva chiarito bene Serpan, allora pittore dell'ambiente di Tapié e in seguito assorbito da interessi scientifici; il quale aveva parlato di un travalicamento della «forma» in favore della «struttura» e della «nascita di un nuovo spazio pittorico dove ciascun elemento non ha significato se non in funzione dell'insieme degli altri». Serpan definiva molto giustamente i quadri di Sanfilippo «nebulose dure», anticipando in un certo senso il sistema segnico che Sanfilippo metterà a punto negli anni successivi; e li descriverà così: «Mettendo a contributo la libertà (una certa libertà) che è quella delle macchie spontaneamente progettate sulle tela, Sanfilippo non si indugia quasi su queste, ma al contrario le domina sovrapponendo loro grafie aspre e vibranti, segni annodati e snodati, volute e curve infine che danno al quadro la sua configurazione generale». Nel 1956 - '57 Sanfilippo approda alla definitiva maturità sciogliendo le matasse filamentose del segno elaborate negli anni precedenti e costruendo un proprio sistema segnico. Un sistema che pone in relazione accumuli di segni più o meno eguali, e li concatena in costruzioni spaziali corpose, dense, sfioccate o addensate sugli intervalli di silenzio della tela bianca.

I segni si ammassano in ammassi pesanti, non allineati sulla superficie (come in Capogrossi), ma scaglionati in profondità sebbene a prospetticamente. Questa sarà sempre una delle caratteristiche salienti del lavoro di Sanfilippo, il quale più tardi - come vedremo - rinunzierà alla corposità del segno, al suo sovrapporsi denso e intenso tipico dei

tardi anni Cinquanta, ma non potrà rinunciare a creare, mediante la sovrapposizione dei segni, uno spazio tridimensionale, uno spazio ove il segno abita il vuoto e vi prolifera, e ove il vuoto abita e pervade di sé il segno.

Nel 1957, presentando una sua mostra personale al Naviglio di Milano, definiva «strutturale» l'impegno di Sanfilippo e parlava delle sue opere in questi termini. «Galassie affondate nello spazio, gomitoli, arruffii di segni in cui ciascuno di essi non vive per sé ma in veramente *infrastellare* relazione con gli altri: i quadri di Sanfilippo rispondono alle esigenze di una sensibilità che non si accontenta di forme piacevoli, di contrasti coloristici sapienti (o saputi), ma preferisce andare al fondo delle cose». Al fondo cioè di uno spazio tridimensionale puramente astratto, mentale, senza nulla di atmosferico. E tutto ciò con un segno, ha notato giustamente Ponente (2), che non ha nulla di gestuale poiché «non ha una estensione determinata gestualmente, non vuole esprimere il significato di una qualunque azione e non intende assumere alcuna esistenza semantica», un segno in cui il colore è una «semplice puntualizzazione luminosa, fatta di contrasti primari, che serve a rendere più chiaramente leggibile la struttura della composizione, affidandola tutta a una possibilità di immediata percezione», un segno infine che è «il punto d'arrivo di un percorso mentale che proprio nella normativa imposta dalla ragione ha trovato il modo di riscattare ogni automatismo e di escludere ogni impurità emotiva per giungere, attraverso il controllato procedimento, alla più assoluta oggettivazione». Durante tutti gli anni Sessanta Sanfilippo affina sempre meglio il proprio procedimento e mette definitivamente a punto le proprie macchine segniche, le quali non si ammucchiano più in massi pesanti ma vibrano nel vuoto, un segno isolato dall'altro come gli astri in una costellazione. Fagiolo, osservando come il brulichio dei segni tenda a raccogliersi in forma di nuvola o di «stormo di uccelli in volo» ha parlato di «un tentativo di dare una forma all'Informale»; a sua volta

Murilo Mendes (3) ha ravvisato in queste nuvole isolate nello spazio bianco «un progetto di isola, forma ora compatta ora rarefatta» e vi ha visto un modo di lottare contro il mito della Trinacria e insieme un modo di monologare e persino un «tentativo di dialogo con il mondo». In verità Sanfilippo ha definitivamente superato l'*informel* sin dalla fine degli anni Cinquanta e sta ponendosi sempre più chiaramente quei problemi di *continuum* pittorico che interessano anche altri artisti della sua generazione; problemi che, nel suo caso, non riguardano la sola costellazione segnica ma anche lo spazio vuoto (e in questo senso si può parlare di «tentativo di dialogo»), la tela sulla quale i segni si accampano. Chiaramente la costellazione dei segni è composta da tanti elementi ognuno dei quali definisce *in primis* se stesso, ma il rapporto di tutti gli elementi costituisce non solo la costellazione ma il suo contrario, il vuoto. Lo ha scritto molto bene Accame (4). «Ogni segno si giustifica nell'economia dell'intera composizione e infatti sembrano tutti calamitati da alcuni punti focali in cui la concentrazione si fa più intensa, ma anche dove l'andamento è maggiormente disteso e i segni più radi, risulta evidente la continua dipendenza dalla matassa principale. L'impianto è sempre solido, la costruzione dimostra il procedimento: inventare ogni volta il proprio simile, segno dopo segno. L'occupazione della superficie non è dunque frutto di una pianificazione elaborata precedentemente, ma il risultato di un impegno costante che si rinnova ogni volta. Questo dialogo d'occupazione rivela una spazialità piana che nel mobile e oscillante costituirsi ripete gli andamenti itineranti dei segni, presi in continui rimandi dai margini al centro. L'articolazione diviene quindi totale, anche lo spazio senza segni entra in diretta partecipazione, trova una sua continuità, non si giustifica solo come area di accadimento, come possibile contenitore di segni, ma per la propria negatività, per la capacità di sottrarsi a una saturazione completa». Durante tutti gli anni Sessanta Sanfilippo sposta lentamente la

propria attenzione dal segno elementare, bacilliforme, stenografico a un segno che si avvolge e chiude su se stesso, a un segno cioè che definisce una forma, un corpuscolo. Questo lavoro comincia nel 1964 in termini monocromi, ma più tardi assume una cromia vivacissima di ocre, di aranci, di verdi, di rossi; e spesso la forma, o per dir meglio il corpuscolo, è semplicemente circuita dal segno colorato e spesso è colorata per tutta la sua area. Ne deriva un effetto più che in passato elettrico, bruciante, che rende più serrata, più crepitante la dialettica tra costellazione di segni e spazio. Il ritmo è vivacissimo anche se, in qualche quadro, con pause di disteso abbandono e con un'invenzione cromatica, pur nella sua elementarità, che direi non immemore dell'ultimo Matisse. Gli ultimi veri e propri quadri di Sanfilippo sono del 1970-'71 e in parte sono stati esposti nella sua ultima mostra personale, tenutasi appunto nel 1971 all'Editalia di Roma con una mia presentazione. Questi ultimi quadri «finiti» tornano alla monocromia e svolgono due temi tra loro alquanto diversi; il primo sviluppa orizzontalmente una nuvola di piccoli segni molto fitti, spaccata a metà, sempre orizzontalmente, da una lunga forma in negativo; il secondo è una sorta di piramide, sempre di segni piccoli e serrati, policromi ma con una cromia bassa e poco variata, piramide col vertice in basso, quindi capovolta. Si tratta di un piccolo gruppo di quadri (quattro o cinque avvolgenti il primo tema e altrettanti il secondo) che rappresentano, come ho detto, l'ultimo lavoro condotto sino in fondo, non tentato e lasciato a metà o soltanto abbozzato. Per quasi dieci anni infatti Sanfilippo vivrà una crisi profonda e nulla esce più dal suo studio, anche se egli lavora per poi distruggere. Soltanto nei mesi prima della sua scomparsa Sanfilippo si era deciso a uscire dal proprio isolamento fisico e artistico e per uno stampatore romano, dopo vario lavoro preparatorio, aveva inciso all'acquaforte tre lastre, una sola delle quali era riuscito a stampare e a firmare, lasciando le altre allo stato di prova.

Da quella lastra è possibile intuire che stava riallacciandosi al lavoro della metà degli anni Sessanta, con una ripresa del segno-corpuscolo in un'atmosfera rarefatta, quasi assorta, quasi stupita.

Il Millennio, 1982

Edizioni della Cometa

Marisa Volpi

Giuseppe Appella mi scrive del comune amico Antonio Sanfilippo: «Ero riuscito a convincerlo sulla possibilità di una nuova partenza grafica e il suo deambulare sui marciapiedi di Roma, sempre più distratta e indifferente al suo dramma, si era un po' attenuato». L'efficacia di questa evocazione mi ha ricordato la natura introversa e meditativa dell'artista, condizione prima della singolare qualità del suo segno. Dal 1971 al 1980, anno della morte a causa di un incidente stradale, Antonio Sanfilippo aveva quasi cessato di dipingere, e il suo pensiero sembrava sprofondato in quella zona contemplativa che sempre gli era familiare. Una dove le immaginazioni non hanno bisogno per alimentarsi dell'aggressività e dell'amor proprio, ma di una sottigliezza interiore che recepisce, per virtù di concentrazione, le vibrazioni animali e vegetali della vita, e se ne appaga, in un'ottica filosofica che non prevede come importanti le relazioni dell'individuo alle fatalità. Proprio la scarsa forza dell'io, la sua strategia perduta, rende la pittura di Sanfilippo così amabile, così felice quando realizzata, simile appunto a quell'arte orientale che tanto affascina per le stesse ragioni. Parlare di un artista come lui in un momento difficile per l'arte contemporanea, mi piace ancora di più, proprio per il grande rumore che si fa sulle «transavanguardie», sulla «fine dell'avanguardia», per il compiacimento di chi non ha capito che cosa potesse mai succedere tra il 1907 e il 1920 in Europa, causando poi decenni di «smarimenti», odiati in quanto incomprensibili. Dunque vorrei partire da lontano, un po'

paradossalmente, come in una conversazione tra amici. Mi veniva in mente prima di accingermi a passare in rassegna l'esile e intensa bellezza dei quadri e della grafica colorata di Sanfilippo, che tutti i linguaggi moderni, la loro unilateralità, la loro «astrazione», nascono dalla coscienza problematica dell'uomo moderno (la cosiddetta «coscienza infelice», di cui parlava Hegel). E mi sono ricordato che Shakespeare per un attimo solleva un velo sul futuro, quasi di soppiatto quando Riccardo II, sconfitto dice: «... Sediamoci sulla nuda terra e raccontiamo le tristi storie dei Re ... Gettate al vento il rispetto, le tradizioni, le formalità e le cerimonie, perché non mi avete ancora compreso ... Vivo di pane come voi, sento gli stessi bisogni, provo il medesimo dolore, mi occorrono amici come voi. Soggetto a tutte queste necessità, come potete dire che sono un Re? ».

Ascoltando il monologo di Karl Moor, che solo apparentemente imita l'Amleto, quando affronta il tema del suicidio, nei Masnadieri di Schiller, sappiamo che il velo è stato irrimediabilmente strappato, e la solitudine dell'individuo è totale. Assunta o meno, accettata o rifiutata, la solitudine dell'individuo (e dell'artista) provoca e condiziona, da allora, tutte le catastrofi stilistiche del XIX secolo. Dunque, ahimé, malgrado intelligenti aforismi, amore appassionato per i musei, improvvisati battages dell'industria culturale, benevoli illusioni politiche o estetiche, quella dialettica tra forma e iconografia che aveva garantito per secoli l'invenzione dell'artista occidentale, senza mai comprometterne la qualità, ha perduto ciò che la rendeva possibile: le numerose connessioni nascoste, ma ricche di linfa vitale, tra individuo e gruppo sociale. I Re sono morti: si capisca la metafora. L'arte del passato pesa su di noi come un irraggiungibile sogno, causando uno strano inaridimento dell'energia vitale, dopo aver illuso i nostri più disponibili predecessori, che, nel XIX secolo, tentarono di captarne le maniere e le idee, senza poter ovviamente capire di dove arriva ad essa la vita.

Ma torniamo alla pittura di Sanfilippo.

Certamente lui poteva, come altri, far finta di credere (o credere) che fosse possibile un epos, che niente era cambiato dall'età di Ingres o di Delacroix. Invece il disagio, impossibile da eludere, orienta subito il suo bisogno d'espressione verso il post-cubismo del dopoguerra. E' una constatazione che l'orizzonte, le capacità di sintesi, le strutture rituali dell'uomo sono profondamente mutate e questo mutamento radicale obbliga ormai l'artista a prendere decisioni solitarie che riguardano il suo linguaggio, qualunque sia la sua direzione. Alla fine degli anni Quaranta si rifletteva sul progetto dei giovani la luce di una speranza ancora viva, sebbene interrotta da due terribili guerre mondiali: quella di uno stile moderno e di una società moderna. Certo la combattività cui tale speranza diede luogo era esagerata, e i fraintendimenti furono molti. Tuttavia dal contesto della «tradizione del moderno» emergono non solo i pilastri: Kandinsky, Mondrian, Lissitzky, ecc., ma tutti coloro che operano una riflessione interiore autentica su quella tradizione. Sanfilippo è uno di questi. La sua personalità schiva, difficile, scopri verso la metà degli anni Cinquanta, un motivo di comunicativa gioiosità nel segno che domina in modo prensile lo spazio bianco. Fra il 1962 e il 1963, nelle più rarefatte nebulose dei segni, circondate spesso da una linea irregolare, che faceva pensare ai mandala protettivi dal caos e dall'infinito, Sanfilippo torna con la pittura del 1964 al fitto tessuto del 1957-'58, lasciando tuttavia grandi profondità vuote e costituendo le sue aggregazioni con particolare cura inventiva, in modo che ogni vibrazione avesse una sua necessità. I vuoti non vengono più dipinti, è la tela stessa a costituire l'elemento vivo degli andamenti gravitazionali dei segni. Alcuni quadri dal 1965 in poi, con gialli-oro, verdi, viola, rossi, con proliferazione e ritmi paralleli a quelli della natura, evocano talvolta smaglianti fantasie ad intarsio dell'epoca liberty (Klimt per esempio), talvolta le soffici manipolazioni di spazi e volumi molecolari,

tipiche della pittura dell'estremo Oriente.

L'usura del nostro sguardo nel cogliere linee, segni, forme che obbligano la prestazione visiva ad una elementare aderenza, in un certo senso all'ombra che il linguaggio perpetuamente getta sul vissuto, qui sembra rinfrescata da un piacere particolare, spontaneo, nato senza programmi, anche se lontanamente erede dello stesso piacere con cui Seurat e Signac occhieggiavano la luce sui prati, sui cieli, sulle acque. Sulle tele, sulle carte di Sanfilippo sembra che nuclei di sensazioni visive passino come stormi e fioriture, in percorso rapido, colti nella loro dinamica già pronta alla sparizione. Ancora una volta, anche come tecnica, viene in mente il segno Zen, in genere il segno sicuro e sommerso della grafica dell'estremo Oriente. Quel misto di inafferrabile e intenso che analogicamente vive anche nei versi giapponesi e cinesi. Ricordo casualmente «... La montagna sparisce nelle foschie del fiume Minase...», «... le foglie degli aceri, i fiori delle canne stormiscono nella tristezza dell'autunno...», «... i giovani pini del giardino stendevano i rami per intrecciarli agli alberi della montagna coperti di muschio...». Citazioni sporadiche, con l'intenzione di rammentare al lettore la frammentaria emergenza metrica di particolari in un universo immensamente fluido. Proprio in corrispondenza mi sovviene una bella poesia di Cesare Vivaldi su Sanfilippo, che comincia così: «Tra un segno e l'altro segno - passa l'aria, e la pioggia - con un canto armonioso - scorre attraverso i colori anche se tu non lo vuoi, - invade l'anima, le ampie cavità dello scheletro del quadro». La pittura di Antonio Sanfilippo è una rete di segni nel silenzio. Un silenzio verbale e umano, che la sua esperienza ha colto con parossistica intensità, riflettendo sulla tela, sulla carta le tracce di una risposta meno mediata e più profonda della parola.

Museo Civico di Gibellina, 1983

Giovanna dalla Chiesa

La pittura di Sanfilippo, in questi anni, rientra nella poetica astratto-concreta, che *Forma I* praticava. La forma era caratterizzata da un' interna disponibilità a modificazioni ambientali e luminose, e concepita, non come un' assoluto, chiuso in se stesso, ma come dato fenomenico. Un fatto, questo, che le assegna già in partenza molteplici possibilità di sviluppo. Prampolini, introducendo Sanfilippo al catalogo della Galleria Bergamini di Milano nel 1950, rileva: «Superfici, linee e colori assumono un clima lirico e armonico, sostanzianti da contrasti e ritmi imprevisi». E lo definisce: «artista patetico, lirico, acceso al tempo stesso». Nel 1950 Sanfilippo ha solo ventisette anni. Capogrossi, Burri e Fontana, i grandi innovatori del secolo, ne hanno rispettivamente: cinquanta, trentacinque e cinquantuno. Burri è agli esordi, ma nella maturità, Capogrossi può trarre un bilancio della propria vita, quando decide di abbandonare la pittura figurativa a cui si è dedicato per vent'anni, Fontana comincia ora a darci le opere più dense di significato.

Tuttavia già nel '51, dovette essere particolarmente importante per Sanfilippo l'incontro con la pittura automatica, di segno, di Hans Hartung, che conobbe in un viaggio a Parigi, insieme a Carla Accardi, tra Natale e Capodanno. A Roma, in gennaio, nel frattempo, con un manifesto firmato dai suoi animatori - Capogrossi, Colla, Burri, Ballocco - la Fondazione Origine, che sino ad allora aveva tenuto stretti rapporti con l'astrattismo, dichiarava storicamente esaurita questa tendenza, proponendosi come «il punto di partenza moralmente più valido delle esigenze *non figurative* dell'espressione».

Credo che la comparsa di una larvale figura umana nel 1957, sorta di gigantesco troglodita - «Dopo secoli» -, dalle molteplici affinità con certi personaggi creati da Dubuffet e con i suoi «assemblages» («Petites statues de la

vie précaire»), sia da mettere in relazione con la scelta di lavorare sulla verticale, o viceversa. L'incontro con la preistoria è alle origini della modernità ed era un sottofondo comune a molti artisti di «Art Autre». L'uomo è, d'altronde, la verticale sulla terra, quella verticalità che in particolare la pittura di Pollock aveva cercato di annullare, facendo della tela un puro campo di forze. Nonostante ciò, nel 1958, presentandolo alla Galleria Selecta, Michel Tapié torna ad insistere sulla capacità di Sanfilippo di creare insieme di segni, che hanno valore l'uno in rapporto all'altro; una lettura strutturale del segno del tutto legittima, ma direi che, mai come ora, l'esperienza informale dell'artista ha toccato il suo apice: la capacità, che non riconosco in altri artisti, di restituirci un'immagine del tutto mediterranea dell'informale.

Per certi versi, Sanfilippo sembra porsi in questo momento un problema analogo a quello affrontato da Giacometti nella scultura: fare anche dell'uomo un segno, corroso da traiettorie spaziali che lo percorrono all'infinito: il segno più ieratico dello spazio moderno. Dall'altro, invece di incontrare esistenzialmente il nulla, questa figura sembra far piuttosto riaffiorare il senso vitale primordiale, un mitico, magico, sovrumano potere.

In alcune di queste tele la suggestione dei bianchi e dei neri, l'arricciolarsi capriccioso del segno è tale da riportarci indietro al mito del Minotauro, alla forza originaria del sacro e del mostruoso, che si dipana in immagine. Un senso della ritualità, anche nella macchia di rosso, come un sacrificio consumato alla vita.

Cesare Vivaldi scrivendo di «danze delle divinità boscherecce», «d'un fauno», in alcuni versi dedicati all'artista ha colto questo spunto. Certo, non è solo il mutato clima degli anni '60, a portare Sanfilippo verso una composizione più rarefatta di segni, ma anche lo sciogliersi e il decantarsi dell'intensa esperienza appena descritta.

A parte alcuni quadri tripartiti, di sottile ironia, dove il segno si raccoglie in nuvole-

fumetto, come in sospensione riflessiva, una scansione a tre fasce comincia a comparire in alcuni quadri del '60, che hanno ancora a soggetto la figura umana. E' possibile che proceda da lì anche la successiva riduzione a due o ad una fascia.

Da quella sorta di attonito troglodita, così capace di sentire la natura in tutte le sue più allarmanti ed interne vibrazioni, esso stesso, primordiale natura, si dipanano ora immagini sospese, rarefatte, con suggestioni vegetali o animali. Lo spazio è invaso da una proliferazione di segni sempre più spontanei, talora alludenti a vere e proprie battaglie di corpi, o venati di sottile erotismo. Non c'è un ritmo prestabilito, ma sempre imprevedibile, come seguendo ogni volta diversi stati dell'essere. Domina, tuttavia, una sorta di impulso vitale, paradossalmente proiettato verso il celeste, una sete di trascendenza non placata dagli ultimi tormentati anni di vita.

Il Giornale di Sicilia, giugno 1983

Eva di Stefano

Nasce così nel 1947 il gruppo *Forma 1* ed il primo manifesto dell'astrattismo italiano, firmato oltre che dalla Accardi e Sanfilippo, da Attardi, Consagra, Dorazio, Guerrini, Perilli e Turcato. Si affermava la necessità della forma come tale, senza residui narrativi o sentimentali, e una pittura che impegnasse l'artista in un processo di pura razionalità. Come gruppo, *Forma 1* ha vita fino al 1951, quando la mostra «Arte astratta e concreta in Italia» alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma ne segna praticamente la fine. Doppiato il capo delle polemiche, i suoi componenti continueranno senza incertezza la propria ricerca sulla via di una sempre maggiore individualizzazione.

Il punto di partenza di Sanfilippo è quello di una pittura d'impostazione neo-cubista sotto la suggestione di certe nature morte di Guttuso, e la scansione cubista dello spazio con l'introduzione di tensioni dinamiche di origine

futurista sono alla base delle prime creazioni astratte dell'artista, dove si legge anche con evidenza l'influsso del rigore elementare di Magnelli. Nei primi anni '50 Sanfilippo assimila la lezione di Capogrossi e si distacca dalla schematizzazione formale: le forme si addensano e sovrappongono sulla superficie, lo spazio si complica e si struttura come matassa di segni, le tele quasi monocrome sono attraversate da traiettorie di rosso. Da Capogrossi Sanfilippo prende la nozione di una pittura fondata sul segno, che sia cioè un insieme di reazioni organizzate, e nello stesso tempo l'invenzione di un alfabeto elementare che non sia il tramite di un significato ma piuttosto un sistema modulare per una progettazione dello spazio. La pittura dell'artista siciliano va però oltre, e laddove la fisionomia di Capogrossi è la fissità dell'emblema-segno ed una spazialità imbalsamata, Sanfilippo possiede invece un timbro effusivo, una mobilità che cattura l'occhio in una avventura percettiva, il suo è uno spazio-flusso, ramificato e di senso esistenziale. Fondamentali sono in questo senso l'incontro nel 1951 con la pittura di Hartung ovvero con la libertà del ritmo nel controllo della superficie, e i contatti con Tapié, Wols, Tobey, Pollock. Sanfilippo sperimenta la tecnica della *tache* e del *dripping*, della macchia e del colore che cola o spruzza direttamente sulla tela, anche se non aderisce mai del tutto ad una poetica dell'automatismo o dell'alea. Del resto anche i suoi quadri più «informali», quelli tra il 1955 e il 1960, veri gomitoli di segni arricciolati, lasciano vedere come resti per lui fondante l'esigenza di una composizione strutturale e l'organizzazione dei movimenti grafici sulla superficie. Attorno al 1960 una serie di quadri fortemente drammatici, carichi di un'energia primordiale testimoniano di una crisi esistenziale dell'artista, di un'angoscia o un dilemma insolubile: il segno si sfalda e diventa come sgranato e sfilacciato, il gomitolo non è più calcolato disordine ma disperato arruffarsi di pennellate. Dominano il bianco e il nero, esplode nel fondo come un bagliore e, fatale,



una concrezione di rosso.

Sembra di cogliere qua e là inquietanti suggestioni antropomorfe, maschere orribili si annidano tra i nodi del groviglio. Sono quadri molto tormentati, cupi, che rappresentano, molto più che una fase di passaggio allo stile maturo, un periodo a sé della sua produzione e che va collocato tra i risultati più notevoli dell'arte italiana di quegli anni.

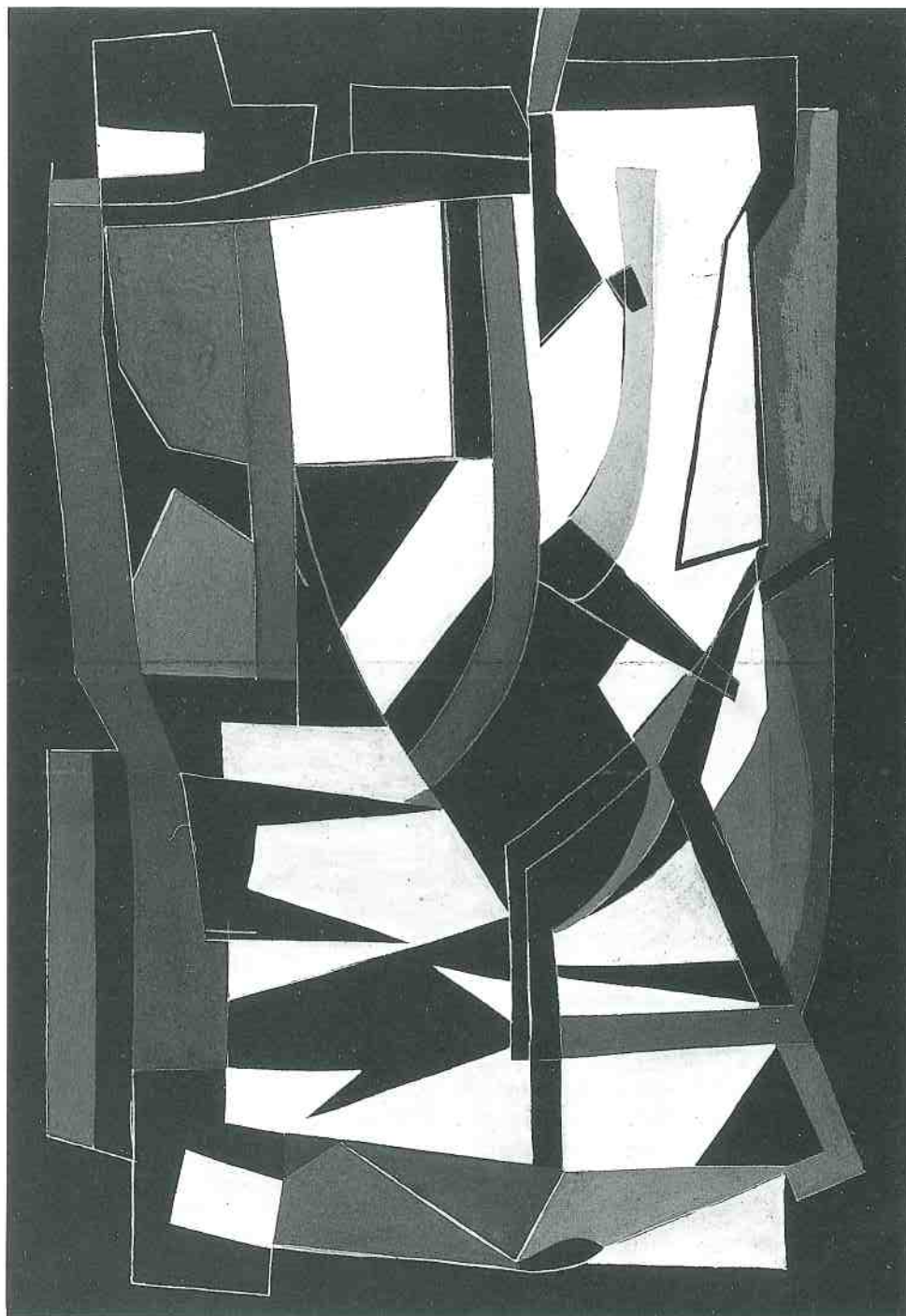
Poi il colore si riaccende di verdi, rossi, blu, viola, fucsia splendenti, ed il segno si rimpicciolisce e diventa nitido. Formicolante e sporadico si addensa in una scrittura minuta e serrata per virtù di una dinamica centripeta. Così il vuoto dei bordi viene a caricarsi di energia, ed è per questo vuoto che il movimento corpuscolare dei segni vibra di un movimento oscillante e continuo. Il colore si identifica sempre più col segno stesso, così che elemento calligrafico e pittorico vengono a coincidere.

L'immagine è quella, bellissima e lirica, di quadri che hanno saputo catturare il segreto delle galassie e del disegno necessario ed inaccessibile degli stormi di uccelli in volo. Migrazioni infinite accadono nel cielo di quelle tele, un remoto frullare di piume è il suono del loro silenzio.

Corriere della Sera, 12 febbraio 1986

Guido Ballo

Ci fu quasi una volta, verso gli anni '50, nella pittura italiana: unica via nuova sembrava la tendenza al segno. Era una spinta internazionale: dalla calligrafia dell'Oriente giapponese ai pittori della costa del Pacifico americana, con Tobey, al francese Michaux in Europa, legato all'automatismo surrealista con un segno evocatore di vita inconscia. A Roma, Capogrossi inventa un archetipo segnico, distaccato, con cui ritrova il primitivo nella vita di oggi; Lucio Fontana, a Milano, con fantasia nuova tende al segno-gesto, che perfora e taglia la superficie, puro vitalismo spaziale; il segno di Scanavino a Genova è un groviglio



di analogie psichiche, mentre quello di Tancredi a Venezia assume un colore timbrico che non perde il ricordo della luce veneta.

Dopo l'esperienza astratta del gruppo romano di «Forma 1», Turcato, Perilli, Dorazio, Consagra, Sanfilippo, Accardi, sviluppano altri segni che diventano elementi essenziali della loro arte, mentre Arnaldo e Giò Pomodoro variano con altri accenti, su strade diverse, il segno inciso in scultura. Con esso i nuovi pittori e scultori si oppongono alla terza dimensione, al colore, a ogni suggerimento evocativo. E' una nuova proposta di scrittura psichica, da cui nascono altri valori espressivi: una diversa libertà del comporre, del fare, in un divenire senza geometrie precostituite; una varietà continua del segno stesso, pur non rinunciando all'idea che possa diventare altro modulo primario; quando questo segno, ancora acromo, si colora, ecco la possibilità di altri rapporti cromatici, questa volta acri. Un risultato che appare nuovo è «il continuo»: la provvisorietà dei margini nei dipinti e nei rilievi, rende tutto come «un taglio d'infinito». Oggi queste ricerche si ripresentano attuali in due mostre: di Antonio Sanfilippo al «Milione» e di Achille Perilli alla galleria «Morone». Il segno che sembra accomunare i due pittori, si sviluppa in modi molto diversi. Sanfilippo, morto purtroppo nel 1980 a 57 anni, era introverso come indole, silenzioso e mite, ma con un'aggressività segreta; questa aggressività nella sua pittura diventa libertà estrosa. Il suo segno si colora pittoricamente, si moltiplica in movimenti imprevedibili, con rapporti cromatici estosi, netti, e fuochi compositivi sempre vari; una pittura carica di vita, quasi ricordo inedito della sua Sicilia. Sanfilippo oggi merita una nuova rivalutazione critica, per la sua posizione originale. Viaggi verso l'interno possono chiamarsi invece le opere di Achille Perilli, eseguite attorno al 1958, oggi esposte. Perilli sviluppa con rigore di ricerca un segno più lineare, di origine surrealista, quasi automatico. Sui fondi dei dipinti chiari, con variazioni pittoriche asciutte, questo segno muove per

strade ignote, quasi scrittura distesa, rivelatrice di altra vita, oltre l'apparente: la tensione interna riemerge, pronta a scomparire nei meandri dell'inconscio. Una pittura che rivela ancora oggi una sua viva, attuale presenza poetica.

Galleria Il Milione n° 143, Milano Gennaio, 1986

Giovanni M. Accame

Una pittura che si interroga, si cerca, si propone come inesauribile e svelato desiderio di sé. Un desiderio che si fa segno, frammento che si disperde solo per ritrovarsi nella propria autenticità; che si interroga per esserci, perché è con la pausa che il segno prende coscienza e si fa presenza, si isola, si ripropone e rende possibile la pittura.

Una pittura, quella di Sanfilippo, che ha rifatto della tela un luogo entro cui scorrere, proliferare, con accelerazioni o rallentamenti di ritmi che indicano comunque la sua vocazione al movimento. Una concezione del dipingere che non ha preceduto per grida o declamazioni, ma tramite un sussurrato che ha voluto accogliere il silenzio e parlarlo.

Protagonista, assieme a Accardi, Attardi, Consagra, Dorazio, Guerrini, Perilli, Turcato, del gruppo *Forma* costituitosi nel marzo del '47 con la sottoscrizione di un manifesto pubblicato sul primo numero della rivista omonima, Sanfilippo occupa, nella storia della pittura italiana, un posto rilevante e singolare. Certo è stato, tra gli artisti che hanno fondato il proprio lavoro su una elaborazione segnica, quello che più ha voluto conservare, nell'esecuzione e nell'elaborazione del segno, la libertà e la felicità di un fare pittura estremamente sensibile dove l'immediatezza non è mai stata improvvisazione, ma modalità del suo essere pittore.

Dorazio ha fatto del segno l'elemento di una struttura permanente, prima minuta e filtrante, poi ingigantita e significante. Carla Accardi, dal bianco e nero al colore, ha sempre dimo-

strato una forte componente ordinatrice, così che il segno si è trovato incluso in settori, oppure ossessivamente ripetuto o, ancora, strumento di una tessitura in cui il colore vibra su geometrie elementari. Sanfilippo è stato l'artista che, dopo le premesse post-cubiste del '47 che caratterizzavano largamente gli aderenti al gruppo *Forma* e restando fedele alla sua scelta non figurativa, ha maggiormente lavorato nella direzione di una destrutturazione degli impianti formali per raggiungere quella sua particolarissima modalità di differire nel ripetersi che non è dispersione, ma lucidità d'indagine.

Un'indagine però insofferente di schemi e programmi, attenta invece alla rapidità di divenire. Stimolata dal rapporto tra percorsi della mente e tracciati della mano, tra luoghi del pensiero e spazi della tela. Un'indagine che, anche nella più minuta e frammentata declinazione, come accade in particolare nelle opere dei primi anni '60, non vuole farsi scrittura, ma ostinata affermazione di una pittura fondata sull'idea di un segno proliferante, che si muove sulla superficie per aggregazioni e sovrapposizioni, assorbendo spazi e facendo di questi stessi spazi pausa e attesa di nuove estensioni.

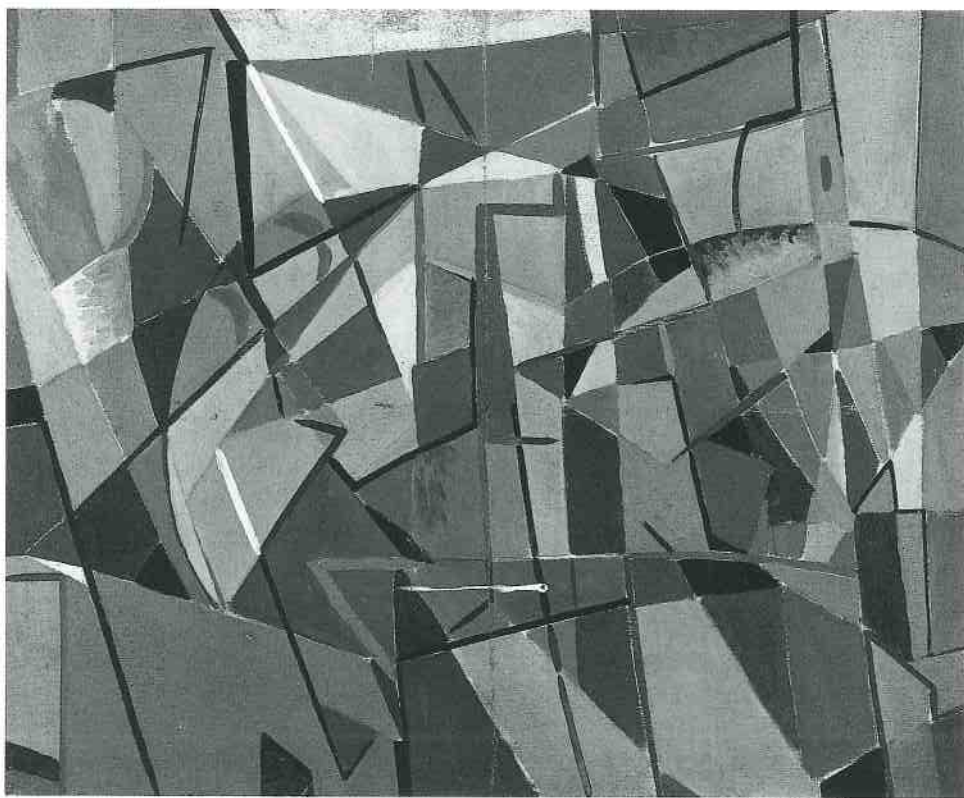
Procedere per frammenti, anticipare la pittura. Da qui nasce la tensione che percorre le opere di Sanfilippo. Una tensione che si alterna su note drammatiche ma anche, molto spesso, gioiose, vitalissime. La continua interruzione del segno rimanda ad una sua ripresa, l'incostanza diviene costanza propositiva. In questo senso la frammentazione è anticipazione della pittura intesa nella sua compiutezza formale. Sanfilippo ha voluto proporci una pittura il cui senso si pone prima del suo significare. Vissuta già tutta internamente, si concretizza sulla tela con l'immediatezza con cui un pensiero compiuto trova la parola per esprimersi. Quella parola, quel segno, sono già immediatamente carichi di senso, prima della frase formata, prima della tela dipinta.

Forse, così dicendo, si potrebbe essere indotti

a pensare ad una componente gestuale, ma il gesto sarebbe affine a quel «grido» che inizialmente escludevo. Già Nello Ponente su questo punto si esprime molto categoricamente nella presentazione per la sala personale alla XXXIII Biennale di Venezia del 1966: «... Sanfilippo non è, e non è mai stato, un pittore di gesto. Il suo segno, infatti, non ha una estensione determinata gestualmente, non vuole esprimere il significato di una qualunque azione...». Ciò non esclude, come io penso, un'osservazione attenta della pittura gestuale, non tanto sui risultati quanto sui meccanismi interni, sulle ragioni di un rapporto così immediato tra gesto e segno.

Non si dimentichi che Pollock, in Italia, è già presente con la collezione Guggenheim alla Biennale di Venezia del 1948 e che, a parte altre occasioni collettive, terrà una personale alla Sala Napoleonica del Museo Correr di Venezia nel '50 e al Naviglio di Milano lo stesso anno. Proprio nel 1950 sempre a Milano, Sanfilippo espone assieme a Carla Accardi e Attardi. A Pollock sarà poi dedicata una retrospettiva dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma nel marzo del 1958, mostra peraltro rimasta memorabile per la cultura artistica italiana di quegli anni.

La riflessione che ritengo non possa non aver interessato Sanfilippo, è su tutta la problematica sollevata da una così stretta relazione tra processo e forma, tra ritmo esecutivo e dinamica dell'immagine. Certo la sua cultura e i suoi intenti non andavano nella stessa direzione di Pollock, la cui gestualità ricercava una deconnessione dalla coscienza, memore dell'automatismo surrealista. Sanfilippo (che nel '51 aveva anche conosciuto direttamente Hartung a Parigi) porta dunque un contributo rilevante nella storia di quegli anni, filtrando alcune indicazioni del fare gestuale all'interno di una visione comunque razionale anche se aliena da eccessivi rigori. L'ampiezza dei gesti si spezza in più misurata traccia, la violenza dell'azione in libertà esecutiva, la stratificazione delle stesure in percettibile connessione.



Non posso ora non ricordare che nella primavera del 1968, quando tra le mie primissime presentazioni scrissi per Sanfilippo e visitai il suo studio; i diversi quadri, già disposti per me, mi colpirono per i colori vivacissimi, il ritmo incalzante, la grande vitalità, così penetrante e così in contrasto con la quiete silenziosa dell'artista. Una vitalità, quella che distingue la pittura di Sanfilippo, che si protrae nel tempo e che, ancora oggi, possiamo cogliere nelle sue opere, anche quelle che hanno trent'anni, ma affermano tenacemente la sua qualità d'artista e il segno distintivo del suo lavoro: l'intelligenza della passione.

Erice, 1986

Fulvio Abbate

Ma davvero basterà ricondurre la pittura di Sanfilippo alla poetica del segno per comprenderne ogni moto interno e il portato espressivo? E ancora: a quale insieme appartengono quei segni che presidiano il vuoto con instancabile andamento cuneiforme, quasi volessero trovare riparo nel movimento che li fa proliferare nei timbri tintinnanti?

Ho pensato a lungo su ciò che la scrittura e il pensiero critico potrebbero dire, oggi, su quest'opera, credendo corretto far scivolare ogni affermazione sul piano inclinato del discorso interiore. Un'idea della rappresentazione che coscientemente rinuncia all'occasione iconica mentre si nutre del bisogno di fondare e mettere poi scompiglio nella meraviglia, nella *rêverie* e nel divenire dell'evento visivo. Quasi volesse approssimarsi agli stadi primari della percezione; concependo il farsi dell'immagine come processo «chimico» attraverso cui il peso della coscienza e i puntelli onirici si manifestano, trovano la strada sulla superficie del quadro.

Qui il segno - il segno di Sanfilippo - molecolare, pullulante, capriccioso, schivo, tumultuoso, acuminato, ballerino, estatico, portatore sano di un formicolio organico s'irradia e prova, in contempo, timore di sé,

quasi temesse il tempo della *dissipatio*. E' certo che si tratta della cellula germinale di un'epifania visiva, a malapena nasconde la memoria dell'Io, anche durante il suo strutturarsi fenomenicamente in cui rinuncia a se stessa nell'indistinto.

E' un'opera che non necessita ulteriori approfondimenti descrittivi, infatti i numerosi contributi critici, verificando ciascuna valenza semantica ed espressiva, hanno ripercorso la genesi e il suo formalizzarsi come poetica custodita dall'instabilità del significante (1). Raramente Sanfilippo deve saldar debiti di riconoscenza verso le molteplici ascendenze che hanno inciso sul suo lavoro. Al contrario si può dire che, nella traiettoria progettuale definita in embrione dalla prima metà degli anni Cinquanta, riqualifica intenzionalmente i riferimenti estetici assimilati e di cui fa largo uso.

Ed in questo senso è falsante concepirla un ininterrotto gravitare attorno al motivo segnico, se è vero, come ho già accennato, che tale centralità viene «tradita» nel corso di una formulazione, sia pur fantasmatica, dell'immagine.

Si tratta di una pittura nella quale non trova domicilio il dramma, ma non per questo è la gioia ad essere esaltata, seppure talvolta le esuberanze cromatiche e compositive potrebbero denotare un'accurata ricerca del registro «allegro», di un'immagine i cui vettori lasciano traccia di una «felice» emozionalità.

Superata la fase iniziale ispirata agli stilemi del post-cubismo l'artista già guarda alle poetiche segnico-gestuali dell'Informale per verificarne l'estensione dialettica. Nei primissimi anni Cinquanta il richiamo preponderante gli giunge da Magnelli, ed è tale da consentirgli un approccio verso quell'astrazione che, acquisita disinvoltura formale, contraddice il rigore sintattico del codice cubista. E' noto infatti che il Magnelli del ciclo delle «Rocce» ha fornito tanto a Sanfilippo quanto agli altri artisti del gruppo *Forma* (si pensi soprattutto a Turcato) di indirizzare il proprio «metabolismo» intel-

lettuale e operativo verso l'ulteriore frammentazione formale, sicuro preludio alle soluzioni successive.

Per qualità morfologiche il segno di Sanfilippo discende da quello capogrossiano nel quale Ungaretti ravvisava una «arcana serratura». Volatile sembra provare insofferenza per la bidimensionalità e, differentemente da Capogrossi, solo in parte è mimetico della scrittura, di certo il suo proliferare ritmico-architettonico non vuole ricondurre alla scansione gerarchica maiuscola-minuscola. Trova infatti in un altro codice semantico la propria sostanza, legata all'allusione organica e, se non naturalistica, certamente biologica. E' un segno che rifugge l'idea di creare e ordinare percorsi geometrizzanti ma si pone come catalizzatore dell'indeterminazione spaziale. Nel caos che gli è proprio, con rigore, progetta lo spazio a misura di termitaio. Virtualmente gli stormi di segni, i battaglioni batterici trovano la via e in quanto insieme divengono parti di un tutto.

Sanfilippo è ben cosciente che il segno in sé è assolutamente preliminare rispetto alla totalità pittorica, e in un'agenda annota: «Il grafismo non è pittura. Devo arrivare a cancellare il segno con la pittura». La carta di identità che assegna a quest'ultimo prevede un «segno povero che non ha storia, né tradizione». I dipinti che realizza tra la fine degli anni Cinquanta e il 1961, concepiti sulla falsariga espressionistico-astratta, portano un'eco evidente del lavoro di Tobey. Ma vi scorgiamo anche il Pollock che indaga le fragranze e l'inconoscibile. Ma non è la curiosità per un metodo come l'automatismo a spingerlo verso la pittura gestuale d'oltreoceano.

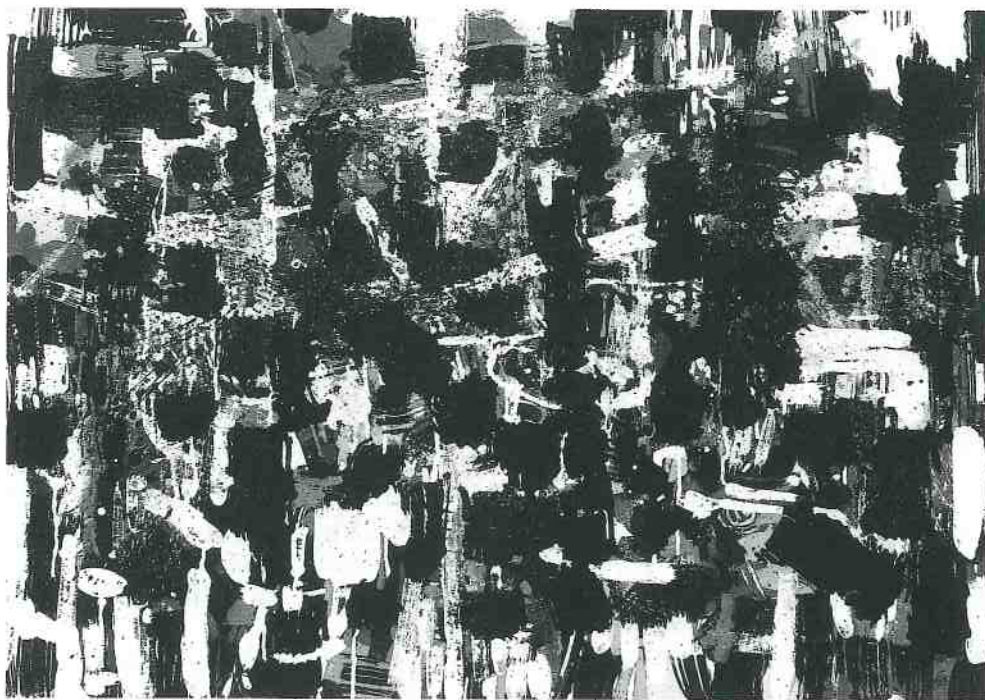
Ricerca una nozione «mediterranea» di Informale, e la sua pittura compie il cammino inverso di ciò che, nelle stesse giornate, Ad Reinhardt andava ad elaborare. Quest'ultimo, nella sua ricerca della «unicità» logica, portava verso l'occultamento monocromo un fondale occupato dalla deriva espressionistica e si dichiarava a favore di una norma artistica concepita come «assenza del respiro».

Sanfilippo, al contrario, pur mantenendo labilissimo il limite tra vuoto e pieno perviene al nitore, alla luce e non rinuncia al disegno e a quel *pattern* che afferma il moto estensivo e aggregante della forma pittorica che più gli è propria.

Non per questa ragione il suo lavoro resta estraneo al dibattito sui nodi e l'usura di un fare pittorico che si nega in quanto tale. E' certo comunque di non voler accentuare la cifra drammatica, ed è altrettanto estraneo a quell'altra ipotesi informale che scrive la rabbia esistenzialistica sul muro enfatizzando il momento materico. Né indulge al tonalismo di gusto Scuola romana, che Afro ha trasferito nel contesto pittorico aniconico, o all'astrattismo cosiddetto naturalistico di derivazione francese che a Roma trova un interprete significativo in Corpora.

Talvolta, preoccupato di dare al lavoro una risonanza decorativa fa ritorno a Klimt, ma si tratta di rapide incursioni che gli occorrono per scandire dall'interno, dare un contraltare al corpus della sua pittura e, probabilmente, per verificare ulteriormente le varianti segniche. Il richiamo a Matisse ha luogo invece nella seconda metà degli anni Sessanta e fa approdare il suo segno altrove: dapprima simile ad un ricciolo e poi non più groviglio o nebulosa bensì forma ampia e morbida, pacatamente curva, pronta a manifestarsi come una leva che amplifichi lo spazio e lo renda virtualmente convesso senza privarlo di una rete interna di percorsi.

Già la cifra distintiva è quella dell'allusione atmosferica: la Sicilia, in filigrana, fa parte di quest'immaginario, è, forse, il termine primo, il dispositivo in grado di far scattare la molla desiderante. Il cielo in quanto superficie, spazio coibente, diviene il banco di prova nel quale esorcizzare l'*horror vacui*, è un cielo occupato, percorso, puntellato da segni eccessivi, debordanti ma nello stesso tempo amministrati da una sorta di forza di gravità concentrata nel nucleo ovoidale. E' un cielo-spazio, per l'appunto, che non implica necessariamente la condensazione dei segni, ma



anche il bilico tra implosione e disgregamento. Non cercano, una volta da soli, la deriva dell'inconscio, così come accade in Michaux, non si trovano nel taccuino del dottor Jung, e neppure stavolta sono scarabocchi significanti di un linguaggio decostruito che, come nel caso di Twombly, esibisce la propria scheletrica «nudità» grafica.

E' una deriva costruttiva: attorno al segno primario nero si condensano, come calamitati, i verdi, rossi, ocre, arancio, bruno, il blu.

Potrebbe trattarsi di un *calligramme* aniconico, composto dai segni soliloquiali che orchestrano le proprie particelle cromatiche su di una *texture* che ha il valore del piano gravitazionale: richiama la pittura Zen e, per estensione, le modalità del fare hartungiano. Ma, lo ripeto, calligrammes o altro, la premura di Sanfilippo non è certamente da scriba informale. Più corretto sarebbe mettere in relazione l'impianto compositivo di molta sua pittura con la sensibilità dello Spazialismo, è infatti palese in molte opere l'attenzione verso lo spazio così come lo ritroviamo formulato in Fontana. Ma è pur vero che non tende a enfatizzarlo concettualmente e di conseguenza si mantiene al di qua della soglia extra-pittorica che Fontana ha invece varcato. Tende comunque ad indagare ciò che potremmo definire una topica immateriale, configurandone idealmente i confini e il dinamismo. All'interno si scorge, in filigrana, il frammento vegetale e la fluorescenza, elementi mutuati, forse, dalla struttura degli ulivi che punteggiano il paesaggio mediterraneo. Un paesaggio posto come *continuum* spaziale contrapposto al divenire storico. Spazio della *pöiesis*, quindi. Ma è pur sempre il concetto di Cultura a mantenersi prevalente, nonostante l'ubiquità astratto-concreto, su quello di Natura. «Tra un segno e l'altro passa l'aria, e la pioggia (...) scorre attraverso i colori anche se tu non lo vuoi ... (2) ha scritto Cesare Vivaldi. Il doppio «negativo» di quest'immaginario si trova, forse, nelle opere di Carla Accardi dove il segno, quest'altro sì riconducibile a un possibile grafema, immerso nel nero ipotizza

frammenti di iscrizioni islamiche, lo scavo osseo, l'Abisso. Alcuni lucidi spunti sulle correlazioni e le distanze che esistono tra i due artisti sono venuti recentemente da Accame (3), e si tratta di una riflessione che meriterebbe d'essere approfondita sia in sede storiografica, che estetica, perché vi passano alcune direttrici fondamentali dell'astrazione europea del dopoguerra.

Esiste un singolare dipinto del 1965 dove Sanfilippo, utilizzando uno schema compositivo che è proprio del fumetto, non senza divertimento, sembra teatralizzare alcune sue costanti: vi troviamo il motivo della nebulosa e del giglio, e quegli altri segni che si scindono dal nucleo originario per muoversi con lo spazio piuttosto che macularlo. Questa opera riconduce a un altro protagonista dell'arte italiana impegnata sul crinale segnico dell'astrazione, Gastone Novelli. Eppure, volendo rintracciare una significativa consonanza poetica, è un altro il nome che trovo ovvero Tancredi. Ciò che in Sanfilippo è mobile contemplazione dell'evento visivo, nell'altro diviene pulsare timbrico, aritmia e bradisismo cromatico, accentuazione coloristica bizantineggiante. Ma anche in Tancredi abbiamo un elemento modulare, simile alla tessera del mosaico, e un gorgo a cui tutto fa ritorno. Certo in Sanfilippo il colore non è accompagnato dall'ovazione dell'oro, non è mai liturgico, semmai primario, frutto di una scissione ottica, ma al di là di tutto ciò la assonanza tra i due artisti merita in ogni caso d'essere evidenziata perché appartiene ad entrambi un sentimento malinconico che la felicità cromatica non vuol dissimulare bensì ricondurre a un piano elegiaco.

Seguendo l'ultimo tratto di un percorso già trentennale scopro che nel 1971 Sanfilippo fa ritorno a quella che era stata la sua pittura dei maturi anni cinquanta: tumultuosa e ferita nel proprio buio dal pulviscolo timbrico. Ma l'umore che la sottende è comunque diverso, infatti l'ha stemperata sino a farne una nebulosa dove il colore non ha più alcun valore visivo, è assolutamente depotenziato,

smussato in ogni suo acuto e messo in salvo dalla retorica dello stile e del pittoricismo.

L'artista manifesta così la propria coscienza dialettica rispetto ad una matrice espressionista-astratta che adesso, se non con le nuove realtà del Concettualismo, deve fare i conti col radicalismo della sottrazione.

Tendono verso lo «zero» gli ultimi dipinti, sottolineano l'assenza, e anche lo stesso segno si è dissolto. C'è, forse, un simulacro di geometria ma anche questa, sfrangiandosi, raggiunge l'orizzontalità, si fa linea d'orizzonte sempre più sottile e poi silenzio. Che sia nel Nulla la vera aspirazione del visionario? In fondo l'estensione massima dell'epifania è il punto, il vuoto, la traccia che scompare e lascia posto alla coscienza dell'essere.

Così la pittura di Sanfilippo sale nello spazio come leggerissimo macigno, non incontra ostacoli e attraversa lo spettacolo e il rumore del mondo. Che vi dorma dentro l'immobilità delle cose vere o la memoria che, nella sua età adulta, diviene metafisica dell'indimenticabile?

S. Carlo Erice, 1986

Palma Bucarelli

Nel 1947 Antonio Sanfilippo, insieme a Dorazio, Perilli, Consagra, Turcato, Accardi, Guerrini e Attardi, fu tra i fondatori del gruppo *Forma 1*, uno dei movimenti dell'arte italiana più importanti e ricchi di conseguenze. Quegli artisti volevano rintracciare e recuperare le basi dell'astrattismo dicendosi «concreti» in modo da dare all'astrattismo una forza d'immagine reale, concreta appunto, assolutamente obbiettiva, senza allusioni extraformali: avevano sentito, in quei medesimi anni dell'immediato dopoguerra, la minaccia di un figurativismo alquanto composito e caotico, picassiano, espressionista, realista e la pressione di ideologie politiche che essi con coraggio e impegno rifiutarono. L'immagine è solo forma, il segno, il colore sono soltanto forme che definiscono e condiziona-

no lo spazio escludendo per un deliberato e fermo progetto intimo ogni sospetto di casualità, anzi l'immagine è così rigorosamente strutturata, perfino nella forma dei colori, che non si potrebbe togliere né aggiungere nulla. Quasi tutti gli artisti, dopo il periodo fascista, chiuso all'Europa, si dibattevano in un figurativismo più o meno tradizionale o più o meno colto, tra tonalismo, metafisica e «Valori plastici».

Recuperato dopo la fine del fascismo e della guerra la chiarezza della forma cubista, gli artisti del gruppo si andarono poi mutando e distinguendo nel tempo, precisando la propria individualità. Dorazio allinea i propri segni in fitto reticolo rigorosamente geometrico ma con piccole, quasi inavvertibili irregolarità di colore e di forma che dal sottofondo emergono alla superficie animando tutta l'immagine; poco più tardi le righe si allargano, diventano talvolta come nastri di colore vivo. Perilli architetta le sue forme cubiche e sbieche per mezzo di un segno nitido in illusorie prospettive geometriche. Consagra schiaccia lo spazio tra forme piatte variamente ritagliate e sovrapposte nei suoi riquadri di bronzo. Turcato sparge qua e là sul fondo unito di colore forme imprevedute che lo condizionano e lo esaltano. L'Accardi si volge a una ricerca di poesia visiva intesa come struttura della parola, con intento quasi scientifico. Guerrini è rimasto il più fedele al concetto iniziale della forma pura e ha sempre scolpito le sue pietre con rigore geometrico ma con una sottile sensibilità alle variazioni dell'inclinazione e della luce. Attardi riprende il figurativismo.

Sanfilippo, venuto a Roma dalla sua Sicilia, comincia subito a disgregare il suo originario naturalismo meridionale riassumendone gli elementi e riorganizzandoli in forme geometriche ma senza rigore, anzi con una grande libertà, tra vaghe simpatie per Klee e per Mondrian e scomponendo la forma cubista che in un tipico quadro del 1947 sembra crollare come un castello di carta, con i bianchi che creano le forme e gli scuri che le

sostengono e le assecondano.

Nelle opere di quel periodo iniziale 1947-'48 intervengono anche altri elementi: in un curioso quadro del '47 è quasi un ricordo delle vorticoso e luminose forme di Delaunay, in qualche altro delle intersezioni di piani rigorosamente geometriche di Magnelli.

Ma l'artista si va conquistando costantemente la sua personalità. Intorno al '50 la forma e il segno si scompaginano, s'impadroniscono con più fantasia dello spazio fino a divenire, intorno al '52, un conglomerato di frammenti aguzzi che violentano lo spazio. Ma già nel 1952 le forme cominciano a radunarsi, a concretarsi come cercando un «ubi consistam» e nel '54 i segni appaiono come una scrittura ma senza significato (poiché la pittura di Sanfilippo non vuol significare ma essere obbiettivamente solo quello che si vede) composta in linee fitte e come spinte da un'interna corrente. Nel '55 i segni, riuniti in rapporti sempre più stretti, si fanno più evidenti e organizzati poiché ognuno porta in sé una geometria individuale sottolineata dal colore e ora lasciano larghe zone alla tela bianca ora si stagliano sopra un fondo a intelaiatura fitta e irregolare. Alcune volte qualche segno, forse fortuito (poiché la scrittura infine si somiglia tutta) rammenta il segno di Capogrossi, qualche altra volta la scrittura orientale. Intorno al '58-'59 i segni si radunano in nuclei, in agglomerati, lasciando buona parte della tela scoperta; qualche altra volta coprono interamente la tela in forme quasi regolari e ripetitive (è certo che in Sanfilippo c'è il gusto della ripetizione, non tanto da un quadro all'altro quanto nello stesso quadro) fino alla soffocazione: del resto l'immagine della ripetizione è stata uno dei motivi dell'arte in quegli anni. Partendo dal 1960 i segni sempre più si raggruppano e s'infoltiscono mentre alcuni si staccano dal nucleo e si spargono sulla parte di tela in basso rimasta scoperta e ora s'ingrossano ora si assottigliano ora si agganciano l'uno all'altro.

In un quadro di quegli anni piccole forme grigie scure si proiettano sul fondo in un

grigio chiaro che è come la loro ombra (se si potesse fare un rapporto con immagini naturali in questa pura fantasia formale): è una caratteristica della poetica di Sanfilippo slittare senza quasi farsene accorgere da una precisa pensata struttura ad una pura libertà creativa. Tra il 1960 e il 1965 si sviluppa quella che è la sua forma più tipica, originale e che lo rende inconfondibile: l'infittimento dei segni e delle forme in sovrapposizioni di vari strati anche di vario colore, che si riuniscono in grosse formazioni, spesso ovali, poste in diagonale sulla tela e tagliate in alto, come meteore o alveari. Lo spazio di tela che rimane serve da supporto e da confronto assumendo così anch'esso una sua funzione e una sua forma; qualche volta i segni si diradano alla periferia e alcuni si staccano dal nucleo e volano nello spazio bianco rimasto come per andarsene dalla tribù a vita propria. Nel 1970 cominciavano ad apparire nuove forme, sempre di segni gremiti in nuclei talvolta anche triangolari, ma la malattia interruppe il suo lavoro, non dipinse più e morì nel 1980.

Se c'è nell'arte italiana un artista sottile, delicato quello è Sanfilippo, del resto come era lui umanamente, discreto, schivo, quasi timido. La sua pittura sembra incorporea, senza materia, in un tempo di furore per la materia; una forma così folta, perfino spesso soffocantemente gremita è tuttavia di una sottigliezza rara: quelli che sembrano rilievi, a vederli da vicino sono segni fatti di una materia piatta, stranamente asciutta ma non arida e questa sua predilezione lo portò, dopo i primissimi anni in cui usò l'olio, a servirsi sempre della tempera, ma in colori vivi, talvolta vivissimi, brillanti, luminosi, schietti, viola, verdi, rosa hanno questo di particolare e di misterioso, che sono vivaci e smorzati insieme e ciò è certamente dovuto alla personalità dell'artista e alla particolare tecnica che ad essa corrisponde. Si dice tempera per intendersi, ma certamente gl'ingredienti che compongono la tecnica di Sanfilippo sono una sua particolare composizione perché abbia potuto arrivare a risultati così insoliti.

Nel tempo di tanta pittura informale la sua pittura tutta forma, ariosa, diretta, senza alcun sottinteso rappresentativo, dalla forma e dai colori puri, è stata un'oasi di cui bisogna prendere atto.

L'Espresso, 9 marzo 1986

Renato Barilli

Sanfilippo assieme ad altri romani (Perilli, Dorazio, Consagra, la Accardi), frequentava, tra quelle, la variante che si diceva «segnica», il che forse costituisce un vantaggio per un eventuale rilancio, al giorno d'oggi. Infatti ciò che forse non può rinascere dell'Informale storico, è il clima drammatico in cui allora si muovevano i suoi cultori, il furore esistenziale che li spingeva. Sanfilippo invece optava per un alleggerimento quasi di sapore decorativo. Se nel suo caso è inevitabile richiamarsi ai grovigli di Pollock (lo fa anche Giovanni Accame, nella presentazione), appare altrettanto necessario osservare come il giovane romano tendesse a sdrammatizzare, trasformasse il groviglio in un allacciamento di segni leggeri, aerei, tracciati in punta di pennello: quasi bioccoli, volute di fumo, limatura sottile attratta da un campo magnetico. E' quell'anima decorativa che trova una continuazione e uno sviluppo nel lavoro di Carla Accardi, e che in fondo potrebbe costituire una via d'uscita per i giovani d'oggi; i quali dovrebbero ricordare che ciò che ritorna, sul filo della storia, al suo secondo apparire non può essere vissuto coi toni della tragedia, bensì della commedia arguta, della stilizzazione abile e consapevole.

BIOGRAFIA

a cura di Antonella Sanfilippo

Sicilia, 1953
con la figlia Antonella

1923

Nasce a Partanna (TP) l'8 dicembre.

1940

Frequenta il Liceo Artistico a Palermo insieme a Pietro Consagra e Ugo Attardi.

1942

Si iscrive all'Accademia di Belle Arti a Firenze, presso la cattedra di pittura di Felice Carena.

1944

Per gli eventi bellici è costretto a tornare in Sicilia. Si iscrive all'Accademia di Belle Arti di Palermo.

1946

Ritorno all'Accademia di Firenze.

Nello stesso anno si stabilisce a Roma dove forma gruppo con C. Accardi, P. Consagra, U. Attardi e G. Turcato con i quali si reca a Parigi alla fine dell'anno. Insieme frequentano lo studio di Guttuso dove incontrano Dorazio, Guerrini e Perilli.

1947

Insieme a Turcato, Perilli, Guerrini, Dorazio, Consagra, Attardi e Accardi firma il manifesto pubblicato nella rivista "Forma 1". Partecipa all'Esposizione d'arte giovane italiana a Praga insieme al gruppo di "Forma". Espone con Accardi, Attardi, Manisco e Monachesi allo Studio d'Arte Moderna, Roma. Espone all'Art Club, Roma, con lo stesso gruppo. Con i compagni di "Forma 1", dalle pagine dell'Unità, polemizza con Antonello Trombadori a proposito della mostra di Cagli.

1948

Partecipa alla V Rassegna Nazionale di Arti Figurative promossa dall'Ente Quadriennale alla Galleria Nazionale d'arte Moderna. Espone con il gruppo di "Forma 1" alla mostra Arte astratta in Italia organizzata dai membri dell'Art Club, alla Galleria di Roma, Roma.

Espone un quadro alla XXIV Biennale di Venezia.

Espone con Accardi e Attardi all'Art Club, Roma.

1949

Partecipa alla III Mostra dell'Art Club alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

Incontra a Roma Picasso, insieme ad altri amici del gruppo "Forma".

Nel settembre sposa Carla Accardi.

E' premiato al Premio Nazionale Cremona.

Partecipa con tutti gli artisti di "Forma 1" alla I Mostra Internazionale dell'Art Club a Torino. Partecipa con tutto il gruppo di "Forma 1" alla III Mostra Internazionale Arte d'oggi alla Galleria Strozzi di Firenze.

Partecipa con i compagni di "Forma 1" alla mostra di pittura astratta al Circolo Artistico di Catania.

1950

Espone con Accardi e Attardi alla Galleria Bergamini, Milano, con presentazione di Enrico Prampolini.

Riceve il premio Michetti a Francavilla a Mare e il Premio La Spezia.

Prende parte alla IV Mostra Annuale dell'Art Club alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.

1951

Torna con C. Accardi a Parigi dove conosce Magnelli e Hartung.

Mostra personale a Roma alla Libreria specializzata Age d'Or fondata da Perilli, Dorazio e Guerrini, con presentazione di Corrado Cagli. Mostra personale alla Galleria Vetrina di Chiurazzi, Roma.

Partecipa alla mostra Arte astratta e concreta in Italia alla Galleria Nazionale d'arte Moderna, con presentazioni di G. C. Argan, E. N. Rogers, E. Prampolini, G. Dorfles e altri.

1952

Mostra personale alla Galleria d'Arte contemporanea, Firenze.



Mostra personale alla Galleria del Cavallino, Venezia, con presentazione di G. Marchiori. Partecipa alla mostra Arte astratta in Italia e Francia; alla mostra del Mezzogiorno, Roma; alla VI Mostra Annuale dell'Art Club alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma; e, insieme a Burri, Capogrossi, Matta e altri, alla mostra "Omaggio a Leonardo da Vinci" alla Galleria "Origine", Roma.

1953

Partecipa alla Mostra Arte astratta italiana e francese alla Galleria Nazionale d'Arte moderna di Roma; alla mostra internazionale "8° Premio Lissone", con prefazione di G.C. Argan, G. Marchiori, C. Zervos, e alla mostra internazionale Città di Messina.

1954

Mostra personale alla Galleria Schneider, Roma. Partecipa alla XXVII Biennale con tre opere. Partecipa a numerose collettive: all'Asterisco, con presentazione di N. Ponente, insieme a Accardi, Capogrossi, Turcato e altri; alla 4 Pipe, Torino, con Prampolini, Conte ecc.; alla Mostra Arte non oggettiva alla Galleria Numero, Firenze.

1955

Mostra personale alla Galleria del Naviglio, Milano, con presentazione di G. Marchiori.
Mostra personale alla Galleria delle Carrozze, Roma, con presentazione del pittore astratto francese I. Seroan.

Partecipa alla Mostra dei 60 Maestri del prossimo Trentennio, Prato, organizzata da C. L. Ragghianti; alla mostra collettiva alla Galleria delle Carrozze, con Consagra, Scialoja e Vedova; alla Galleria Schneider con Romiti, Dorazio e altri; alla 93a Mostra nazionale dell'Art Club alla Sala Napoleonica di Venezia.

Prende parte al V Premio Graziano organizzato da C. Cardazzo nelle Gallerie Il Naviglio e Il Cavallino a Milano e Venezia.

1956

Mostra personale alla Vetrina della Strozziina, Firenze, con presentazione di Nello Ponente.
Partecipa ad una collettiva alla Galleria Selecta, Roma, con Rotella, Perilli e altri.

1957

Mostra personale alla Galleria del Naviglio, Milano, con presentazione di Cesare Vivaldi.
Mostra personale alla Galleria del Grattacielo, Legnano.

Partecipa alla Mostra dell'acquerello, Brooklyn; alla mostra delle Due Porte, Bruxelles; alla mostra Rome-New York Art Foundation, Roma; alla mostra del Gran formato Tokio e Osaka; alla collettiva "Artisti d'oggi" alla Galleria La Salita, Roma; alla mostra "Nove pittori romani" alla Galleria dell'Ariete, Milano.

1958

Mostra personale alla Galleria Selecta, Roma, con presentazione di Michel Tapié.
Mostra personale all'Entracte, Losanna. Partecipa alla mostra Pittori tedeschi e italiani contemporanei alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, con presentazione di Nello Ponente. Prende parte alla mostra Nuove tendenze dell'arte italiana alla Rome-New York



Art Foundation, Roma; e ad una collettiva alla Galleria Selecta con Scarpitta, Tancredi e altri.

Partecipa al Premio Pittsburgh e al Premio Lissone.

1959

Mostra personale alla Galleria del Cavallino, Venezia, con presentazione di Renato Giani.
Partecipa all'VIII Quadriennale, Roma.
Espone insieme a Dorazio e Turcato alla galleria La Salita, Roma, con presentazione di N. Ponente, e alla New Vision Center Gallery, Londra, con Accardi e altri.

1960

Mostra personale alla Galleria La Salita, Roma.
Partecipa al Premio Marzotto; al V Premio Termoli; alla mostra Giovane Pittura italiana in Giappone.
Diventa assistente di Capogrossi al Liceo Artistico di Roma.

1961

Mostra personale alla New Vision Center Gallery, Londra con presentazione di Nello Ponente.

Mostra personale alla Galleria del Quadrante, Firenze, con presentazioni di N. Ponente, F.S. Romano, A. Busignani.

Espone insieme a Dorazio, Garelli e Scanavino alla Galleria La Salita, Roma.

1962

Partecipa ad una collettiva alla Galleria La Salita, Roma, con Accardi e Dorazio; alla mostra 6 Pittori italiani, Libreria Einaudi; alla mostra organizzata alla Galleria d'arte Flaccovio, Palermo.

Espone a Spoleto, in occasione del Festival dei Due Mondi; con la Galleria La Salita, insieme a Festa, Losavio, Rotella e altri.

1963

Partecipa alla Biennale di Tokio; al Premio Fiorino, Firenze; alla Rassegna Roma-Lazio, Roma; alla XIV Mostra Nazionale, Premio Fiorino, Firenze.

Prende parte alla mostra d'apertura della Galleria Arco d'Alibert, Roma.

1964

Mostra personale di grafica alla Galleria Arco d'Alibert, Roma, con presentazione di Murilo Mendes.

E' invitato alla XXXII Biennale di Venezia con un gruppo di opere.

Partecipa alla XV Mostra nazionale, Premio Fiorino, Firenze; ad una collettiva organizzata a Mentone dall'Art Club, con presentazione di Giorgio de Marchis; alla I edizione del Premio La Tartaruga, Roma; espone con Novelli, Turcato e altri alla Galleria La Metopa, Bari.

1965

Mostra personale alla Galleria del Naviglio, Milano, con presentazione di Marisa Volpi. Prende parte ad una collettiva alla Galleria La Salita, Roma, insieme a Colla, Schifano e altri.

Viene organizzata una mostra documento su "Forma 1" alla Galleria Arco d'Alibert, Roma, con interventi di M. Calvesi, P. Bucarelli, C. Maltese, U. Apollonio e altri.

E' invitato al Premio Michetti a Francavilla a Mare.

Esponde con Accardi e Dorazio alla Galleria 3, a Pescara.

1966

E' invitato con una sala alla Biennale di Venezia, con presentazione di N. Ponente, e vi espone tra le altre opere: "Dopo secoli", 1963; "Arcipelago", 1966; "Tempi remoti" 1966; "Verde abete", 1964.

Mostra personale "Opere 1946-1965" alla Galleria Arco d'Alibert, Roma, con presentazione di Maurizio Fagiolo.

Partecipa ad una collettiva alla Galleria Od Nowa, Poznan, Polonia, e al II convegno di S. Marino-Verucchio.

1967

Partecipa alla mostra collettiva alla Galleria Schinaller, Berna, e alla mostra "Il gioco degli artisti" alla Galleria II Naviglio, Milano.

1968

Mostra personale alla Galleria S. Luca, Bologna.

E' premiato alla VI Biennale Romana, Rassegna delle Arti figurative di Roma e del Lazio.

1969

Mostra personale alla Galleria Arco d'Alibert, Roma.

Mostra personale alla Galleria Flori, Firenze, con presentazione di N. Ponente.

Esponde con il gruppo di "Forma 1" alla Galleria Schubert.

Partecipa alla mostra "Eros e Arte" alla Galleria Inquadrature, Firenze, con Alechinsky, Tapié e altri.

1971

Mostra personale alla Galleria Editalia Qui Arte Contemporanea con presentazione di Cesare Vivaldi.

Prepara una cartella di Grafica, La Nuova Foglio editrice, Macerata.

1973

Esponde alla X Quadriennale di Roma.

1974

Partecipa alla mostra "Aspetti informali e astratti dal 1950 al 1960", alla Galleria Metastasio, Prato.

1976

Partecipa alla mostra del gruppo "Forma 1" al Palazzo del Popolo di Todi.

1978

Partecipa alla mostra "Forma 1" trent'anni dopo, Galleria Editalia, Qui Arte Contemporanea, Roma.

Partecipa alla mostra "Trent'anni di pittura contemporanea" alla Galleria d'arte Metastasio, Prato.

1979

Prepara alcune incisioni per lo Studio d'Arte Grafica "L'Arco", di Roma.

1980

31 gennaio, muore in un incidente stradale. Aprile - Mostra antologica alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, Catalogo con presentazione di Cesare Vivaldi.

Maggio - Mostra collettiva alla Galleria "La Salita" di Roma, dal titolo "Prime opere", curata da Simonetta Lux.

1981

Mostra collettiva al Palazzo delle Esposizioni di Roma, dal titolo "Linee della ricerca artistica in Italia dal '60 all'80", curata da N. Ponente. Partecipazione con una sala personale all'Expo Arte di Bari a cura della Galleria Editalia.

In dicembre prende parte con una sala personale alla Rassegna "Generazione Anni Verdi", a Rieti, curata da G. Di Genova.

1982

Mostra personale alla Galleria Peccolo di Livorno.

Maggio - Mostra personale alla Galleria "Il Millennio" di Roma.

In questa occasione viene pubblicato il volumetto "Il segno di Sanfilippo", edizioni della Cometa, di Marisa Volpi Orlandini.

Nel settembre, partecipazione alla mostra collettiva di Torre Pellice, curata dal M.A.C.

1983

Giugno - Mostra antologica al Museo Civico d'Arte Contemporanea di Gibellina. Catalogo a cura delle Ed. della Cometa, con saggio di Giovanna dalla Chiesa.

Giugno - Mostra collettiva alla Galleria Comunale d'Arte Moderna di Bologna, dal titolo "l'Informale in Italia", a cura di R. Barilli.

Novembre - Collettiva alla Galleria "La Salmita" di Roma, dal titolo "Ultime avanguardie" (1957-1971).

1984

Dicembre - Mostra collettiva alla Galleria Editalia di Roma. Collettiva "Dentro e fuori l'Informale" alla Galleria "La Salita" di Roma.

1985

Aprile - Mostra personale alla Galleria Peccolo, Livorno.

Maggio - Mostra collettiva "Forma I", Galleria "Arco d'Alibert", Roma.

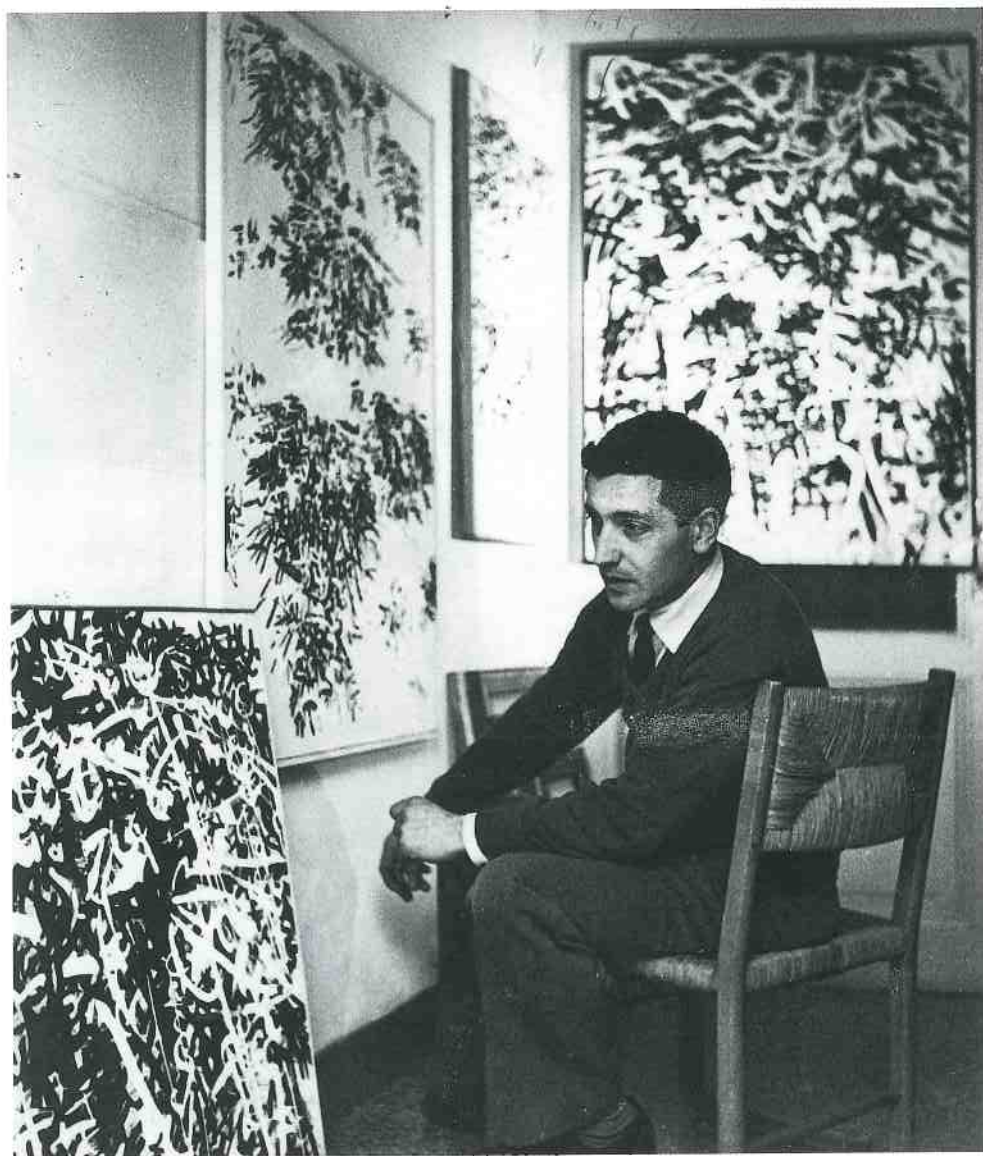
1986

Gennaio - Mostra personale alla "Galleria del Milione", Milano, Catalogo con presentazione di G. Accame.

Mostra personale alla Galleria dell'Oca, Roma.

Maggio - Mostra personale alla Frankfurt Westend Galerie, Francoforte.

Luglio - Mostra antologica, "La Salerniana", Erice '86, a cura di Palma Bucarelli e Fulvio Abbate, Erice.



BIBLIOGRAFIA

a cura di Caterina Niccolini

Roma, 1949
nello studio di via Flaminia

1942

U. Attardi - *Una personale nei locali dell'I.E.R.*, "Giornale di Sicilia", Palermo, 27 giugno.

1947

M. Venturoli - *Pugni, schiaffi e pennelli*, "La Voce Repubblicana", Roma, 6 novembre;

A. Perilli - *Sulla mostra di Cagli*, "La Fiera Letteraria", Roma 13 novembre

S. Marini - *Mostre d'arte*, "Giornale della Sera", Roma 9 dicembre.

L. Manisco - *Accardi Attardi Manisco Monachesi Sanfilippo*, Catalogo Studio d'Arte Moderna, Roma.

1948

N. Ciarletta - *Seconda visita alla Quadriennale*, "Espresso", Roma 8 maggio.

M. Guerrini - *Accardi Attardi Sanfilippo*, Catalogo, Art Club, Roma.

1949

F. Grasso - *La mostra degli artisti siciliani e le opere italiane alla Biennale*, "L'Unità", Roma 3 aprile.

1950

E. Prampolini - *Accardi Attardi Sanfilippo*, Catalogo Galleria Bergamini, Milano.

M. De Micheli - *Accardi Attardi Sanfilippo*, "L'Unità", Milano, 25 febbraio.

M. Balocco - *Accardi Attardi Sanfilippo*, "AZ arte oggi", n. 6, Milano, marzo.

1951

N. Ciarletta - *Sanfilippo*, "Momento Sera", Roma, 9 giugno.

C. Cagli - *Sanfilippo*, Catalogo Galleria Age d'Or, Roma, marzo-aprile.

1952

G. Marchiori - *Sanfilippo*, Catalogo Galleria del Cavallino, Venezia.



1954

N. Ponente - *Antonio Sanfilippo*, Catalogo Galleria dell'Asterisco, Roma.

1955

G. Marchiori - *Sanfilippo*, Catalogo Galleria del Naviglio, Milano, n. 191, febbraio.

N. Ponente - *Antonio Sanfilippo*, "I 4 Soli", Torino, settembre

I. Serpan - *Antonio Sanfilippo*, Catalogo Galleria delle Carrozze, Roma, aprile.

1956

N. Ponente - *Sanfilippo*, Catalogo Vetrina della Strozzi, Palazzo Strozzi, Firenze, aprile.

1957

M. Tapié - *Esthétique in devenir*, Barcellona. M. Seuphor - *Dictionnaire de la Peinture Abstraite*, Parigi.

F. Arcangeli - *Si affittano quadri celebri alla mostra Rome-New York*, "L'Europeo", n. 618, Roma.

T. Sauvage - *Pittura italiana nel dopoguerra*, Milano.

C. Vivaldi - *Antonio Sanfilippo*, Catalogo Galleria del Naviglio, n. 246, Milano, febbraio-marzo.

R. Giani - *Antonio Sanfilippo*, "Il Caffé", Roma, novembre.

M. Tapié - *L'aventure informelle*, Osaka.

1958

M. Tapié - *Antonio Sanfilippo*, Catalogo Galleria Selecta, Roma, gennaio.

D. Micacchi - *Antonio Sanfilippo*, "Il Contemporaneo", Roma, 1 febbraio.

E. Crispolti - *Colore-immagine, segno-materia*, Notiziario Galleria La Medusa, n. 3, Roma.

L. Venturi - *Nuove tendenze dell'arte italiana*, Catalogo Roma-New York Art Foundation, Roma.

1959

M. Venturoli - *Dorazio Sanfilippo e Turcato*, "Paese Sera", Roma, 30 aprile.

N. Ponente - *Dorazio Sanfilippo Turcato*, Catalogo Galleria La Salita, Roma.

R. Giani - *Antonio Sanfilippo*, Catalogo Galleria del Cavallino, n. 436, Venezia, marzo.

B. Patera - *Antonio Sanfilippo*, "Trapani", a.IV, n. 4, Trapani, 15 aprile.

1960

L. Venturi - *La rivincita degli esclusi*, "L'Espresso", Roma, 10 gennaio.

1961

N. Ponente - *Antonio Sanfilippo*, Catalogo New Vision Center, Londra.

N. Ponente - *Antonio Sanfilippo*, Catalogo Galleria Il Quadrante, Firenze, dicembre.

F.S. Romano - *Forma e percezione nella pittura di Sanfilippo*, Catalogo Galleria Il Quadrante, Firenze, dicembre.

1964

N. Ponente - *Intervista a Sanfilippo*, "Marcatre", n. 8-9-10, luglio-agosto-settembre, Lerici Editore, Milano.

M. Volpi Orlandini - *Sanfilippo*, "Avanti!", Roma, 21 aprile.

M. Mendes - *Sanfilippo: disegni*, Catalogo Galleria Arco d'Alibert, Roma.

G. Ballo - *La linea dell'arte moderna*, Edizioni Mediterranee, Roma.

1965

M. Volpi Orlandini - *Antonio Sanfilippo*, Catalogo Galleria Il Naviglio, n. 420, Milano, Marzo.

AA. VV. - *Catalogo della mostra Forma 1*, Galleria Arco d'Alibert, Roma.

1966

L. Trucchi - *Sanfilippo all'Arco d'Alibert*, "Momento Sera", Roma, 6 marzo.

M. Fagiolo - *I protagonisti della Biennale*, "Avanti!", Roma, 19 febbraio.

M. Fagiolo - *Il segno uno-e-tanti di Sanfilippo*, Catalogo Galleria Arco d'Alibert, Roma, marzo-febbraio.

N. Ponente - *Antonio Sanfilippo*, Catalogo XXXIII Biennale di Venezia.

1967

N. Ponente - *L'arte astratta informale: il valore del segno*, in *Arte Moderna*, n. 106, Fabbricanti Editori, Milano.

1968

G. M. Accame - *Il laboratorio del difforme*, Catalogo Galleria San Luca, n. 31, Bologna, marzo-aprile.

1969

C. Vivaldi - *Scherzo per Sanfilippo*, Catalogo Galleria Flori, Firenze.

N. Ponente - *Catalogo Galleria Flori*, Firenze.

G. De Marchis - *Antonio Sanfilippo*, "L'Espresso", Roma, maggio.

1971

C. Vivaldi - *Antonio Sanfilippo*, Catalogo Galleria Editalia-Qui Arte Contemporanea, Roma, aprile.

L. Trucchi - *Sanfilippo alla Qui Arte Contemporanea*, "Momento Sera", Roma, 1 Maggio.

G. De Marchis - *Antonio Sanfilippo*, "L'Espresso", Roma, 23 maggio.

I. Tomassoni - *Arte dopo il '45*, Cappelli Editore, Bologna.

V. Guzzi - *Sanfilippo e l'edonismo*, "Il Tempo", Roma.

1973

AA. VV. - *Catalogo della X Quadriennale di Roma*. De Luca Editore, Roma.

Roma, 1949
 con Franchina, Rotella, Vedova,
 Perilli, Scarpitta, Guerrini,
 Turcato, Consagra, Accardi, Corpora,
 Monachesi, Prampolini, Sterpini e altri



1976

M. Fagiolo - *Trent'anni fra forma e fronda*, "Il Messaggero", Roma, 7 agosto.

AA. VV. - Catalogo della mostra *FORMA 1. Roma 1946/49*, Palazzo del Popolo, Todi, luglio.

S. Lux - *Trent'anni fa: Forma 1*, "Paese Sera", Roma, 1 luglio.

1977

S. Sinisi - Catalogo della mostra collettiva *Pittura-Scrittura*, Galleria Seconda Scala, Roma, aprile.

1980

N. Ponente - *Un pittore oltre l'Informale*, "Paese Sera", Roma, 3 febbraio.

C. Vivaldi - *Sanfilippo: la galassia del segno*, Catalogo Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, aprile. De Luca Editore, Roma.

G. Bernini Pezzini - *Percorso di Antonio Sanfilippo*, Catalogo Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, aprile. De Luca Editore, Roma.

B. Patera - *Il prezioso segno di Sanfilippo*, "Galleria di Sicilia", 21 giugno.

L. Trucchi - *E il segno diventò matassa*, "Il Giornale", Milano, 18 maggio.

M. Fagiolo - *Ricordo di Sanfilippo*, "Il Messaggero", Roma, 5 febbraio.

V. Apuleo - *Antonio Sanfilippo*, "Il Messaggero", Roma, 8 maggio.

C. Terenzi - *Grande vitalità di Sanfilippo*, "Paese Sera", Roma, 14 maggio.

E. Pouchard - *L'energia e i silenzi*, "L'Umanità", Roma, 16 maggio.

S. Lux - Presentazione della mostra collettiva *Prime Opere*, Galleria La Salita, Roma, maggio.

1981

N. Ponente - *Antonio Sanfilippo*, Galleria Editalia - Qui Arte Contemporanea, Roma, marzo.

M. Bentivoglio - *Sotto il segno del segno*, "Gala", n. 102, dicembre, Milano.

AA. VV. - Catalogo della mostra *Linee della ricerca artistica in Italia 1960/80*, Palazzo delle Esposizioni, Roma, febbraio. De Luca Editore, Roma.

G. Di Genova - Catalogo della mostra *Generazione Anni Venti*, Biennale d'Arte Contemporanea, Rieti, dicembre. Edizioni Bora, Bologna.

1982

M. Volpi - *Una rete di segni nel silenzio*, in *Il segno di Sanfilippo*, Roma, Edizioni La Cometa.

V. Bramati - *A Livorno lavori in corso d'arte moderna*, "L'Unità", Roma, 30 marzo.

R. Barilli - Catalogo della mostra *L'informale in Italia*, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna, giugno. Mazzotta Editore, Milano.

1983

F. Abbate - *Le vibrazioni luminose di Sanfilippo*, "L'Ora", Palermo, 11 giugno.

F. Abbate - *Antonio Sanfilippo*, "Le Arti News", n. 3-4, Milano.

E. Di Stefano - *Quelle ali nel cielo*, "Giornale di Sicilia", Palermo, giugno.

G. Dalla Chiesa - *Sanfilippo: ricchezza e mobilità dell'immaginario*, Catalogo della mostra retrospettiva di A. Sanfilippo, *Opere '47-'49*, Museo Civico d'Arte Contemporanea, Gibellina, giugno. Edizioni della Cometa, Roma.

1985

M. Carboni - *Grumi grafici nello spazio-tela*, "Il Tirreno", Livorno, 4 maggio.

AA.VV. - Catalogo mostra A. Sanfilippo, Galleria Peccolo, Livorno, aprile.

1986

G.M. Accame - *L'intelligenza della passione*, Bollettino della Galleria del Milione, n.s., n. 143, Milano, 28 gennaio - 22 febbraio.

A. Perra - *Sanfilippo: la pittura dell'immediatezza*, "L'Unità", Roma, gennaio.

A. Vattese - *Antonio Sanfilippo. Un latitante "form-marxista"*, "Il Sole 24 Ore", Milano, 16 febbraio.

R. Barilli - *Informale a ruota libera*, "L'Espresso", Roma, 9 marzo.

G. Ballo - *Colorare i sogni*, "Corriere della Sera", Milano, 12 febbraio.

P. Bucarelli - Catalogo mostra retrospettiva di A. Sanfilippo, *Opere '49-'71*, Ex Convento S. Carlo, Erice, luglio.

F. Abbate - *Oltre il segno*, Catalogo mostra retrospettiva di A. Sanfilippo, *Opere '49-'71*, Ex Convento S. Carlo, Erice, luglio.

G. M. Accame - presentazione mostra di Sanfilippo, Frankfurter Westend Galerie, Francoforte, maggio.

AA. VV. - Catalogo della mostra *FORMA I. 1946-86*, Museo Civico d'Arte Contemporanea, Gibellina, luglio, Fabbri Editori.

AA. VV. - Catalogo della manifestazione *Tridente Dieci. Aspetti di arte, gli anni '50-'60*, (A. Sanfilippo alla Galleria dell'Oca) Roma, febbraio.

1987

F. Menna - *Pittura scrittura pittura*, Catalogo della mostra collettiva *Pittura scrittura pittura*, Ex Convento S. Carlo, Erice, agosto. Mazzotta Editore, Milano.

F. Abbate - *I giorni segnati*, Catalogo della mostra collettiva, *Pittura scrittura pittura*, Ex Convento S. Carlo, Erice, agosto. Mazzotta Editore, Milano.

AA. VV. - Catalogo della mostra collettiva, *Disegnata. Percorsi del disegno italiano dal 1945 ad oggi*, Loggetta lombardesca, Ravenna, marzo, Edizioni Essegi, Ravenna.

F. Menna - Catalogo della mostra collettiva, *Roma 1957/87*, Galleria dei Banchi Nuovi, Roma.

G. M. Accame - *Quaderno di Spazia 1986/87*, Galleria Spazia, Bologna.

AA. VV. - Catalogo della mostra *FORMA I. 1947-87*, Gallerie Municipale d'Art Contemporain di Saint-Priest e Musée de Brou di Bourg-en-Bresse, Francia, aprile.

AA. VV. - Catalogo della mostra *FORMA I. 1947-87*, Mathildenhöhe Darmstadt, Germania, dicembre.

1988

S. Evangelisti - *Libertà di segno*, "Il Resto del Carlino", Torino, febbraio.

G. Cortenova - F. Menna - Catalogo della mostra collettiva *Astratta. Secessioni astratte in Italia dal dopoguerra al 1990*, Palazzo Forti, Verona, gennaio. Mazzotta Editore, Milano.

P. Serra Zanetti - *Quaderno di Spazia 1987/88*, Galleria Spazia, Bologna.

1989

C. Vivaldi - *Antonio Sanfilippo*, Catalogo Galleria dei Banchi Nuovi, Roma, marzo.

P. Zaccchia - *Antonio Sanfilippo "Proposte"*, Roma, marzo.

V. Apuleo - *Antologia di sogno*, "Il Messaggero", Roma, 28 marzo.

P. Ferri - *Antonio Sanfilippo*, "Flash Art", Milano, giugno.

F. S. - *Retrospettiva di Sanfilippo*, "Il Tempo", Roma, 29 marzo.

G. Montana - *Antonio Sanfilippo alla Galleria dei Banchi Nuovi a Roma*, "L'Umanità", Roma, 23 marzo.

F. Abbate - *Il segno mediterraneo di Sanfilippo*, "Artinumbria", Perugia, aprile.

P. Benedetto - *Il revisionista del pennello*, "Cronache parlamentari siciliane", Palermo, 3 marzo.

