

dell'essenza che oltre le influenze dell'arte minimalista. La sua indagine vive legata indissolubilmente alla materia, alla "lavorazione" della superficie, con una tecnica propria e caratterizzante tutta l'attività artistica: di forte impatto visivo – nella semplicità delle sue geometrie e dei soli colori primari – ogni costruzione contribuisce a creare d'intorno un moto accentratore capace di catturare l'attenzione e condizionarla in una proiezione che dilata spazi e reinventa confini.

Pino Pinelli has always shown interest for "geometric" structures, as the "soul" of his work. He has engaged in painting which, for almost thirty years, has analysed the relation with the space around us by giving rhythm to volumes and defining a poetics of the essence beyond minimalist art. His inquiry lives, linked indissolubly to matter, to the "working" of surfaces, with a personal technique that characterizes all his artistic activity: a strong visual impact - the simplicity of his geometric shapes and of his primary colors - each construction contributes to create a centralizing motion able to capture attention and to condition it in a projection that dilates spaces and reinvents confines.

Fausto Pirandello

da "Pirandello 1940-1975" di Giuseppe Appella

in catalogo *Pirandello*, Ed. Arnoldo Mondadori, Milano 1986

Se qualcuno voleva far rientrare Pirandello nell'ambito della cosiddetta *Scuola Romana*, viene subito sconfessato: distinte sono le partenze, dissimili gli esiti, altro il linguaggio. Pirandello cammina in parallelo, non insieme. Pirandello dipinge avendo in mente una sorta di perfezione; è un modo di dipingere schivo e impraticabile pur nell'interesse per il ritmo e la composizione che cresce a intervalli successivi; un'arte esigente e inesorabile che ricerca l'armonia sistemando tutto in un dialettico insieme, sempre a metà tra il sussistere, l'adombrare, il cessare di esistere, come arricchita da un bisbiglio interiore, un qualcosa che toglie peso al corpo ma non annulla l'intenso miraggio che è la vita, quel ridursi a una precaria e precipitosa corrente di cose, nature morte, ritratti, maschere grottesche, ricordi.

If someone wanted to classify Pirandello within the *Scuola Romana*, he would be immediately baffled: his starts are different, his conclusions dissimilar, his language divergent. Pirandello walks parallel to others, not together.

Pirandello paints keeping in mind a kind of perfection. It is a painting style shy and impracticable even in its interest for rhythm and composition growing at successive intervals. It is a demanding and inexorable art which is looking for harmony organizing all in a dialectic whole, in the middle between

subsisting, shading, ceasing to exist, almost enriched by an interior whispering, something that takes the weight off the body but does not annul the intense mirage that is life, reducing itself to a perilous and precipitous current of things, of still lives, portraits, grotesque masks, remembrances.

Antonio Sanfilippo

da "Sanfilippo: ricchezza e mobilità dell'immaginario" di Giovanna Dalla Chiesa in catalogo *Sanfilippo*, Ed. della Cometa, Roma 1983

A Sanfilippo non sono mancati, in vita, i riconoscimenti. Il suo ruolo di punta, tra gli iniziatori di una pittura di puro segno, è ormai storicamente accettato, tuttavia la sua fama è rimasta molto al di sotto delle qualità della sua pittura, fatta di una grande forza, di coerenza e di una superiore purezza e lirismo. Prima di essere coinvolto nell'esperienza "tachiste", che lo immetterà progressivamente nell'orbita dell'informale, Sanfilippo si schiera con quell'ondata innovatrice che tenta di far breccia contro la minaccia rinascente del nazionalismo, del provincialismo e del naturalismo, tornando a far capo alla grande tradizione astratta europea. E anche questo ha avuto la sua importanza.

During his life Sanfilippo did not lack recognition. His prominent role, among the initiators of a painting style of pure signs, is by now fully accepted. However, his fame has been relegated way below the quality of his painting, endowed with great force, with coherence and with superior purity and lyricism. Before being involved in the "tachiste" experience, which will lead him imperceptibly into the orbit of the informal, Sanfilippo sides with the innovative wave that tries to fight the renewed threat of nationalism, provincialism and naturalism, going back to the great abstract European tradition. This has been very important.

Mario Schifano

di Achille Bonito Oliva

in catalogo *Mario Schifano*, Ed. Museo Italo-Americano, San Francisco 1985

Queste grandi opere conservano il contatto sensibile che l'artista romano ha avuto con il paesaggio naturale e storico di Gibellina. Tale contatto è naturalmente trasfigurato dalla fantasia di Schifano che sa rendere tutto dinamico ed aereo, luminoso ed aperto. Oltre al colore, la tela trattiene su di sé altra materia, la sabbia di quelle terre siciliane, una memoria concreta di un contatto profondo che ha prodotto questo intero ciclo di immagini.

Costante di questo vibrante omaggio a Gibellina è senza dubbio l'intreccio tra linguaggio figurativo ed astratto, tra linee arcaiche e geometriche, in un impasto che non conosce confini, in una continuità con tutto il lavoro

precedente di Schifano. L'immagine non è mai delimitata e accolta nell'alveo sicuro della prospettiva, di una profondità illusiva riparante e paralizzante. La prospettiva è tutta interiorizzata e non rappresentata esplicitamente. In Schifano la natura mediterranea è la sorgente sensibile di un'energia da tramutare in linguaggio, secondo regole ricondotte alle attitudini personali dell'artista ed a quelle impersonali del linguaggio. Una biologia del movimento regge la pittura di Schifano che tende a creare nello spettatore le stesse condizioni di instabilità emotiva e percettiva che reggono il lavoro creativo. Ma instabilità non significa impossibilità di contatto con la realtà, semmai significa riprodurre condizioni più reali, in quanto tale precarietà favorisce uno stadio della nostra sensibilità, sottratta così alla meticolosa attenzione razionale ed aperta invece a impatti più globali e coinvolgenti.

These great works preserve the contact of the senses which the Roman artist has had with the natural and historic landscape of Gibellina. Such contact is naturally transformed by Schifano's fantasy which renders everything dynamic and aerial, open and luminous. Besides colour, the canvas keeps in itself another matter, the sand of Sicilian lands, a concrete memory of a deep contact which has produced this whole cycle of images. A constant of this vibrant homage to Gibellina is, without doubt, the intermingling of a figurative and abstract language, among archaic and geometric lines, in a mixture that does not know confines, in a continuity with Schifano's whole previous work. The image is never circumscribed and contained in the safe cocoon of perspective, of an illusive, paralyzing depth. His perspective is interior, not represented explicitly. In Schifano Mediterranean nature is the sensitive source of an energy that must be turned into language, according to rules that go back to the personal attitudes of the author and to the impersonal ones of the language. A biology of movement pervades Schifano's painting. It tends to create in the viewer the same conditions of emotional and perceptive instability which sustain the creative effort. But instability does not mean impossibility of contact with reality. On the contrary, it means to reproduce more real conditions because such insecurity favors a stage of our sensitivity, removed from the meticulous rational attention open to more global and involving impacts.

da "En Kai Pan" di Aurelio Pes

in catalogo *Natura Naturans*, Ed. Regione Siciliana, Palermo 2002

Nulla, più che il sodalizio francofortese fra Hegel e Hoelderlin è, sul finire del Settecento, in grado di spiegare la genesi e il perpetuarsi dell'opera di Mario Schifano nell'ultimo periodo della sua vita a Gibellina. Sodalizio che trovò adeguata sintesi nell'esergo "En Kai Pan - Uno e Tutto", che il poeta e il

filosofo più rappresentativi d'Europa posero come signacolo di rinascita del loro pensiero, e che ancora oggi presiede, pur nella diaspora, il destino intellettuale del nostro mondo contemporaneo. Con esso, si dava infatti inizio a una rinnovata trascendenza che, muovendosi oltre l'enciclopedismo e lo specializzarsi del sapere, tornava ad affermare l'intrinseca coesione di pensiero e natura, di creazione individuale ed intimo ascolto del cosmo, capaci di porre il nostro fare, comprensivo del tempo passato e del futuro, come dato oggettivo di conoscenza profetica e ontologica.

Ed è proprio dall'inferire di queste complesse dicotomie che prende aere l'opera di Mario Schifano, artista fin troppo cosciente della crisi che caratterizza il nostro tempo attuale, dove forze selvagge si combattono e dilanano; e tuttavia, nel pieno delle proprie facoltà per delineare un'idea di arte salvifica, potenziatrice dell'essere del mondo.

Al contrario di chi lo assimila a semplice strumento di evasione, il pennello del pittore è infatti una spada acuminata, sempre in guardia contro la nostra superficiale eccitabilità rispetto al fenomeno estetico, per il quale pretenderà invece un approfondimento perspicuo dei significati cognitivi che lo sostanziano. Giacché, persino quanto noi definiamo con supponenza ornamento, fu in origine, e deve tornare ad essere, figura di pensiero e scrittura. In ragione di ciò, anche i minimi segni su un coccio preistorico, per l'occhio educato raffigureranno l'atteggiarsi di una comunità tribale con i suoi riti, interdizioni, costumi; mentre, dal disporsi dei colori su una tavola medievale, sarà agevole stabilire, insegna Pound, l'esatto grado d'usura praticato da un'intera ecumene in un periodo storico ormai dissolto.

"Un'ascia", ricorda Coomaraswamy, "per quanto possa risultare di eccellente fattura, sarà inintelligibile per una scimmia, poiché essa non conosce l'intenzione che l'ha prodotta. Lo stesso vale per l'uomo cui non importa il significato di un'immagine, ma soltanto il piacere che può ricavarne, guardandola". Ma torniamo adesso al rapporto uomo-cosmo, fondativo, come si è detto, dell'intero ciclo pittorico da Mario Schifano dedicato alla natura e che trova la sua scaturigine in alcuni principi filosofici, coscienti o no per l'artista, che mi proverò qui di seguito d'illustrare.

In merito al costante trasmigrare dall'altissima luce al profondissimo abisso, che è l'azione costante dell'uomo, chiuso nel proprio corpo, ma che aspira a diffondersi nell'etere più vasto, esplicitamente ammonisce Giordano Bruno: "Questo è termine di sorte che non è termine, è talmente materia che non è materia, è talmente anima che non è anima: perché è il tutto indifferentemente, e però è uno".

E ancora: "Atto di tutto e potenza di tutto (...), tutta in tutto; onde al fine (...) ogni cosa è uno; e il conoscere questa unità è il scopo e termine di tutte le poesie e contemplazioni naturali"; perché i filosofi non cercano "la divinità

fuor dell'infinito mondo e le infinite cose, ma dentro questo e in quelle". Per cui, con formula quasi premarxiana, anima del mondo e materia sono uno, e "cose minime e sordide son semi di cose grandi ed eccellenti, sciocchezze e pazzie sogliono provocare gran consigli, giudizi ed invenzioni" (...), in quanto "tutto, quantunque minimo, è sotto infinitamente grande provvidenza, e ogni qualsivoglia vivissima minuzzaria (...) è importantissima; perché le cose grandi son composte de le picciole, e le picciole de le picciolissime, e queste de gl'individui e minimi".

Traendo da tali argomentazioni le ultime conseguenze plausibili, l'atto della cognizione divina o artistica (i due termini non sono necessariamente antitetici) potrà così diventare "sustanza de l'essere di tutte le cose", in una perpetua vicissitudine che è poi l'infinita trama sulla quale si trapuntano gli eventi umani e la loro storia. Se ora analizziamo più da vicino il procedere artistico di Schifano, chi potrà negare una somiglianza strettissima tra il suo comporre e quello dei filosofi, tesi come lui a conciliare l'alto e il basso, il sublime e il quotidiano? Per limitare la presenza distraente dell'io ed aprirsi agli spazi illimitati dell'universo, che pure sono in noi, come Stendhal o Nietzsche, Schifano amava infatti produrre a ritmi ebbri, dionisiaci, senza quasi ripensamenti e correzioni. Stendeva il colore sulla tela direttamente dai tubetti; e alla memoria della mano, escludendo petulanti intrusioni intellettuali, affidava, come un lume che dopo lunga notte sorga all'orizzonte, il concretarsi delle sue idee, dove l'originarsi è poi l'originato, il fare è l'esser fatto, l'illuminare è l'essere illuminato.

Nothing more than the association between Hegel and Hoelderlin, at the end of the eighteenth century in Frankfurt can explain the genesis and the everlasting worth of the work of Mario Schifano, in the last years of his life, in Gibellina. This association found an adequate synthesis in the dictum "En Kai Pan – One and Everything" which the poet and the philosopher most representative of Europe chose as the sign of the renewal of their thought and which, still today, presides over the intellectual destiny of our contemporary world, even in a moment of dispersion and captivity. With this dictum, they in fact marked the starting of a renewed transcendence which moved beyond the specialization of knowledge and reaffirmed the intrinsic cohesion between thought and nature, individual creation and intimate response to the cosmos, in order to enable us to make our actions, comprehensive of the present and of the past, the objective given of a prophetic and ontological knowledge.

In fact, the work of Mario Schifano, an artist who was very conscious of the crisis which characterizes our present time where savage forces fight and tear at each other, takes flight from the collision of these two complex

dichotomies. However, he was an artist who delineated the idea of an art that would bring about salvation, an art that would bring power to the essence of the world.

Contrary to the attitude of those who consider it a simple element of evasion, the painter's brush is a sharpened sword, forever watchful to protect us against a superficial enthusiasm with respect to the aesthetic phenomenon rather forcing us to a deep investigation of the cognitive meanings behind it. Even what we haughtily define ornament, was at the beginning, and it should continue to be, a figure of thought and writing. For this reason, even the slightest markings on a prehistoric find will represent, to a trained eye, the attitudes of a tribal society with its rituals, taboos, costumes; from the arrangement of colours on a Medieval table, it will be easy to deduce, as Pound teaches us, the exact wear and tear of an entire place in an historical era vanished by now.

Coomaraswami reminds us: "A hatchet, even if perfectly made, will be incomprehensible for a monkey, because the monkey does not know the intention which has produced it. The same can be said for man who does not care for the meaning of an image, but relishes only the pleasure he can derive by looking at it." But, let's go back to the connection man-cosmos which stands at the foundation of the pictorial cycle that Mario Schifano dedicated to nature. It finds its origin in some philosophical principles, conscious or not for the artist, which I will try to illustrate.

Giordano Bruno explicitly warns about the constant movement between the purest light and the darkest abyss which is the constant action of man locked in his body but desirous to spread out in the vast ether:

"This is an end which is not an end, a matter which is not matter, a soul which is not a soul, because it is indifferently everything and yet is one." And still: "An act of all and power of all; at the end everything is one; knowing this unity is the purpose and the end of all the poems and of all natural contemplations". Philosophers do not look for "god beyond the infinite world and the infinite things, but inside them."

Therefore, with a pre-marxist formula, the soul of the world and the matter are one. "Minimal and sordid things are the seeds of great and excellent things, trifles and follies can provoke great counsels, judgements and inventions"... because "everything, however minimal comes from an infinitely great providence and every minute insignificant thing (...) is very important; because great things, and the small things are made of even smaller ones, and these from the very minute individual (items).

Drawing the ultimate possible consequences, the act of divine or artistic notion (the two terms are not antithetic) can then become a "substance of the essence of everything in perpetual ups and downs which constitute the

endless texture on which human events and their history are embroidered". If we now analyze Schifano's artistic journey at a close-up, who can deny the very close resemblance between his composition and that of the philosophers who, like him, try to reconcile the high and the low, the daily and the sublime? To limit the distracting presence of the "self" and open up the boundless spaces of the universe, which are also within us, Schifano, like Hegel and Hoelderlin, loved to compose at an enraptured, Dionysian rhythm, without rethinking or revising. He spread colour on the canvas directly from the tubes; excluding petulant intellectual intrusions, he entrusted to the memory of his hands, shaping of his ideas, as a light appearing in the horizon after a long night: where producing is what is produced, making is what is made, lighting is what is lit.

Toti Scialoja

da "La scoperta di un itinerario" di Giorgio Manganelli
in catalogo *Scialoja a Gibellina*, Ed. della Cometa, Roma 1987

La pittura di Toti Scialoja, questa pittura che ci propone, con la quale ci aggredisce e irretisce, nasce dalla fulminea scoperta di un itinerario, un percorso, un movimento che potrebbe essere processione, corteo, trionfo, funerale; il dissolvimento - non totale - della figura, lascia trasparire un itinerario che allude alla musica, una scansione di neumi, a un balenare di fuochi, un esclamare di esplosioni. Dunque, la proposta iniziale di questa pittura pare essenzialmente un dispiegamento orizzontale, un muoversi di frammenti dinamici lungo una strada, un percorso, un labirinto esplosivo.

Ma questo movimento di schegge dinamiche allude ad una estrema inquietudine ritmica, una disarticolazione violenta, ambigua, talora recitata con straordinaria invenzione gestuale.

Scialoja assails and entraps us with his painting. It is born from a sudden discovery of an itinerary, a journey, a movement which could be procession, cortege, triumph, funeral; it is the dissolution - not total - of the figure, it lets us catch a glimpse of a possible itinerary which hints at music, a flash of fires, a noise of explosions.

Therefore, the initial proposition of this painting seems essentially a horizontal arrangement, a motion of dynamic fragments along a road, a track, an exploded labyrinth. But this movement of dynamic splinters hints at an extreme rhythmic unease, at a violent obscure disjoining, sometimes played out with an extraordinary invention of gestures.

Claudio Verna

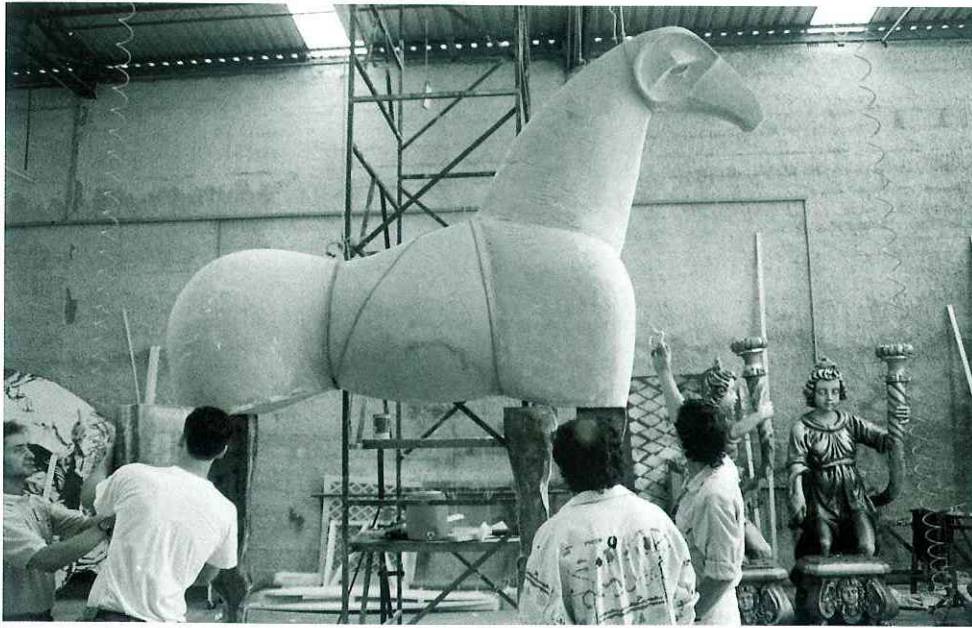
da "Il colore come identificazione" di Giuseppe Appella
in catalogo *Claudio Verna*, Ed. della Cometa, Roma 1988

Verna è lontano dalle correnti razionalistiche, anche se incanala il suo lavoro su analisi di temi, punti di misurazione della superficie e dei suoi spazi, relazioni di elementi disposti a sequenza e apparentemente cristallizzati in categorie che dalla trasformazione basica del procedimento astratto purista pervengono al prismatico costruttivismo di luce-volume-colore.

Coraggiosamente, determinato a rispettare le potenzialità della pittura sul piano metodologico, sfugge alle antitesi e alle diversità delle poetiche degli anni Sessanta, prima (*Pop romana-Arte povera*) e degli anni Settanta poi (*Nuova Pittura-Pittura-Pittura*), che ripropongono temi critici vecchi di decenni o recuperi di esistenzialità gestuale tipici dell'informale.

E' sempre e solo una l'esigenza; superare il rapporto uomo-natura tuttora fondato sulla contrapposizione, quando - al contrario - la maggiore aspirazione è trovare nella natura le proprie radici istituendo con essa una connessione ideale che proprio il colore riesce a mettere in tensione ottenendo una sua fusione con il disegno (*disegnare con il colore*) quindi un punto di incontro tra l'elemento emotivo e l'elemento razionale che in opere come *Cromopaesaggio* (1960) e *Di ritorno da Colonia* (1981) avviene con uno straordinario scatto di energia.

Verna is far from rationalistic currents, even if he directs his work on the analysis of themes, points of measurement of the surface and its spaces, relations between elements set in a sequence and apparently christallized in categories which arrive at the prismatic structure of light-volume-color from tyhe basic transformation of the abstract purist procedure. Boldly, determined to respect the potentials of painting on a methodological level, escapes the antithesis and the diversity of the poetic of the 60's (*pop romana - Arte povera*) and of the 70's (*Nuova Pittura-Pittura-Pittura*) which bring back critical themes which are ten years old or recoveries of the essence of existence typical of the informal. There is always one need and one need only: to overcome the relation man-nature, still based on the contrast when, on the contrary, the greatest aspiration is is to find one's own roots in nature, an ideal connection which color succeeds in triggering, obtainin a fusion with design (*disegnare con il colore*). Therefore a meeting point between the emotional and the rational elements is achieved with an extraordinary outburst of energy in works like *Cromopaesaggio* (1960) and *Di ritorno da Colonia* (1981).



Mimmo Paladino,
Cavallo per "La sposa di Messina", 1990



Ludovico Quaroni, *Chiesa Madre*, 1972