

ANTONIO SANFILIPPO

SEGNO E IMMAGINE



SKIRA

ANTONIO SANFILIPPO
SEGNO E IMMAGINE

DIPINTI 1951-1960

a cura di
Fabrizio D'Amico
Francesco Tedeschi



SKIRA



Antonio Sanfilippo
segno e immagine
dipinti 1951-1960

Galleria dello Scudo
Verona
12 dicembre 2015
31 marzo 2016

Progetto della mostra
Fabrizio D'Amico
Massimo Di Carlo
Antonella Sanfilippo

*Ordinamento storico-critico
e scelta delle opere*
Fabrizio D'Amico
Francesco Tedeschi

Catalogo della mostra
Paola Bonani
Fabrizio D'Amico
Massimo Di Carlo
Francesco Tedeschi

Contributi storico-critici
Fabrizio D'Amico
Francesco Tedeschi

Catalogo delle opere
Paola Bonani

*Apparati e ricerche
bio-bibliografiche*
Paola Bonani
Elena Dalla Costa
Laura Lorenzoni

Coordinamento e organizzazione
Filippo Di Carlo

Allestimento e illuminotecnica
Arlac sas, Verona

Assicurazioni
Generali Italia spa

Restauri
Dina Chiono e Vito Milo, Milano

Cornici
Massimo e Paolo Romanò, Milano

Trasporti
Art Service srl, Milano
Spedart srl, Roma

Mostra realizzata
in collaborazione con





Sommario

- 11 Gli anni cinquanta di Antonio Sanfilippo
Fabrizio D'Amico
- 21 Oltre Forma, oltre la forma: il “segno” di Antonio Sanfilippo
Francesco Tedeschi
- Prologo
- 57 Sanfilippo 1947-1951. Il Gruppo Forma e dintorni
Fabrizio D'Amico e Francesco Tedeschi
- Catalogo delle opere
Paola Bonani
- 63 Dal concretismo alla prima scoperta del segno
- 91 Dal pieno dell'immagine allo spazio “infrastellare”
- 119 Dopo le prime galassie, una nuova tentazione informale
- Vita e approfondimenti
- 143 Antonio Sanfilippo: la vita e il percorso artistico
negli anni cinquanta
Paola Bonani
- 195 Repertorio delle mostre personali 1950-1961
a cura di Elena Dalla Costa
- Documenti
- 213 Cronaca, critica, teoria
a cura di Laura Lorenzoni
- Apparati
- 255 Esposizioni
- 261 Bibliografia



a Giovanni Accame

1. Il rapporto tra Sanfilippo e Cardazzo durerà poi a lungo; confermato, per stare solo alle personali, dalle mostre allestite negli anni cinquanta, due volte al Naviglio, poi alla Selecta di Roma, infine nuovamente al Cavallino di Venezia nel 1959. Ed è, attraverso questo rapporto, tutto un clima – quello dello spazialismo – che si fa prossimo e disponibile al pittore siciliano, e che non mancherà di lasciare in lui una traccia; come d'altra parte saranno importanti gli altri incontri veneziani del pittore, resi possibili – forse già dal 1950 – dalla frequentazione della casa e della collezione di Peggy Guggenheim. Così, ad esempio, le tangenze che d'ora in avanti si registrano con l'opera pur così diversa di Tancredi possono avere avuto, proprio a muovere da queste date, un impulso decisivo. Sul primo soggiorno romano nel 1950 di Tancredi – che è d'altronde, allora, solo agli albori di una ricerca di se stesso appena avviata – non siamo edotti al punto da ipotizzare con certezza un incontro con Sanfilippo, anche se è certo che egli abbia assiduamente frequentato i giovani di Forma; cfr. F. D'Amico, *Tancredi (1950-1954)*, Martano, Torino, 1988; e M. Dalai Emiliani, *Tancredi. I dipinti e gli scritti*, con la collaborazione di S. Mascheroni e G. Scatturin, Allemandi, Torino, 1997, 2 voll. Per quanto poi specificamente concerne *Un principio*, nel pieghevole della mostra del Cavallino si indicano per il dipinto esposto le misure di 30 x 45 cm, grossomodo corrispondenti a un'altra piccola tela coeva dallo stesso titolo (c.g. 102), schedato dall'artista e poi perduto. Ma non è il piccolo bozzetto, o replica, che Sanfilippo invia a Venezia, quanto invece certamente il dipinto maggiore (c.g. 101), come risulta inequivocabilmente da documenti d'archivio. Tra l'altro, a dimostrazione del rilievo che il pittore attribuisce a quella sua opera, egli la esporrà nuovamente, subito dopo, nella rassegna *L'arte nella vita del Mezzogiorno d'Italia*, inaugurata al Palazzo delle Esposizioni nel marzo 1953, che sarà, dopo la chiusura della personale veneziana, la prima occasione che Sanfilippo avrà di esporre il dipinto a Roma.

2. *Arte astratta e concreta in Italia - 1951*, promossa dall'Age d'Or e dall'Art Club Centrale presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, febbraio 1951.

È davvero *Un principio* quello con cui, assieme al dipinto dal titolo identico (c.g. 101) presentato al Cavallino di Venezia nella mostra del luglio 1952, Antonio Sanfilippo inaugura il suo rapporto con Carlo Cardazzo:¹ un nuovo principio della sua pittura. In stretta assonanza con *Senza titolo* (c.g. 97), entrato allora nella collezione del gallerista, e *Mondo e uomo* (c.g. 98), entrambi del '52 ed esposti a Venezia nella stessa occasione, Sanfilippo vi tralascia per la prima volta quell'incastro di forme geometrizzanti con cui aveva costruito saldamente i suoi "corpi", le sue "figure", di nitida ascendenza neoconcreta, che ne avevano strutturato la pittura dal 1948 al '51: come ad esempio si riscontra nel dipinto datato 1950 (c.g. 72), pubblicato nell'importante catalogo della mostra (di consistenza e impegno inusuali per quegli anni) *Arte astratta e concreta in Italia - 1951* promossa dall'Art Club e dall'Age d'Or alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.

In questa, come in molte altre opere datate in particolare fra 1950 e '51, la insistita frantumazione e geometrizzazione dello spazio, e dunque il residuo di memorie postcubiste e costruttiviste, sono interamente superate a vantaggio dei più liberi aggregati plastici che il dettato concretista suggerisce. Sanfilippo organizza ora la sua "figura" in serrati, animosi incontri d'energia attorno a un nucleo centrale, nitidamente disponendoli su un fondo di colore unito, che funge quasi da basso continuo al gioioso espandersi d'un colore araldico, purissimo, intercalato sempre da ampie zone di bianco assoluto, che si dispongono sulla superficie come garanti dell'intensa luminosità del dipinto. Modo di cui è ancora un esempio *Azzurro* (c.g. 90),² anch'esso esposto al Cavallino: eseguito nel 1951, e certamente uno degli ultimi dipinti di quell'anno, attesta come recentissima, nella primavera del '52, fosse stata la "conversione" di Sanfilippo, documentata a Venezia da *Un principio* e da altre opere congeneri. È allora che Sanfilippo dimostra di essere definitivamente uscito dall'esperienza neocubista, breve e intensa, fatta nel '47 a fianco dei compagni di Forma, quando il linguaggio era stato per tutti quello del cubismo di Picasso assunto attraverso la mediazione della nuova scuola di Parigi, di quei "jeunes peintres de tradition française", tra cui Bazaine, Manessier, Tal Coat, Singer, Le Moal, Estève, che il gruppo romano aveva conosciuto attraverso Venturi e le mostre da lui organizzate in Italia, ma anche direttamente nei primi tempestivi viaggi a Parigi.

Dopo essere transitato, all'avvio del nuovo decennio, dalle suggestioni concretiste indottegli in particolare da Arp e Magnelli, anch'esse stimolate dal desiderio di aggiornamento sui linguaggi dell'avanguardia europea, l'artista approda con *Un principio* a una nuova libertà. E di "forme più libere", disperse e vaganti in uno "spazio quasi atmosferico", parla infatti Giuseppe Marchiori a proposito di quest'opera e degli altri dipinti gemelli più sopra indicati presentando la mostra di Venezia del 1952 con una pagina sensibile e importante per l'esegesi sul pittore, e registrando quel passo compiuto con determinazione da Sanfilippo oltre le stagiate, lucide sintassi concretiste, verso un mondo permeato di "poesia".³ Le forme, non più legate fra loro sintatticamente e quasi ritagliate sul fondo anodino come da un colpo di forbice, vagolano ora nel chiarore d'uno spazio emozionato e in tensione; mentre il colore, da trasparente e unito che era, porta sul suo corpo la traccia evidente del pennello che l'ha depositato sulla tela e, talvolta almeno, s'intride della sua consistenza materica.

Una misura per la quale il segno, fattosi minuto e franto, vi percorre l'intera superficie, in una scrittura affannata che designa, nei grandi cieli di queste pitture sempre più spesso, ora, innalzati sulla verticale, e traversati senza requie da tumultuosi vortici d'aria – *Senza titolo* (c.g. 217), *Rete complicata* (c.g. 219), *Numerosi spazi* (c.g. 254), tutti del 1957, e ancora *Metamorfosi* del 1960 (c.g. 359) –; in uno spazio profondamente scavato dal vuoto e in esso trepidamente ansimante, ove prendono forma, fra esplosioni e cascate di luce, le sue nuove “figure” celesti: nuvole o galassie, gorghi e voragini, cumuli e precipizi. È entro una siffatta spazialità espansa che matura definitivamente la nozione di segno che sarà propria e unicamente possibile per Sanfilippo: e che risiede dunque in uno scrivere la superficie senza il furore, l'ampiezza, la cecità del gesto automatico della tradizione statunitense, certo (come s'avvede l'esegesi di allora – e primi fra tutti gli interventi di Nello Ponente, di Dore Ashton, di Cesare Vivaldi, che negano ogni assonanza fra il suo segno e una più dirompente gestualità di matrice newyorkese).¹⁵ Ma che pure è stata, e sarà in ogni suo anno a venire, una scrittura pittorica lontana da ogni casta indifferenza emotiva, da ogni sorvegliata prudenza, da ogni controllo esclusivamente mentale. Appoggiata sempre all'incanto di un colore di cui Sanfilippo non sa, né vuole, governare in anticipo tutti gli istinti.

Un'ultima ipotesi sulla scrittura di Sanfilippo – come essa si configura pienamente in particolare attorno a quell'anno felice, il 1957 – che tenti di portare luce ulteriore sull'origine e la natura del suo segno, e sulle affinità che esso registra con la cultura d'immagine del suo tempo, non può non rammentare la congiuntura in senso lato orientaleggiante in cui egli gravitava. E che è la medesima delineata, ad esempio, da Pierre Restany sul numero doppio 3-4 de “L'Esperienza Moderna”, datato appunto dicembre 1957, nel denso saggio *Les espaces imaginaires de la peinture d'aujourd'hui*. In esso Restany delinea una situazione di ricerca tutta europea (di cui si negano le complicità con il gesto forgiatore dell'action painting), nella quale – scrive Restany – “se développe une imagination nouvelle de l'espace axée sur l'aménagement et la poursuite d'une tendance à l'armonisation des touches impulsives de l'affectivité”; tendenza che egli riconosce come frutto d'un bilico fra un sentire tipicamente occidentale (“de totale extériorisation caractéristique de l'expressionisme occidental”) e “la création extrême-orientale”, donde discende quella “spatialité rythmique” che abbiamo visto essere propria anche di Sanfilippo. Restany – che si mostra qui particolarmente interessato a delineare questa situazione come espressione d'una cultura parigina, sulla quale è evidentemente più informato – descrive un cerchio di cultura che, pur senza esplicitamente riconnettersi all'enclave di Tapié e dell'art autre, ne condivide i medesimi cespiti (“la révolution des Hartung, des Wols ou des Bryen”), e gran parte degli esiti, solo differenziando la vicenda di cui disegna i contorni per un incremento che egli a più riprese connota come “lirico” e “ritmico”, verso cui propende la nuova koinè che egli tenta di aggregare. Che si configura quindi come perfettamente idonea ad accogliere il sentire di Sanfilippo, che abbiamo già visto sedotto dall'interessamento dimostrato da Tapié alla sua opera, ma insieme restio ad abbracciare per intero il segno nella sua accezione autre.¹⁶

Che, d'altronde, egli sia considerato dalla rivista e dai suoi redattori come profondamente congenere alla situazione che anche Restany configura (ma si rammenti come già il primo

15. Fra i numerosi interventi dei tre studiosi che per primi ribadiscono la distanza dell'“automatismo” di Sanfilippo dal modo del gesto americano, si veda almeno D. Ashton, *Avanguardia*, in “Arts Digest”, a. XXIX, vol. 29, n. 12, New York, 15 marzo 1955, pp. 16-17, 34; N. Ponente, *Sanfilippo*, in “I 4 Soli”, a. II, n. 5, Torino, settembre-ottobre 1955, p. 21; e C. Vivaldi, [Presentazione], in *Antonio Sanfilippo*, pieghevole della mostra, Galleria del Naviglio, Milano, 1957.

16. P. Restany, *Les espaces imaginaires de la peinture d'aujourd'hui*, in “L'Esperienza Moderna”, n. 3-4, Roma,

*Michel Tapié
e l'ensemble de signes*

Dopo l'esperienza – altissima e appartata – dei dipinti condotti con la “pennellessa”, che gli hanno consentito, tra 1953 e '55, una sorta di passo rabadomantico all'interno dell'immagine non più governata da un'intenzione razionale, Sanfilippo trova il suo segno. Che sarà prossimo a quello di Capogrossi o di Carla Accardi, ma animato da un intento che

non è quello di lucida trasmissione di un messaggio, proprio di Capogrossi, né quello aspro e sintetico di Accardi. Il segno di Sanfilippo è come venato da un incanto, da una grazia e insieme da una malinconia che l'esegesi contemporanea al suo insorgere sovente battezza come “poesia”. Distante dal gesto orgoglioso degli americani, egli nutre pur

tuttavia da certa action painting il senso del rischio e dello squilibrio implicito nel procedimento automatico. E individua un possibile punto d'approdo in quell'*ensemble de signes* che Michel Tapié vede, negli stessi anni, come tesoro della nuova pittura, le cui prime radici affondano nell'opera di Dubuffet o di Wols.

a. Antonio Sanfilippo, *Metropoli*, 1954 (c.g. 152). Collezione Jandi Sapi Editori, Roma.

b. Franz Kline, *Untitled*, 1956. Collezione privata.

c. Giuseppe Capogrossi, *Superficie G93*, 1952. Collezione privata (già proprietà Galleria L'Isola, Roma).

d. Carla Accardi, *Arciere con terra di Siena*, 1954-1955. Collezione eredi dell'artista.

e. Wols, *Aile de papillon*, 1947. Centre Georges Pompidou - Musée National d'Art Moderne, Parigi.

f. Antonio Sanfilippo, *Nero e rosso*, 1955 (c.g. 181). Fondazione CRT Progetto Arte Moderna e Contemporanea, in deposito permanente presso la Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino.



a



b



c



d



e



f



Oltre Forma, oltre la forma: il “segno” di Antonio Sanfilippo

1. P. Dorazio, *La riscossa di Sanfilippo*, in *Antonio Sanfilippo*, catalogo della mostra, Galleria Extra Moenia, Todi, 1992, p. 8, poi in *Rigando dritto. Piero Dorazio. Scritti 1945-2004*, a cura di M. Mattioli, Silvia Editrice, Cologno Monzese, 2005, p. 418.

2. Indicativo, tra gli altri, anche il ricordo dell'amico Giorgio De Dominicis, raccolto nella medesima circostanza: “Che dire di un amico scomparso nella persona e dalla memoria degli uomini da tanti anni. Cosa ricordare: sicuramente i suoi silenzi, le lunghe pause nel dialogo, che ti lasciavano sospeso in un mondo irreal, quel suo scivolare furioso nell'ombra lo sguardo di uomo buono che guardandoti di sottocchi cercava consensi mentre con le sue grosse mani definiva sulle tele il suo mondo poetico. Ecco: se dovessi ridisegnare l'immagine di Totò Sanfilippo penserei a queste cose” (G. De Dominicis, Roma, 8 maggio 1992, in *Antonio Sanfilippo*, 1992, cit., p. 16).

3. Come afferma lo stesso artista: “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 apportarne 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)” (A. Sanfilippo, *Appunti degli anni 1949-1972*, in *Forma I 1947-1986*, catalogo della mostra, Museo Civico, Gibellina, 1986, p. 35).

Uno sguardo che si perde lontano

“L'opera di Sanfilippo va [...] inquadrata in un vasto movimento pittorico internazionale, nel quale egli rimane uno dei protagonisti con un linguaggio e una tecnica personali e ben caratteristici. Sanfilippo non è un pittore propriamente ‘calligrafico’ di ideogrammi come Capogrossi, né cade nel gusto espressionista, come Vedova, né un ‘action painter’ come Pollock. Egli ha una mano leggerissima e lavora di punta come un ‘fioretista’, e mai perde di vista il fine ultimo dell'arte pittorica che non è l'estetica ma la poesia. [...] Totò era discreto e piuttosto taciturno, nel nostro gruppo di entusiasti allegri e facinorosi egli era considerato l'onfalo di Delfi. Aveva molte idee ma preferiva discuterle con se stesso seguendo la sua fantasia. Quando parlava, tutti tacevano per ascoltarlo; come un vero pittore, preferiva parlare con i suoi segni, piuttosto che con il gergo di via Margutta. Sembrava, per il suo riserbo, un timido o un insicuro, invece come un filosofo zen o un presocratico, sapeva discernere l'apparenza dalla sostanza, la futilità della cultura dalla volontà di permanenza dell'arte”.¹

Il profilo umano che Piero Dorazio traccia dell'artista e della sua opera, a distanza di alcuni anni dalla scomparsa di Antonio Sanfilippo, fondato sulle memorie di quella eroica stagione di comuni corrispondenze che rimonta all'immediato secondo dopoguerra, si sovrappone a quelli forniti da altri, da Carla Accardi a Guido Ballo e Benedetto Patera, che hanno frequentato l'artista fin da giovane, e anche alle impressioni di chi l'ha conosciuto in seguito, da Cesare Vivaldi a Nello Ponente, a Marisa Volpi Orlandini, tramandandoci un'immagine del suo carattere e della sua personalità, schiva e nello stesso tempo autentica.²

Per il suo carattere, e per la necessità di valutare il legame fra l'artista e la sua opera, credo sia utile cercare di avvicinare Sanfilippo sotto l'aspetto umano e della personalità, come si può fare partendo simbolicamente dalla fotografia che lo ritrae mentre osserva il paesaggio siciliano con uno sguardo che si perde lontano. Un'immagine in cui appare assorto, compreso, raccolto, come è chi guarda nel vuoto e contempla in realtà se stesso attraverso il mondo fuori di sé.

Sanfilippo era di quegli autori che si esprimono attraverso le opere, che non necessitano di sovrapporre la teoria al fare, pur avendo cura di coltivare, quasi per sé, con la pittura e attraverso la pittura anche la sua ragione profonda, il suo spazio di scoperta e di mistero, come traspare dalle sue scarse ma dense note, edite solo dopo la sua scomparsa. Anche se autore fondamentalmente solitario, che ricerca nell'arte quell'equilibrio fra le immagini che crea e la sua dimensione interiore, Sanfilippo ha comunque partecipato profondamente del suo tempo, combattendo le battaglie sue e della sua generazione, in particolare quelle per l'affermazione di un astrattismo che non fosse conforme a regole esistenti, ma si generasse e rigenerasse nel costante rinnovarsi della pittura. Per questo, nei suoi lavori non solo alcuni specifici elementi iconografici e stilistici, ma anche talune strutture, alcuni motivi compositivi, una volta emersi, si ripetono e vengono meditati e riproposti, senza mai esaurirsi.³

Anche quando, nel lungo periodo degli anni settanta, l'artista si è ritirato nel silenzio e ha sospeso il suo confronto con la quotidianità dell'arte, o del mondo dell'arte, proseguendo

2. Azzurro, 1951

Olio su tela, 159,9 × 95,8 cm
(AS 3/51, c.g. 77).

Firma e data in basso a sinistra: *Sanfilippo 51*.
Collezione privata.

Provenienza: collezione Antonella Sanfilippo, Roma.

Esposizioni: Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, *Arte astratta e concreta in Italia - 1951*, 1951, p. 50 (*Composizione*); Principato di Monaco, Ancien Sporting-Club de Monte-Carlo, *L'Exposition internationale d'art abstrait*, 1951, n. 48 (*Composizione*); Aosta, Tour Fromage, *Antonio Sanfilippo*, 1997, p. 44, ripr. (*Senza titolo*).

Bibliografia: Patera, *Antonio Sanfilippo. La poesia del segno-colore*, in "Kalos", a. III, n. 3-4, maggio-agosto 1991, p. 9 (*Composizione*), p.10, ripr.; D'Amico, "Poesia", in *Antonio Sanfilippo 1923-1980*, catalogo, Palazzo delle Albere, Trento, 2001-2002, p. 18, ripr. (*Senza titolo 3/51*); Appella, D'Amico, *Antonio Sanfilippo. Catalogo generale dei dipinti dal 1942 al 1977*, 2007, p. 134, n. 77, ripr. (*Azzurro*¹).

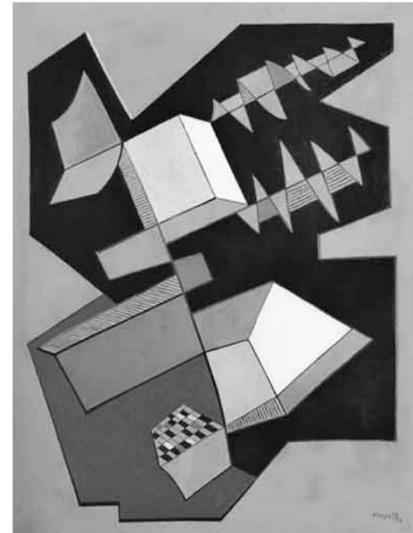


Dal catalogo *Arte astratta e concreta in Italia - 1951*, Roma, 1951: *Senza titolo*, 1950 (c.g. 73).

Azzurro è esposto per la prima volta, con il titolo *Composizione*, in occasione della mostra *Arte astratta e concreta in Italia - 1951* che si apre il 3 febbraio 1951 alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. Organizzata da Józef Jarema ed Enrico Prampolini dell'Art Club di Roma e da Mino Guerrini, Achille Perilli e Piero Dorazio dell'Age d'Or, l'esposizione ha l'obiettivo di fare il punto, attraverso le opere di sessantanove artisti, sulle ricerche astratte sviluppatesi in Italia subito dopo la guerra, dall'astrattismo classico fiorentino al Gruppo Forma, dall'Art Club fino al MAC milanese.

Azzurro, che Sanfilippo presenta insieme ad altre due *Composizioni*, una delle quali è documentata da una foto in catalogo (c.g. 73), rivela un nuovo sviluppo della sua ricerca, ora pienamente rispondente ai propositi espressi sulle pagine di "Forma 1". In quest'opera, la giustapposizione scandita e ritmata di forme geometriche, gli incastri netti tra le diverse zone di colore, svolti su un unico piano verticale che priva l'immagine di qualsiasi memoria figurale, testimoniano il momento di massima prossimità dell'artista al neoconcretismo. Insieme a Consagra e a Turcato, Sanfilippo è tra gli artisti del Gruppo Forma, e più in generale tra gli artisti romani presenti in mostra, certamente tra coloro che aderiscono più radicalmente ai principi dell'astrazione geometrica.

Il suo sguardo è attentamente rivolto in quel momento all'opera di Alberto Magnelli, che Sanfilippo incontra personalmente a Parigi proprio nel gennaio 1951. Il suo lavoro gli era certamente noto anche prima di quel viaggio. Nella primavera del 1948, infatti, alcuni dipinti di Magnelli erano stati



Alberto Magnelli, *Attenzione nascente*, 1945. Collection Musée Magnelli, Musée de la Céramique, Vallauris.

presentati a Roma nella *Rassegna nazionale d'arti figurative* (prima edizione della Quadriennale nel dopoguerra) e nella mostra *Arte astratta in Italia* organizzata alla Galleria di Roma. Sempre nel 1948, una sala personale con una ventina di dipinti, presentata dal critico francese Léon Degand, era stata riservata a Magnelli in occasione della Biennale di Venezia. Importanti contributi illustrati sulla sua opera erano apparsi poi sulle pagine de "La Fiera Letteraria" nel febbraio 1949, a firma di Perilli, e sul terzo numero della rivista "AZ Arte Oggi" nel dicembre 1949.



13. *Nulla si crea dal nulla*, 1954

Olio su tela, 114 × 146 cm
(AS 30/54, c.g. 154).
Firma in basso a destra: *Sanfilippo*.
Collezione Prada, Milano.

Provenienza: collezione Antonella Sanfilippo,
Roma; Galleria dello Scudo, Verona.

Esposizioni: Roma, Galleria delle Carrozze,
Antonio Sanfilippo, 1955, n. 5; Milano,
Galleria del Naviglio, *Antonio Sanfilippo*,
1957; Aosta, Tour Fromage, *Antonio
Sanfilippo*, 1997, p. 57, ripr.; Praga,
Scuderie del Castello, *Forma 1 e i suoi
artisti 1947/1997*, 1998, p. 21, ripr.
(*Nulla si crea dal nulla n. 30/54*); Roma,
Galleria Comunale d'Arte Moderna e
Contemporanea, *Forma 1 e i suoi artisti.
Accardi, Consagra, Dorazio, Perilli,
Sanfilippo, Turcato*, 2000-2001, p. 21, ripr.
(*Nulla si crea dal nulla n. 30/54*); Trento,
Palazzo delle Albere, *Antonio Sanfilippo
1923-1980*, 2001-2002, p. 67, n. 18, ripr.
(*Nulla si crea dal nulla 30/54*).

Bibliografia: Appella, D'Amico, *Antonio
Sanfilippo. Catalogo generale dei dipinti dal
1942 al 1977*, 2007, p. 55, tav. XXVII, p. 149,
n. 154, ripr.; D'Amico, *Gli anni sessanta
di Sanfilippo: una colma maturità*, in *Antonio
Sanfilippo. Gli anni sessanta. Il colore del
segno*, catalogo, Fabbriche Chiaramontane,
Agrigento, 2012-2013, p. 11, ripr.



Achille Perilli. *Trino*, 1954. Collezione
dell'artista.

“Apparsa nella pittura cubista
dell'anteguerra e diventata sempre più
rigorosa e manifesta, la griglia annuncia
tra l'altro la volontà di silenzio dell'arte
moderna, la sua ostilità nei confronti
della 'letteratura', del racconto e del
discorso. [...] Spazialmente, la griglia
afferma l'autonomia del campo dell'arte:
bidimensionale, geometrica, ordinata,
è antinaturalistica, antimimetica e si
opponne al reale” (R.E. Krauss, *Griglie*, in
R.E. Krauss, *L'originalità dell'avanguardia
e altri miti modernisti*, 2007, pp. 13-14).
Lo spazio percorso dagli incroci delle
sottili linee di colore parallele, tracciate
dalle setole larghe dei pennelli che s'era
costruito, aveva permesso a Sanfilippo
di dare alla sua pittura una struttura,
una rete di percorsi possibili, un ritmo.
Tuttavia, a metà del decennio, l'artista
deve aver sentito quella leggera griglia
come limitante, perché si opponeva, come
spiegato da Krauss, a quel tanto di “natura”,
di “racconto” o di “poesia”, come
aveva scritto Marchiori, che Sanfilippo
comprende allora di non poter escludere
dai suoi quadri. Così, come all'inizio del
decennio aveva accolto e poi demolito
l'ordinata impostazione spaziale concretista,
ora progressivamente abbandona anche
lo schema che lui stesso si era dato.
In quest'opera del 1954 i segni e le macchie
di colore iniziano nuovamente a radunarsi
al centro del dipinto: il loro fitto assieparsi
sull'orizzonte centrale del quadro
prefigura, su uno sfondo qui ancora
fittamente tramato, le “nuvole” sospese
nello spazio vuoto dei suoi quadri maturi.
Nello Ponente riconosce allora nei suoi
lavori un principio di “figuratività”.
“Figuratività dell'arte astratta [...] – scrive
il critico nel primo contributo che dedica
al lavoro dell'artista –. Non alludiamo
naturalmente ad una scomposizione

e ad una trasfigurazione sul piano pittorico
di un'immagine naturalistica, com'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 [...] raggiunta
nella libertà dell'automatismo. Gli ultimi
quadri di Sanfilippo sono nati da un tale
presupposto: [...] 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” (N. Ponente,
Antonio Sanfilippo, in “I 4 Soli”, a. II,
n. 5, settembre-ottobre 1955, p. 21).
Il titolo di quest'opera – *Nulla si crea
dal nulla* – è quindi una vera e propria
dichiarazione d'intenti, il riconoscimento
del processo stesso che soggiace alla
creazione di ogni opera d'arte, la sua
imprescindibile origine umana, in nessun
modo riducibile al solo esercizio di
“rapporti geometrici”. Come scriverà di lì
a poco Perilli, evidenziando allo scadere
del decennio una nuova sintonia d'intenti
tra gli artisti romani: “L'immagine diviene
allusiva, simbolica, emblematica, si lascia
creare dal valore di una macchia o da un
improvviso cadere della mano sul foglio
o da un graffio incerto del pennello o
di un chiodo. Il suo impegno con la realtà
è talmente pieno e totale da comprendere
ogni possibile momento del pittore,
ogni suo ricordo, ogni sua occhiata, ogni
sua presa di contatto con il reale” (A.
Perilli, *Nuova figurazione per la pittura*,
in “L'Esperienza Moderna”, n. 1, aprile
1957, p. 22).



25. Rete complicata, 1957

Tempera su tela, 100,2 × 64,5 cm
(AS 5/57, c.g. 219).

Firma in basso a destra: *Sanfilippo*.
Galleria dello Scudo, Verona.

Provenienza: Collezione Ranieri, Roma.

Esposizioni: Roma, Galleria d'Arte Selecta, *Sanfilippo*, 1958; Roma, La Discothèque, *Mostra collettiva. Dischi, pittura, scultura*, 1958; Firenze, Palazzo Strozzi, *Premio nazionale di pittura "Il Taccuino delle Arti"*, 1958; Losanna, L'Entracte Galerie d'Art Moderne, *Antonio Sanfilippo*, 1958.

Bibliografia: Appella, D'Amico, *Antonio Sanfilippo. Catalogo generale dei dipinti dal 1942 al 1977*, 2007, p. 162, n. 219, ripr. (*Rete complicata*¹).



I segni della scrittura orientale in *Senza titolo*, 1956 (c.g. 198).
Collezione privata.

Sanfilippo espone quest'opera in più occasioni l'anno successivo alla sua realizzazione. Nel 1958 il dipinto è infatti presentato nella personale alla Galleria Selecta e, subito dopo, sempre a Roma, in una mostra collettiva alla Discothèque. In estate è scelto per essere mandato al Premio "Il Taccuino delle Arti" a Firenze e poi è inviato in Svizzera per la mostra personale a L'Entracte di Losanna. L'artista deve aver riconosciuto in questo lavoro una chiara espressione di quanto stava allora ricercando, forse la "possibilità di una figurazione" attraverso la ripetizione di segni rapidi, tracciati in bianco, nero e rosso, dominanti cromatiche di quel passaggio d'anni, tra 1956 e '57. Si può individuare in questo lavoro anche l'eco di quell'interesse per il segno della scrittura orientale che in quegli anni ha interessato Sanfilippo e molti altri artisti, tra cui Giulio Turcato, che nel 1956 compie un viaggio in Cina "per trovare il colore / globale il segno che spalanca l'enigma" (E. Villa, *Turcato. Cina '56*, 1971). Un interesse che trova spazio sulle pagine de "L'Esperienza Moderna", sul cui primo numero è pubblicato un ampio intervento di Fosco Maraini intitolato *Il segno nella scrittura giapponese* (in "L'Esperienza Moderna", n. 1, aprile 1957, pp. 13-20). Gli ideogrammi sono, scrive Maraini, "organismi di linee, di spazi pieni e vuoti, di rapporti visibili e invisibili". "L'ideogramma pienamente riuscito deve vivere, vibrare, 'essere un'avventura di movimenti'. [...] Ogni figura popola, anima, un immaginario quadrato; raramente i tratti sono simmetrici; nell'asimmetria, che per definizione è dinamica, sta già un seme iniziale e necessario di vita". I segni che servono a costruire un ideogramma vanno tracciati con rapidità, "sotto l'aspetto



Giulio Turcato, *Mosche cinesi*, 1957.
Collezione privata (già proprietà Giorgio Franchetti, Roma).

dinamico la scrittura rappresenta il diagramma continuo di una danza. Danza della mano, danza del braccio, danza delle dita; danza simbolica e microscopica che trascina però il corpo e lo spirito tutto, che fa l'uomo partecipe del fluire vitale a cui sono ignote le soste". Calzante sembra in questo senso il richiamo all'Oriente in relazione al segno di Sanfilippo, "per il suo valore di scrittura emblematica", scrive Guido Ballo nel 1966. Una scrittura i cui segni torneranno a essere definiti e nettamente separati dal fondo della tela (come appaiono in questo dipinto e nelle opere fin qui analizzate, realizzate dall'artista tra il 1955 e il '57) solo all'inizio del decennio successivo, quando l'artista abbandonerà ogni tentazione informale e restituirà al segno completa autonomia nella strutturazione dello spazio dei suoi dipinti.





Antonio Sanfilippo: la vita e il percorso artistico negli anni cinquanta

Paola Bonani

La presente biografia ripercorre la vita di Antonio Sanfilippo tra il 1950 e il 1960. Punto di partenza fondamentale per le ricerche è stato il catalogo generale dell'artista: G. Appella, F. D'Amico, *Antonio Sanfilippo. Catalogo generale dei dipinti dal 1942 al 1977*, consulenza d'archivio Antonella Sanfilippo, De Luca, Roma, 2007. Un'attenzione particolare è stata qui rivolta a quelle informazioni emerse dopo la pubblicazione del *Catalogo generale* e in esso non contenute. Il testo è illustrato da tavole tematiche dedicate agli avvenimenti di maggior rilievo della vita di Sanfilippo lungo il decennio con le riproduzioni di documenti e fotografie spesso inediti. Un ringraziamento particolare a Laura Lorenzoni per il reperimento di una parte considerevole di questo materiale.

Per quanto riguarda le mostre, i dati delle opere sono stati fedelmente trascritti dai cataloghi dell'epoca, quando esistenti, e accompagnati con l'indicazione del numero di *Catalogo generale* (c.g.), se le opere sono state identificate. Per la ricostruzione della consistenza delle mostre personali si rinvia al *Repertorio delle mostre personali 1950-1961* curato da Elena Dalla Costa, qui a seguire, che raccoglie i dati del *Catalogo generale* aggiornati con le informazioni ricavate dalle ricerche successive. Si rimanda al *Catalogo generale* anche per la descrizione completa degli avvenimenti della vita dell'artista riguardanti gli anni precedenti e successivi agli anni cinquanta.

Antonio Sanfilippo nasce a Partanna, in provincia di Trapani, l'8 dicembre 1923. Nel 1938 si iscrive al Liceo Artistico di Palermo, dove ha tra gli insegnanti Guido Ballo e tra i compagni di studio Ugo Attardi e Pietro Consagra, con cui condivide un iniziale interesse per la scultura. Con un'opera raffigurante una *Testa di fanciulla* partecipa nel 1942 alle finali nazionali dei Ludi dell'arte a Firenze e vince il secondo premio. Nell'autunno di quello stesso anno decide di iscriversi al corso di pittura dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, dove segue i corsi di Felice Carena, e abbandona gradualmente la pratica della scultura.

Costretto a rientrare a Partanna a causa della guerra, tra il 1943 e il '44, insegna disegno presso il locale Istituto Magistrale. Nel 1944 si trasferisce a Palermo per frequentare l'Accademia di Belle Arti. È lì che incontra Carla Accardi, la quale ricorderà: "Ho conosciuto Antonio all'Accademia di Belle Arti di Palermo. Ero emozionata perché avevo a lungo sognato il mio ingresso in Accademia; appena entrata subito mi è venuto incontro un giovane con due occhi profondi e sorridenti e con qualcosa che lo distingueva. Presto capii la ragione di questa differenza; era nettamente superiore agli altri, può sembrare il solito commento per descrivere una mente brillante e un talento vero, ma quel momento di Sanfilippo era particolarmente felice, pieno di

quelle creatività e lucidità priva di problemi e tesa verso il raggiungimento di una meta. Diventammo inseparabili e andavamo con il gruppo dell'Accademia in giro per Palermo per disegnare".¹

Nella primavera del 1945 Sanfilippo partecipa alla mostra *L'arte per l'elevazione sociale della Sicilia*, organizzata dalla Federazione palermitana del Partito Comunista presso il Teatro Massimo. Insieme a lui espongono, tra gli altri, Renato Guttuso e Ugo Attardi. A giugno dello stesso anno tiene la sua prima mostra personale nella sede dell'AIR (Architetti Ingegneri Riuniti), dove presenta tempere, oli e acquarelli, un "limitato numero di quadri, di dimensioni modeste", annota l'amico Ugo Attardi.²

Nel 1946 si iscrive alla sezione del Partito Comunista di Palermo. Dopo un'altra estate trascorsa a Partanna, in cui misura il distacco ormai insanabile tra sé e l'ambiente familiare, decide di trasferirsi a vivere a Roma, dove giungono nello stesso periodo anche Accardi e Attardi, e dove già da tempo risiede Consagra, ospite nello studio di Guttuso. Ed è proprio in quell'atelier in via Margutta che i giovani siciliani incontrano per la prima volta i loro coetanei romani. "Nell'inverno del '46 – ricorderà Piero Dorazio molti anni dopo – frequentando quello studio insieme a Mino Guerrini, Achille Perilli, Lucio Manisco e Angelo Ripellino incontrammo quel nutrito drappello di artisti siciliani ai quali si aggiungevano Nino Corpora, Concetto Maugeri, Saro Mirabella e altri. Angelo Ripellino siciliano anche lui, chiamava quello studio in modo scherzoso 'il Palazzo dei Normanni'. Via Margutta era in quegli anni del dopoguerra un milieu artistico eccezionale; la frequentavano non solo gli artisti di ogni estrazione ma anche poeti, scrittori e modelle bellissime le quali ancora scendevano a Roma da Anticoli Corrado come ai tempi di Poussin e di Corot. Lo studio di Guttuso sito in un cortile al numero 48 di quella strada, era dalla mattina alla sera un centro di passaggio e di scambio di informazioni logistiche, di idee, esperienze e programmi aperto a tutti, specie ai nuovi arrivati. [...] Non c'era posto migliore per un giovane artista il quale cercasse di praticare l'arte in mezzo ad altri artisti. Infatti giorno per giorno, si passava dalla pratica silenziosa dell'arte alle discussioni a volte molto animate e alla verifica non solo delle tecniche, ma soprattutto di quei valori nuovi alla cui affermazione era affidato con convinzione, il destino dell'arte rinnovata dopo il conflitto e la sconfitta".³

Nel 1951, quando molti giovani avevano ormai definitivamente sancito il loro distacco da Guttuso, sempre Dorazio, in un intervento sulla rivista d'avanguardia fiorentina "Numero", torna a ribadire il ruolo fondamentale avuto dal maestro siciliano nel loro aggiornamento, "aperto come era alla tradizione moderna ed europea che a ciascuno di noi appariva come la più sensazionale rivelazione. Chi di

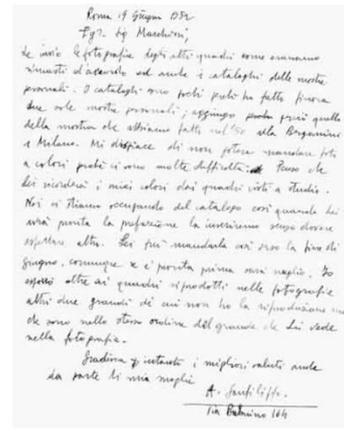
1952, Venezia: la prima mostra con Carlo Cardazzo

Nel 1952 inizia la collaborazione di Sanfilippo con il gallerista Carlo Cardazzo e il rapporto con il critico Giuseppe Marchiori. Il 5 luglio si apre infatti alla Galleria del Cavallino di Venezia, contemporaneamente a una personale di Carla Accardi, l'esposizione di Sanfilippo presentata da un testo di

Marchiori che proprio in quell'anno inizia a interessarsi al suo lavoro. In occasione dell'inaugurazione Sanfilippo e Accardi hanno modo di visitare la Biennale, dove i padiglioni stranieri offrono stimolanti confronti tra artisti quali Hans Hartung, Pierre Soulages, Stuart Davis,

Alexander Calder e Graham Sutherland. Insieme all'amico Tancredi visitano anche la casa di Peggy Guggenheim a Palazzo Venier dei Leoni, dove ammirano la sua collezione di opere dei maestri delle avanguardie storiche e degli espressionisti astratti americani.

a. Lettera di Sanfilippo a Giuseppe Marchiori del 19 giugno 1952: è in preparazione il pieghevole della personale alla Galleria del Cavallino a Venezia per la quale Marchiori scriverà il testo di presentazione. (Archivio Giuseppe Marchiori, Lendinara).



a

b. Lettera su carta intestata della Galleria del Naviglio di Milano e contratto in data 1° aprile 1952 con cui Carlo Cardazzo definisce gli accordi con Sanfilippo e Carla Accardi per le mostre personali in programma alla Galleria del Cavallino a Venezia dal 5 luglio 1952. (Archivio Accardi Sanfilippo, Roma).



b



c. In occasione della personale nella galleria di Cardazzo si riuniscono alcuni amici artisti: da sinistra, Sanfilippo, Hundertwasser, Vedova, Accardi, Tancredi, Bacci e Morandis. Alle pareti, da sinistra: *Azzurro*, 1951 (c.g. 90), *Nero e bianco*, 1952 (c.g. 94) e, sotto, *Senza titolo*, 1951 (c.g. 79) esposto in orizzontale, oltre a *Mondo e uomo*, 1952 (c.g. 98), sulla destra. (Archivio Accardi Sanfilippo, Roma).



c



d

d. Sanfilippo e Accardi, accanto alle opere di Salvatore Messina, nel Giardino delle Sculture progettato da Carlo Scarpa nel Padiglione Italia e inaugurato in occasione della XXVI Biennale del 1952. (Archivio Accardi Sanfilippo, Roma).



e

e. Tancredi, Sanfilippo e Carla Accardi a casa di Peggy Guggenheim nell'estate 1952. Alle loro spalle, da sinistra: *Femme qui marche*, 1932, di Alberto Giacometti, *Ocean 5*, 1914, di Piet Mondrian e *Composition*, 1935, di Jean Hélion. (Archivio Accardi Sanfilippo, Roma).

a Venezia stava in quei mesi portando a termine la stesura del suo testo *Un art autre*.⁵⁴

Sempre nel 1952 Sanfilippo partecipa alle seguenti mostre collettive: *I Mostra di pittura Il volto di Roma*, all'Associazione Artisti Internazionale di Roma, con l'opera *Baracche e acquedotto* (14-30 maggio); *Una mostra di arte figurativa di artisti contemporanei italiani e stranieri*, alla Galleria del Camino di Roma (7-15 giugno); *IV Premio nazionale di pittura Golfo della Spezia* a Lerici, sempre con un'opera intitolata *Baracche e acquedotto* (19 luglio - 10 settembre); e *Mostra nazionale di pittura "Per un'Umbria Nuova"*, al Palazzo dei Priori di Perugia (12-30 ottobre).

"Caro Collega, il Comitato Direttivo, riunitosi il 2 febbraio scorso, ha stabilito il programma della 82ª Mostra dell'Art Club di Roma. Come abbiamo comunicato alla fine di marzo verrà inaugurata alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna (Valle Giulia) la nostra 82ª Mostra che avrà un carattere di particolare importanza, poiché saranno presenti i più significativi pittori dell'École de Paris presentati dalla Rivista 'Art d'Aujourd'hui', i quali espongono in Italia per la prima volta. La partecipazione degli artisti dell'Art Club sarà quindi selezionatissima, a carattere nazionale e limitata alla sola arte astratta. [...] Sei invitato quindi a partecipare con 1 opera di pittura e ti preghiamo di impegnarti con la massima serietà e con opere di rigoroso stile astratto-concreto". Con questa lettera, inviata da Palma Bucarelli, soprintendente alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, da André Bloc, direttore della rivista francese "Art d'Aujourd'hui", e da Enrico Prampolini, presidente dell'Art Club Centrale, Sanfilippo è invitato a partecipare alla mostra *Arte astratta italiana e francese* che si apre il 22 aprile 1953 a Valle Giulia.

In un anno in cui i sostenitori del neorealismo organizzano "truppe d'assalto freschissime",⁵⁵ con la fondazione della rivista "Nuovi Argomenti" diretta da Alberto Moravia e Alberto Carocci, il cui primo numero del marzo-aprile 1953 è dedicato al tema del rapporto tra arte e comunismo, la mostra *Arte astratta italiana e francese* è, insieme alla grande antologica dedicata a Pablo Picasso sempre alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna a maggio, l'evento artistico d'avanguardia più importante del momento. In occasione dell'esposizione si tengono due conferenze: la prima, il 23 aprile, di René Huyghe, membro del Collège de France, sul tema *Figuration et abstraction aux origines de l'art*; la seconda, il 16 maggio, di Léon Degand, critico vicino alla rivista diretta da André Bloc, sul tema *La peinture abstraite n'est pas une peinture figurative dissimulée*.

La mostra, scrive nel catalogo Enrico Prampolini, oltre a essere "una testimonianza di solidarietà internazionale fra gli artisti",

costituisce "un atto di fede verso una nuova verità plastica". "L'arte astratta-concreta, o non-oggettiva, è quella su cui attualmente, in ogni paese di rinascenza plastica, gravita l'interesse e l'attesa degli studiosi d'arte più qualificati. Tale forma di espressione artistica ha una sua tradizione ed obbedisce a sue leggi spirituali e formative; ha raggiunto dopo quasi mezzo secolo di esistenza e concitata formazione, una sua fisionomia ben determinata, una posizione indicativa e preminente nella parabola delle arti plastiche".⁵⁶

Anche il testo di Degand in catalogo è una difesa delle ragioni dell'astrazione: "Se l'astrazione è una moda anche la figurazione lo è. La moda figurativa per aver durato a lungo e per durare ancora, non è meno una moda. [...] Disgraziatamente l'astrazione è una moda recente. Ora, agli occhi del pubblico, una moda giovane è molto più moda che una moda vecchia di cui le origini si perdono nella notte dei tempi. In questo è l'unica ragione dei timori del pubblico nei riguardi dell'arte astratta".⁵⁷

A Valle Giulia sono presentati alcuni esponenti dell'école de Paris, tra cui Jean Arp, André Bloc, Jean Dewasne, Jean Deyrolle, Sonia Delaunay, Auguste Herbin, Jean Lippien, Alberto Magnelli, Richard Mortensen, Edgard Pillet e Serge Poliakoff, tutti artisti ascrivibili a un ambito di ricerca neoconcretista, gravitanti intorno alla rivista "Art d'Aujourd'hui" e alcuni dei quali aderenti al gruppo astrattista Espace fondato da Bloc a Parigi nel 1951. Indirizzi più vari presenta invece la sezione italiana della mostra, dove sono raccolti i maggiori rappresentanti delle diverse tendenze e gruppi del movimento astratto, dagli astrattisti milanesi (Atanasio Soldati, Mauro Reggiani) al Gruppo degli Otto (Antonio Corpora, Giuseppe Santomaso, Giulio Turcato, Emilio Vedova), dagli spazialisti (Roberto Crippa, Gianni Dova) al Gruppo Origine (Ettore Colla, Giuseppe Capogrossi, Alberto Burri), fino ai componenti del Gruppo Forma (Accardi, Dorazio, Guerrini, Perilli, Sanfilippo).

Lo stesso Prampolini spiega questa varietà di accenti osservando nel suo testo in catalogo, intitolato *Art Club 1953*, che, nonostante "la conquista dell'arte da parte della geometria – sintassi formale di questo nuovo linguaggio – è una delle valide ragioni che può garantire la vitalità inconfondibile di questo nuovo stile", contro ogni residuo di "post-impressionismo e dell'espressionismo" o delle "simbologie decadenti del letterario surrealismo", l'arte non-oggettiva non preclude una "differenziazione della individuale maniera di sentire o di pensare, propria di ogni artista".⁵⁸

Verso questa visione personale si sta muovendo proprio allora Sanfilippo, una visione che lo porterà a chiudere definitivamente la sua breve stagione neoconcreta per compiere i primi passi verso l'isolamento di quel segno che sarà al centro del suo lavoro maturo.

