

**Antologia critica / Critical Anthology**

# 1970 Un appello di solidarietà

di Sciascia, Guttuso, Zavattini, Caruso, Treccani, Cagli, Damiani, Zavoli, Levi, Corrao, i sindaci della Valle del Belice.

Nella notte del 15 gennaio 1968 un terremoto sconvolse la Valle del Belice, al confine della Provincia di Palermo, Trapani ed Agrigento, distruggendo totalmente sei paesi popolosi e poveri e danneggiandone altri. Le vittime furono 1.150 (compresi i morti per mancanza di pronto intervento), 98.000 persone rimasero senza casa, circa 100.000 persone con case cadenti.

Ci vollero parecchi giorni prima che tutte fossero ricoverate sotto le tende; e parecchi mesi, prima che tutte fossero alloggiate in baracche. Gli uomini politici, che a gara si precipitarono sui luoghi del disastro, sottraendo ore di più urgenti e utili servizi ai pochi elicotteri disponibili, promisero tutti l'immediata ricostruzione dei paesi distrutti e parve allora che, al di là della provata demagogia e inefficienza della classe al potere, almeno e soltanto sulla promessa di ricostruire gli abitati, si potesse contare.

E diciamo soltanto perché altre ne furono fatte: di una ricostruzione economica della zona, di radicali interventi strutturali e infrastrutturali, nel contesto di una visione e di una volontà che tenesse presente la situazione siciliana nell'insieme, quale il terremoto l'aveva rivelata agli uomini politici e agli inviati speciali dei giornali del nord e stranieri.

Ma passato il momento emotivo e demagogico, passate le elezioni politiche che si ebbero qualche mese dopo, ad altro non si pensò che alla costruzione delle baracche, e con molta improvvisazione e disordine: come ad un atto di definitiva solidarietà, come ad una soluzione finale del problema. Ed in un certo senso lo era. Per il

costo finanziario dell'operazione, che ad una amministrazione più avveduta e sagace pare sarebbe bastato per ricostruire davvero i paesi, e per gli effetti che le baraccopoli avrebbero avuto su quelle popolazioni, non dissimili da quelli di una vera e propria "soluzione finale" in cui a una condizione di inedia e promiscuità e agli eventi naturali, particolarmente inclementi in quella zona e in questi ultimi anni, veniva lasciato il compito, più lungo ma ugualmente sicuro, dell'annientamento psicologico, morale e fisico che i lager nazisti più direttamente e sbrigativamente esplicavano.

Di fronte a questo stato di cose che da due anni si protrae e si aggrava, sentiamo, come uomini e come siciliani, il dovere di rivolgere all'opinione pubblica mondiale e, per essa, agli uomini che la rappresentano, l'invito di una riunione a Gibellina nella notte tra il 14 e il 15 gennaio 1970, nel secondo anniversario del terremoto; perchè vedano, perchè si rendano conto, perchè uniscano la loro proposta e denuncia a quella dei cittadini relegati nei lager della Valle del Belice, alla nostra.

In un paese e con una classe di potere soltanto sensibile alla retorica, abbiamo bisogno di questa solidarietà, forse retorica, anche se vogliamo che alla riunione di Gibellina venga fuori un atto di accusa da cui lo stato italiano, il Governo, siano chiamati a disculparsi di fronte al mondo civile ed a uscirne. Perché ci sono tanti modi di conculcare la libertà, di opprimere, di destituire l'uomo dal diritto e dalla dignità: e uno di questi modi è quello che lo stato e il Governo della Repubblica Italiana attuano nella Valle del Belice.

On the night of January 15, 1968, an earthquake shook the Valle del Belice, located at the border of the three provinces of Palermo, Trapani and Agrigento. It totally destroyed six poor, densely-populated villages and caused untold damage to others. It claimed 1,150 casualties (including those who died for lack of emergency treatment); 98,000 had their houses raised to the ground and 100,000 had their houses severely wrecked.

It took several days before all the homeless were sheltered in tents; and it took several months before they could be housed in barracks. Politicians rushed to the site in the few available helicopters, thus tying them up for hours and taking them away from the more urgent and needed rescue missions. They promised the immediate reconstruction of the villages which had been destroyed. Beyond the usual demagoguery and the proven inefficiency of the ruling class, people believed that they would deliver at least on the promise of rebuilding the houses.

We say 'at least' because they did make other promises: to revitalize the local economy, to rebuild the damaged structures and to overhaul the infrastructures, guided by a vision and exercising the will to keep in mind the reality of the region the way the earthquake had revealed it to politicians and to journalists from Northern Italy and from abroad.

After the first wave of emotion, after the demagoguery prompted by the tragedy, and once the elections had taken place a few months later, the only outcome was the building of the barracks which was accomplished in an improvised and disorderly manner. It seemed an act of ultimate solidarity, a final solution of the problem. In a certain way, it was just that.

The expenditures of the operation would have equalled the cost of a complete reconstruction of the damaged villages if handled by a more astute and able administration; life in the barracks affected the people in a way not dissimilar from the 'final solution' because of the living conditions of starvation and promiscuity made worse by the inclement natural phenomena in that particular area in that particular time. The consequence was a lengthy but sure process of psychological, moral and physical annihilation such as the Nazi lagers accomplished in a quicker and more direct way.

Taking into consideration this state of affairs which has lasted two years and has gotten progressively worse, we feel the duty, as men and as Sicilians, to address world's public opinion through the people who represent it. We invite them to meet in Gibellina on the night between the 14th and the 15th of January 1970, on the second anniversary of the earthquake, so that they might become aware of the situation, and join their proposal and their denunciations to those of the citizens who are relegated in the lagers of the Valle del Belice and to ours.

Living in a country governed by people who are sensitive only to rhetoric, we need this solidarity. At the meeting in Gibellina, we even need rhetoric ourselves if we want to come up with an accusation which will force the Italian government to make amends to the civilized world and to find a remedy. There are many ways to curtail freedom, to oppress, to deprive men of their rights and their dignity. One of these ways is what the Italian State and the Italian government are doing in the Valle del Belice.

## 1970 An appeal to solidarity



### **Carla Accardi**

da "Carla Accardi a Gibellina" di Giuseppe Appella  
in catalogo *Accardi*, Ed. della Cometa, Roma 1990

La mostra di Gibellina presenta solo opere di grandi dimensioni, datate 1965-1990, scelte in modo da consentire, nonostante l'assenza degli anni cruciali 1947-1961, un esame puntuale di una ricerca conseguente e dischiusa a nuove sollecitazioni, quindi a continue indagini linguistiche.

Immediatezza, vitalità e dinamismo, quindi, diventano le coordinate dell'impegno di Carla Accardi, perché nell'opera non vada disperso il risultato di un'azione solo apparentemente "piacevole" e automatica ed invece complessa, organizzata sulla moltiplicazione sapiente e all'infinito del segno ("Il segno comincia ad esistere dal momento della qualità") che ora raccoglie elementi accidentali, vaghi e indistinti, ora dilata le esperienze percettive in una trasparente assoluta emanazione di felicità.

La mostra di Gibellina parte proprio dal momento in cui alla carta ed alla tela si sostituisce il *sicofoil* trasparente e il segno colorato, tralasciato ogni riferimento, emerge più fremente ed efficace.

The Gibellina exhibit displays only large dimension works, dated 1965-1990. Although there are no works from the crucial years 1947-1961, this choice allowed us to afford a prompt examination of an ensuing research, open to new requests and therefore to continuing linguistic inquiry.

Immediacy, vitality and dynamism, therefore, become the coordinates of Carla Accardi's undertaking so that her work will not lose the result of her action, an action which is not only apparently "pleasing" and automatic but rather complex, organized on a wise and infinite multiplication of the sign ("the sign begins to exist from the time of quality") which now gathers accidental elements, vague and indistinct, now enlarges the perceptive experiences in an absolute, transparent emerging of happiness.

The Gibellina exhibit starts at the very moment in which transparent "sicofoil" takes the place of the paper and the canvas and a coloured sign emerges more effective and more thrilling, once every reference has been left out.

### **Franco Angeli**

di Maurizio Calvesi

in catalogo *Arco d'Alibert 2*, Roma 1970

Angeli appartiene alla generazione della non violenza, la sua ideologia è la non violenza e i suoi dipinti la riflettono.

E' una pittura, o almeno è stata, che nega la violenza, privilegia il simbolo e ne esaspera il mutismo. La sua è una pittura accesa e senza velature,

come sapevano Van Gogh, i futuristi, gli espressionisti, e adatta ad esprimere violenza; spenta e velata esprimerà l'opposto.

Il velo respinge l'immagine fino ai limiti dell'assenza su quella soglia la trattiene, snervata dell'astio, del rancore, dell'ironia che pure la caricava.

Angeli belongs to the non-violent generation. His ideology is based on non-violence and is reflected in his work.

It is, or at least it was, a painting that denies violence, favors the sign and heightens its silence. His is a style of painting which can be defined ablaze and without veils, reminiscent of Van Gogh, the Futurist painters, the Expressionist painters. It is apt to express violence. If quenched and veiled, it will convey the opposite. The veil pushes the image to the limits of absence, keeps it there, deprived of its vigour by spite, bitter hate, and by the irony that inspired it in the first place.

### **Alighiero Boetti**

di Fulvio Abbate

in *Alighiero e Boetti per San Rocco a Gibellina*, 1985

Ed. del Museo d'Arte Contemporanea, Gibellina 1985

Ha ritagliato nel raso le icone e le lettere da comporre poi sul "presente" per san Rocco, disponendole nel campo dell'arazzo troncato di rosso e di verde.

Al centro, posta in verticale, la Sicilia quasi ruba all'Africa le sembianze. I delfini le tengono compagnia assieme a una carovana di cammelli e una gazzella che spicca il salto come marchio di chissà quale air line. Chi ha detto che l'araldica è ormai scienza desueta? A guardar bene l'arazzo di Alighiero sembra proprio di no. Certo non serve a segnalare la testa di alcuna battaglia ma è utilissimo nel mobilitare lo stupore ludico della festa.

Anche perché possiede tutto ciò che ogni persona, almeno una volta, ha sognato di travasare dalla propria fantasia sul rigore geometrico delle bandiere. Nel senso più immediato l'opera che Alighiero ha realizzato a Gibellina è tutta qui. Assieme al piccolo bestiario che - contrappunto figurale - passeggia o naviga di recente nei suoi rompicapi di artista, nelle sue mappe e in ogni altro quesito da lui posto ai codici del linguaggio.

L'arazzo, il "presente" - anche grazie all'aiuto delle ricamatrici gibellinesi - il 15 agosto del 1985 ha attraversato quasi ogni via della città, come stendardo che segna il compimento dell'evento eccezionale, così come in antropologia è definita la festa. Ma io, tra le possibili risonanze esistenziali, penso anche alle bandiere in cima a un edificio ancora fresco di calce. Luogo annuale della devozione religiosa il rito del "presente" in Sicilia è giunto attraverso la cultura dell'Islam, dove un drappo di tela verde copre le tombe dei suoi custodi. Ne ha avuto sentore Alighiero, decidendo così di capovolgere la forma dell'isola? E' probabile.



Una volta ha scritto: "In quel mese le immagini erano milioni. Oggi forse qualche centinaio. Poi rimarrà solo questa copia sbiadita di un tempo coloratissimo". Forse, fidando in questa profezia intellettuale, ha deciso che nel "presente" di San Rocco andasse coltivato il sentimento di un tempo millionario di colori e destini.

Boetti has cut out the icons in satin as well as the letters to be then composed on the "presente" of San Rocco, and arranged them on the tapestry broken into red and green. At the center, Sicily, placed vertically, almost steals the form of Africa. Dolphins keep it company together with a caravan of camels and a small antelope which jumps into the air as a symbol of who knows which airline. Who ever said that heraldry is a science that has gone out of use? If we look carefully at Alighiero's tapestry, it certainly does not seem so. It does not signal the front of a battle but it is very useful to arouse the playful wonder of the feast. It possesses everything that everybody, at least once, has dreamed to carry from his own fancy into the geometric formality of the flags. In its most immediate sense, this is the quintessence of Alighiero's work in Gibellina, together with the small bestiary which lately has been walking and navigating in his artistic puzzles, in his maps and in every question he asks of the language codes.

Also thanks to the help of the embroiderers from Gibellina, the tapestry, the "presente" has been carried through the streets of the city as a banner that marks the fulfillment of an exceptional event, as the word feast is defined in anthropology. But, among the possible existential references, I think of the flags at the top of a building still fresh of lime. An annual scene of religious devotion where a green piece of canvas covers the tombs of its custodians, the rite of the "presente" in Sicily derives from the Islamic culture. Alighiero knew this. Did he for that reason decide to paint the symbol of Sicily upside down? It is probable.

He once wrote: "In that month the images were millions. Today maybe a few hundreds. Then, only this will remain, a faded copy of a time full of colour". Maybe, trusting this intellectual prophecy, he has decided that in the "presente" of San Rocco we should cultivate the feeling of a millionaire time of colours and destinies.

### **Pietro Consagra**

di Gillo Dorfles

in *Catalogo n. 112*, Ed. della galleria dell'Ariete, Milano 1965

La prevalente bidimensionalità plastica e la costante contrapposizione di due immagini complementari: queste le costanti su cui, da più di un decennio, si articola una delle opere più coerenti, più singolari, più autonome, della scultura contemporanea.

The prevailing plastic bi-dimension quality and the habitual juxtaposition of two complementary images: these are the constant elements with which one of the most coherent, singular, autonomous work of contemporary sculpture has expressed itself for more than a decade.

da "La scultura di Consagra" di Giulio Carlo Argan

in *Quadrum n. 2*, Bruxelles 1956

La forma di Consagra conserva un pathos che giunge talvolta ad esasperazioni espressionistiche; e perciò la sua scultura, benché ridotta alle due dimensioni, trova le sue condizioni ideali all'aria aperta. Il suo problema, l'obiettivo principale della sua ricerca, è infatti di raggiungere un'assoluta equivalenza tra quella superficie o forma, della quale crediamo di saper tutto, e quella profondità della quale null'altro conosciamo se non il continuo mutare: tutta la sua plastica è in fondo una lotta contro l'ossessione del "piatto", contro la negazione dello spazio, contro la disperante angoscia di non sentirsi pienamente inseriti, integrati nel mondo.

Consagra's form shows a pathos which sometimes reaches exasperations reminiscent of the expressionism. Therefore, his sculpture, even reduced to its dimensions, find ideal conditions in the open air.

His problem, the main objective of his search, is indeed to reach an absolute equivalence between surface or form, which we believe we know well, and the depth of which we know nothing if not its continuous changing.

All its plasticity is nothing but the struggle against the obsession of "flatness", against the negation of space, against the disheartening anguish of not feeling assimilated and included in the world.

di Mario De Micheli

in catalogo *Scultura italiana del dopoguerra*, Ed. Schwarz, Milano, 1958

Consagra rifiuta l'astrattismo di ripiego, quello che continua a desumere le sue forme attraverso una riduzione schematica della realtà naturale o meccanica: l'astrattismo di derivazione cubista o futurista.

Egli vuol basare invece il suo lavoro sulla possibilità di sviluppare il linguaggio non figurativo fra le idee; cioè sulla possibilità di uscire dalle forme-oggetto per suggerire, per comunicare delle idee attraverso la materia della scultura.

Consagra rejects an expedient abstract style, the style that continues to deduce its forms through a schematic reduction of natural or mechanical reality. That is the abstract style deriving from Cubism and Futurism. Instead, he wants to base his work on the possibility of developing a non-



figurative language among ideas. That is to say on the possibility to get out of the forms-object in order to suggest and communicate ideas through the matter of sculpture.

### **Vittorio Corona**

da "Il dinamismo luminoso di Vittorio Corona" di Oreste Jannelli in catalogo *Vittorio Corona*, Ed. Sellerio, Palermo 1985

Tra i pittori futuristi siciliani il più complesso, e veramente creatore, è Vittorio Corona: non promessa ma piena affermazione del genio meridionale... c'è in Corona – pittore tutto volo, tutto libertà, tutto fantasia – un impeto lirico tutt'affatto meridionale... è uno dei pochi pittori che sappiano imprimere di colpo, nell'anima dell'osservatore intelligente, con tocchi impreveduti, il senso universale di ciò che il quadro vuole esprimere. Fin dalle sue prime prove di pittore, Corona rivela un temperamento estroso e felicemente sperimentale: uno sguardo anticonformista, non viziato cioè da modelli retorici o da quieta tradizione tardo-ottocentesca, ed una curiosità che lo porta a manipolare con tecniche inconsuete tele e pennelli. Una verginità probabilmente dovuta alla mancanza di una scuola d'arte ed al tirocinio privato con lo stravagante zio Giovanni Varvaro.

Vittorio Corona is one among the most complex Sicilian painters of the *Futurismo*. He is a true creator. He is not just a promise, but a full realization of Southern genius ... there is in Corona a lyrical impulse much more than Southern - all flight, freedom, fantasy - ... he is one of the few painters who can impress suddenly, in the soul of an intelligent observer and by unexpected touches, the universal sense of what the painting intends to express.

Since his very first works as a painter, Corona reveals a whimsical and happily experimental temperament, an anti-conformist outlook, not tainted by rhetorical models or by the late nineteenth century tradition, a curiosity which causes him to manipulate canvases and brushes with unusual techniques. His autonomy may be due to the lack of training in an art school and to the apprenticeship with his extravagant uncle Giovanni Varvaro.

### **Renato Guttuso**

di Ernesto Di Lorenzo

dalla rivista "Il Bonifato", Alcamo 1 gennaio 1988

Pochi altri artisti hanno amato e rappresentato la vita così intensamente come Guttuso. "La pittura è come la vita, segue la vita" diceva il pittore siciliano che sapeva raccontare la realtà, coglierne i colori, trasmetterne le emozioni, renderne la drammaticità.

*La notte di Gibellina*, la tela esposta al Museo di Gibellina fino a metà febbraio per gentile concessione della contessa Marta Marzotto, è una delle espressioni più alte e sintomatiche della pittura di Guttuso. L'artista la realizzò nel 1970, quando alcuni intellettuali italiani (Treccani, Zavattini, Zavoli ed altri) risposero ad un appello di Leonardo Sciascia e vegliarono per una notte sulle rovine di Gibellina per sensibilizzare l'opinione pubblica a favore della gente colpita dal terremoto del '68.

*La notte di Gibellina* colpisce sul piano emotivo ed estetico per il senso della vita che vi si coglie, della vita nonostante tutto: la paura, il dolore, la rabbia, la speranza in una dimensione di grande corallità. E per i colori: il nero, il blu notte, il giallo, il rosso, l'inconfondibile rosso di Guttuso.

La tela si ricollega per molti versi alla *Fuga dall'Etna*: due tragedie del popolo siciliano evocate con grande abilità pittorica, con grande partecipazione emotiva, con impegno civile e sensibilità poetica. "A me – spiegava Guttuso – non riesce di separare la ragione poetica da quella che Vittorini chiamava la ragione civile". Ed è la poesia per Guttuso il vero metro per cogliere la realtà nella sua essenza e per intendere la pittura.

Ha scritto il critico d'arte Maurizio Calvesi: "Una caratteristica del realismo di Guttuso è proprio quella di non ridurre il racconto ai limiti immediati del vero che cade sotto gli occhi, ma riuscire ad infondere presenza di realtà e fragranza di vita anche a ciò che dagli occhi è lontano e che appartiene al passato, al sogno o al sentimento". E la realtà diventa poesia.

La rappresentazione della realtà, in Guttuso, assume sempre una valenza allegorica, si sublima in una dimensione metaforica. Lo stesso artista sottolineava spesso questo aspetto: "Tutti i quadri della grande pittura realista sono allegorie".

La stessa Sicilia, cui sono legate molte sue opere, diventa in fondo metafora, paradigma del mondo intero. La Sicilia come luogo reale e mitico al tempo stesso, come radici e come orizzonte, come punto di partenza e d'arrivo dell'itinerario esistenziale, spirituale e creativo di Renato Guttuso. La Sicilia solare e quella notturna; quella del mare e quella dell'entroterra; quella gioiosa e quella tragica; quella dei ricordi d'infanzia e quella dell'impegno civile. E la sicilianità (la "sicilitudine" di Leonardo Sciascia) di Guttuso, spirito autenticamente europeo si manifesta in tutte le sue sfaccettature in tante, tantissime opere, dal *Paesaggio di Bagheria* alla *Vucciria*.

Few artists have loved and pictured life as intensely as Guttuso. "Painting is like life, it follows life," the Sicilian painter used to say. He knew how to tell reality, catch its colours, transmit its emotions, render its drama.

*La notte di Gibellina*, the canvas exhibited at the Museum of Gibellina until the middle of February, courtesy of Countess Marta Marzotto, is one of the highest



and most symptomatic expressions of Guttuso's art. He completed it in 1970, when some Italian intellectuals (Trecani, Zavattini, Zavoli, and others) answered Leonardo Sciascia's appeal kept vigil on the ruins of Gibellina to rouse public opinion in favor of the victims of the 1968 earthquake.

*La notte di Gibellina* strikes us at an emotional and esthetic level for its sense of life, life in spite of everything: rage, fear, grief, hope, all in a choral dimension. It strikes us with its colours: black, dark blue, yellow, red, the unique, unmistakable red of Guttuso.

In many ways the canvas is related to the *Fuga dall'Etna*: two tragedies of the Sicilian people evoked with great pictorial expertise, with great emotional participation, with civic commitment and poetic sensitivity. Guttuso explained: "I cannot separate poetic reason from what Vittorini called civil reason". Guttuso believes that poetry is the true meter to comprehend reality in its essence and to understand painting.

The art critic Maurizio Calvesi wrote: "A characteristic of Guttuso's realism is not to reduce his tale to immediate limits of the truth that can be perceived with our eyes, but rather to be able to inspire the presence of reality and the breath of life into something that is far from our eyes and which belongs to the past, to dreams, to feelings". Thus reality becomes poetry.

The representation of reality, in Guttuso's works, has the quality of an allegory, is sublimated in a metaphorical dimension. Even the artist often underlined this aspect: "All the paintings of the great realistic school are allegories".

Sicily, which inspired many of his works, becomes a metaphor itself, a paradygm of the entire world. Sicily is a place which is real and mythical at the same time, as roots and horizon, as starting point and finish of the existential, spiritual and creative itinerary of Renato Guttuso. His Sicily is solar and nocturnal; it borders the sea and it retreats inland; it is joyous and tragic; it holds our childhood memories and it calls us to a civic commitment. And his being Sicilian (his "sicilitudine" as Sciascia defined it), even though he is authentically European, manifests itself in so many of his works, from *Paesaggio di Bagheria* to *Vucciria*.

da "Vedere Rosso" di Sarah Whitfield

in catalogo *Guttuso*, Ed. Novecento, Palermo 1996

La sua arte fu sostenuta da due dei maggiori scrittori italiani di questo secolo, Alberto Moravia e Leonardo Sciascia, e a suo favore si sono espressi praticamente tutti i nomi più significativi nella storia dell'arte italiana (come Garibaldi, Guttuso fu profeta in patria). Bernard Berenson vide in lui "l'ultimo pittore della grande tradizione dell'arte italiana". Fuori d'Italia godette di ampia fortuna sia in Europa occidentale che orientale.

Nel 1972, in concomitanza con una sua importante retrospettiva a Mosca, fu insignito del *Premio Lenin* per la pace e l'amicizia tra i popoli. In Inghilterra, dove fu introdotto da Douglas Cooper (un critico enormemente influente, che aveva richiamato l'attenzione sulla sua pittura già nel 1948), godette del sostegno del maggiore studioso marxista d'arte moderna, John Berger, che scrisse l'introduzione al catalogo della sua mostra del 1955 alle Leicester Galleries (a cui fece seguire una monografia pubblicata a Dresda nel 1957) e del filosofo Richard Wolheim, all'epoca della sua terza personale a Londra nel 1960. Al catalogo della prima personale in America, nel 1958, contribuirono sia Cooper che James Thrall Soby, altra voce critica di risonanza internazionale.

His art was supported by two among the major Italian writers of this century, Alberto Moravia and Leonardo Sciascia. Practically all the most significant names of Italian History of Art have expressed themselves with favorable critiques of Guttuso. Like Garibaldi, he was *profeta in patria*. Bernard Berenson saw in him the "last painter of the great tradition of Italian art. "Outside Italy he enjoyed great fortune both in Western and in Eastern Europe. In 1972, at the time of a very important retrospective in Moscow, he received the Lenin Prize for Peace and Friendship among people. In England, where he was introduced by Douglas Cooper (a very influential critic who had already called attention to his work in 1948), he enjoyed the support of the greatest Marxist scholar of Modern Art, John Berger, who wrote the introduction to the catalogue of his 1955 exhibit at the Leicester Galleries. He followed up with a monograph published in Dresda in 1957. Another supporter of his was the philosopher Richard Wolheim, at the time of Guttuso's third one-man show in London in 1960. Both Cooper and James Thrall Soby, another critic of international fame, penned contributions to the catalogue of his first one-man show in America, in 1958.

### **Beniamino Joppolo**

da "Beniamino Joppolo pittore" di Vittorio Fagone

in catalogo *Beniamino Joppolo tra segno e scrittura*, Ed. Sellerio, Palermo 1984  
L'opera di Beniamino Joppolo, poeta, drammaturgo, romanziere, pittore e critico, è una scrittura corporale, nel senso della metafora aristotelica per la quale il corpo scrive e viene scritto e nel senso dell'omologia platonica per la quale la parola equivale al corpo e viene letta come un corpo.

L'immagine pittorica che egli propone, utilizza le tecniche tradizionali; la sensibilità cui fa appello è una sensibilità affinata e diversa.

Joppolo, come è noto, firmò tutti i *manifesti* dello *Spazialismo* pubblicati tra il 1947 e il 1952 (ad eccezione del "Manifesto tecnico" firmato solo



Pietro Consagra, *Meeting*, 1976  
Nanda Vigo, *Arco*, 1978







Fontana), ma più che alla elaborazione di una immagine legata alla nuova realtà tecnologica del mondo – preoccupazione molto viva negli spazialisti – egli puntò alla individuazione del gesto creativo capace di stabilire un nuovo confine temporale dell'opera.

Velocità del gesto, temporalità immediata e non riduttiva sono elementi che mettono in concordanza l'opera di Joppolo con quella degli artisti dell'immediato dopoguerra che gravitano nell'orbita di Lucio Fontana e della *Galleria del Naviglio*.

The work of Beniamino Joppolo, poet, dramatist, novelist, painter and critic, can be defined a body scripture, in the sense of Aristotle's metaphor, for which the body writes and is written, as well as in the sense of platonic omology for which the word is the same as the body and is read like a body. The pictorial image that he proposes uses traditional techniques; the sensitivity that he advocates is a different and refined sensitivity. Joppolo, as it is well known, signed all the *manifesti* of *Spazialismo*, published between 1947 and 1952 (with the exception of the "Manifesto Tecnico" signed only by Fontana). However, he aimed at the identification of a creative gesture able to establish a new temporal boundary of the work more than to the development of an image linked to the new technological reality of the world, a preoccupation that was preheminent among the painters of the *Spazialismo* school.

The velocity of the gesture, an immediate sense of time are elements which bring Joppolo close to other artists of the post-war period who gravitated in the orbit of Lucio Fontana and of the *Naviglio Gallery*.

### **Fausto Melotti**

da "Incontri d'autore" di Donato Di Poce

in catalogo *Teatrini*, Ed. Electa, Napoli 2003

Di sculture fatte di "poesia" non se ne trovano molte in giro dopo la scomparsa di Brancusi, Calder, Giacometti, Mirò, Ray, e il nostro Fausto Melotti, che rimane nel '900 il più lirico, musicale, poetico degli scultori italiani. Le opere rispecchiano il personaggio che le ha realizzate, schivo ma profondo, coltissimo ma timido, astrattista ma innamorato della figura, grande artista ma sempre alla ricerca del nuovo. Allievo di Wildt, amico di Fontana, ma soprattutto estimatore di Piero della Francesca, Michelangelo, Matisse, padrone assoluto della materia e del colore, non si accontenta, non gli basta, egli da Poeta, si incammina solitario nel cielo del sogno, della ricerca della perfezione e della leggerezza con sarcasmo gioviale e lucido, con la melodia di un direttore d'orchestra. Melotti ci ha restituito la brezza del Mediterraneo, l'equilibrio dell'anima, la difficile arte del gioco che non è

mai puro "divertissement". Se dovessi definire il genio di Fausto Melotti, lo farei con le sue parole: "Il genio è un uomo civile che, dopo aver messo in ordine il passato, inventa l'avvenire".

Melotti è tra i pochi scultori che è riuscito a colmare con le sue sculture lo spazio infinito che c'è tra il silenzio e il nulla, regalandoci la bellezza o forse il suo sogno di bellezza, e questo non è poco dallo scultore italiano forse dopo Boccioni, più innovativo del '900, dallo scultore che ha insegnato a intere generazioni di pseudo-avanguardie, "il piccolo eroismo di pensare col proprio cervello".

We cannot find sculpture made of poetry after the passing of Brancusi, Calder, Giacometti, Mirò, Ray and our Fausto Melotti, who is the most lyrical, musical and poetic of the Italian sculptors of the twentieth century.

His works mirror the man who has made them: a man who is shy but profound, very well educated and yet modest, an abstract painter and yet an admirer of figure, a great artist, always looking for novelty.

He was a follower of Wildt, a friend of Fontana, but especially an admirer of Piero della Francesca, Michelangelo, Matisse, an absolute master of matter and of colour. This is not enough for him: as a poet, he sets out alone toward the sky of dreams, of the search for perfection and of levity with a jovial, lucid sarcasm, with the melody of a conductor.

Melotti has given back to us the breeze of the Mediterranean, the balance of the soul, the difficult art of playing, which is never a mere "divertissement". Among the sculptors, two tried to do this: Calder and Melotti and they succeeded.

If I had to define Melotti's genius, I would use his own words: "genius is a civil man who, after straitening up the past, invents the future".

In a word, Melotti is among the few sculptors who has succeeded in filling the infinite space between silence and nothingness, giving us the gift of beauty or maybe his dream of beauty. This is an accomplishment of the most innovative Italian artist after Boccioni. It is a gift from the sculptor who has taught entire generations of pseudo avant-garde artists "the small heroism of thinking with one's own brain".

### **Pino Pinelli**

di Daniela Del Moro

in catalogo *Opera. Ecllettismi dell'arte contemporanea*, Ed. Terzo Millennio 2002  
Pino Pinelli ha sempre manifestato interesse per le strutture "geometriche" come "anima" del suo lavoro.

Una ricerca pittorica che, da quasi trent'anni, analizza il rapporto con lo spazio circostante ritmando i volumi e definendo una sua poetica