

Premesse e primi svolgimenti astratti della pittura di Antonio Sanfilippo (1946-47): istanze politiche, fonti visive, aperture europee

*Una revisione degli anni giovanili dell'artista: dall'iscrizione al Partito Comunista Italiano
al trasferimento a Roma, dal viaggio a Parigi alla nascita del Gruppo Forma.*

Il confronto eterodosso con Picasso, con le avanguardie storiche e con la coeva astrazione francese

Un'ormai consolidata tradizione storiografica fissa al 1951 la svolta di Antonio Sanfilippo (Partanna, TP, 1923 – Roma, 1980) nella direzione di una cifra personale pienamente matura, autonoma e riconoscibile¹. Nelle più importanti mostre monografiche dedicate all'artista di recente, questo termine *post quem* non solo è stato sempre riconfermato, ma ha finito anche per ordinare la scansione dei due successivi decenni di attività, distinguendo nettamente fra la produzione degli anni Cinquanta e quella degli anni Sessanta, arricchitesi nel tempo di affondi mirati e di riflessioni sempre più puntuali². Di contro, le precedenti esperienze sono state pressoché del tutto riassorbite nella memoria sfocata della formazione dell'artista, fra Palermo e Firenze (nelle cui Accademie aveva studiato a intervalli, nei tempi dettati dal secondo conflitto mondiale), prima del definitivo trasferimento a Roma nel 1946, o nella considerazione corale delle proposte del Gruppo Forma fino alla sua naturale dissoluzione nel 1951³. Questo periodo è venuto così a configurarsi come una fisiologica fase 'di passaggio', «venata però di ancora giovanilistico volontarismo e di confusa teoresi»⁴, in maniera quasi incidentale agli svolgimenti propri di un percorso personale e solitario, che pertanto – e maggior ragione, a mio avviso – reclama invece una rinnovata attenzione, dal punto di vista esclusivo di Sanfilippo: delle fonti visive, delle occasioni espositive, del dibattito

critico e, dato non secondario, della militanza politica dell'artista.

Una più attenta rilettura dei suoi esordi, qui limitata ai soli anni 1946-1947, restituisce infatti subito la qualità di una ricerca che si segnala sin dalle primissime opere per l'originalità degli esiti. Anche laddove più pedissequo può sembrare il riferimento ai modelli con cui il giovane pittore fece dialogare inizialmente il proprio lavoro, è l'autonomia della sua indagine sul segno a ordire ipotesi compositive e a impaginare la struttura formale della sua progressiva astrazione, di là dei modelli allora imperanti o dei riferimenti condivisi con gli altri giovani artisti a lui più vicini. Allo stesso modo, l'ampiezza e la densità delle premesse da cui muovono tali risultati rivelano una coerente linea di svolgimento della sua produzione, ben prima delle stagioni più note e accreditate della sua fortuna critica e collezionistica.

1. LA GIOVENTÙ COMUNISTA

In un appunto del 1949 Sanfilippo annotava:

Abbiamo sempre anteposto le nostre esperienze artistiche a quelle di partito, nella speranza che il nostro lavoro potesse contribuire a modificare la linea ideologica del partito comunista. Questa fiducia nel nostro lavoro ci ha salvato dai disastri ideologici e culturali in cui sono rimasti coinvolti i seguaci del realismo socialista⁵.

A questa altezza cronologica si era ormai consumato lo strappo con la linea più ortodossa del partito. La ben nota polemica dell'anno precedente sulle pagine di «Rinascita» aveva definito gli schieramenti e consentito ai più giovani di prendere risolutivamente le distanze dalla deriva 'reazionaria' verso cui spingevano i corsivi di Palmiro 'Roderigo' Togliatti in materia d'arte contemporanea⁶. Tuttavia la militanza rimane in tutta evidenza, nelle dichiarazioni dell'artista, un passaggio necessario e irrinunciabile e lo storico appello lanciato dal PCI ai giovani, prima e soprattutto dopo la Liberazione, è accolto da Sanfilippo, come da molti suoi coetanei, come un invito a lavorare fino in fondo per una cultura politica rivoluzionaria – personale, generazionale, collettiva – anche in distonia con la struttura del partito, negli ampi margini di manovra ambiguamente lasciati aperti in questa fase⁷.

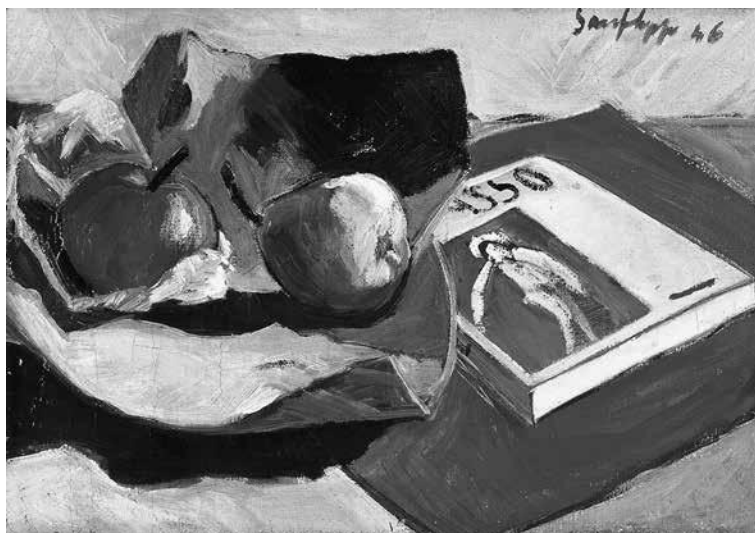
L'esperienza prebellica e i riconoscimenti ottenuti nei Littoriali – un bacino di raccolta del dissenso giovanile all'interno della politica culturale del fascismo 'di sinistra' – avevano predisposto il giovane Sanfilippo a questo impegno in maniera naturale⁸. La ribellione all'autorità paterna e all'ambiente provinciale e asfittico della natia Partanna fecero il resto, spingendo l'artista su posizioni sempre più radicali e svincolate dalla più stretta liturgia d'apparato. Sotto l'egida della Federazione del Partito Comunista di Palermo si definisce così, nel marzo del 1945, la sua partecipazione alla mostra collettiva *L'arte per l'elevazione sociale della Sicilia* che, a dispetto delle dichiarazioni di Lenin e Marx riportate in catalogo, nella sua premessa e nei discorsi ufficiali si proponeva in realtà quale collettore ecumenico, «al di fuori di interessi artistici o politici»⁹, di quanti «si affiancano [...] alle forze e alle classi che intendono trasformare l'ambiente sociale dell'isola», nel segno di quella concordia che aveva orientato la strategia di Togliatti per un pieno riconoscimento del partito nella formazione dei primi governi di unità nazionale dopo la caduta di Mussolini¹⁰. Su questa falsariga, la successiva presenza di Sanfilippo alla *I Mostra d'Arte* organizzata a Trapani nel giugno dello stesso anno dal sottoconsolato locale della Corda Fratres, antica associazione studentesca internazionale avversata dal regime, mobilitava i più giovani artisti – fra gli espositori anche Carla Accardi – e rinnovava la generosità di un'azione culturale tesa a riconquistare un respiro europeo alla più recondita provincia italiana (nella circostanza, evidentemente, più nelle aspirazioni che non ancora nei risultati)¹¹.

Sfortunatamente non rimane invece alcuna documentazione della prima mostra personale di

Sanfilippo allestita a Palermo nella Galleria AIR – Architetti Ingegneri Riunti –, anch'essa presidio di un rinnovato impegno a beneficio dell'arte moderna in Sicilia e, più in generale, della ricostruzione di un sistema in cui rilanciare esposizioni, critica e collezionismo¹². Nondimeno, in quest'occasione, la recensione di un testimone d'eccezione come Ugo Attardi, figlio del sindacalista Aurelio e presente anch'egli alla mostra organizzata dalla Federazione del Partito Comunista di Palermo, coglieva, fra apprezzamenti e reprimende, «una strana atmosfera di sogno» nella pittura di Sanfilippo¹³: un'indicazione molto utile, che certificava, a questa data, la qualità diafana e sfaldata di una figurazione visionaria e incline al lirismo e avviata a una progressiva rarefazione, memore della migliore lezione di Felice Carena e in linea con altre posizioni 'dissidenti' maturate all'interno del suo magistero nell'Accademia di Firenze.

Dopo l'estate del 1946 e l'iscrizione al PCI, il successivo approdo di Sanfilippo a Roma e la frequentazione dello studio di Renato Guttuso in via Margutta, per il tramite di Pietro Consagra (come Attardi, amico degli anni nell'Accademia a Palermo), segnano un'accelerazione e un salto di qualità nella sua riflessione politica, grazie ai molti stimoli tempestivamente raccolti nella capitale. A indirizzare scelte più consapevoli e responsabili è il nuovo corso della politica giovanile del partito, adesso affidata a Enrico Berlinguer, dall'ottobre del 1946 responsabile della Commissione centrale giovanile, organismo entro cui era confluita l'esperienza del Fronte della gioventù e si stava preparando la nascita della FGCI nel 1949¹⁴. Alternative significative al modello zdanoviano messo in opera dalla linea più ortodossa del partito erano possibili grazie al confronto con i 'trozkisti' Pietro Dorazio e Achille Perilli. A loro si deve la presentazione di Angelo Maria Ripellino ai molti artisti che gravitavano intorno allo studio di Guttuso, la maggior parte dei quali siciliani: un nuovo 'palazzo dei normanni', nell'arguto rilievo di Ripellino che, nato anche lui a Palermo, si era trasferito a Roma nel 1937 e nel 1945 si era laureato in Letteratura russa contemporanea con Ettore Lo Gatto, divenendo presto una figura di riferimento per la conoscenza del formalismo russo e delle avanguardie sovietiche in Italia¹⁵. L'allargamento dei riferimenti culturali condivisi all'interno di questa piccola comunità di giovani intellettuali aveva reso possibile una lettura meno monolitica e francofila dell'arte moderna europea e di alcuni mostri sacri del dibattito in corso, a partire dal dialogo – su tutti forse il più dirimente per gli artisti italiani del dopoguerra – con la pittura e l'impegno politico di Picasso, non più e non soltanto

1. Antonio Sanfilippo, *Natura morta*, 1946, olio su tela, cm 35 x 49, Mazara del Vallo (TP), collezione M.F. Ballatore Tumbarello (foto: Courtesy Archivio Accardi Sanfilippo, Roma).



appannaggio delle riduzioni postcubiste declinate adesso in senso 'realista' soprattutto da Guttuso dopo l'esperienza di Corrente, nel più ampio contesto delle scelte di linguaggio elaborate, negli ultimi mesi del 1946, specialmente nell'ambito del Fronte nuovo delle arti e della sua convergenza verso le politiche culturali del PCI¹⁶.

to Hoepli di Christian Zervos e in anticipo sulle ben note esposizioni in Italia alla Biennale di Venezia del 1948 e a Roma e a Milano nel 1953¹⁸.

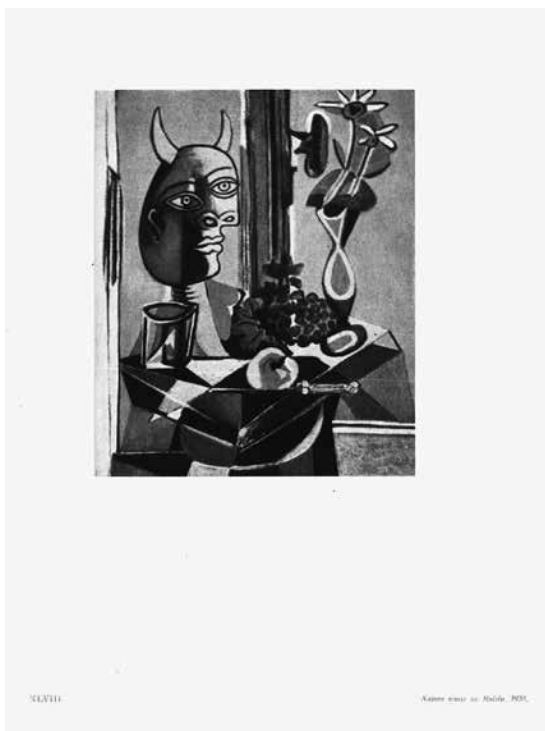
Gómez de la Serna fu un esponente di spicco dell'avanguardia spagnola: già sodale di Filippo Tommaso Marinetti a inizio secolo e tramite prin-

2. VERÍDICA HISTORIA DE PICASSO

La *Natura morta* del 1946 (AB10) è uno dei quadri più significativi del tirocinio giovanile di Sanfilippo, soprattutto per il valore di testimonianza che esso assume: riferito dall'artista al mese di gennaio, sembra davvero inaugurare un nuovo corso della sua pittura, quale premessa di soluzioni che da lì a poco sarebbero maturate in maniera più compiuta¹⁷. Non solo per l'adozione di un punto di vista molto ravvicinato e di un taglio chiuso che fa scivolare tutta la composizione sul primo piano, ma anche perché, accanto ai due frutti di solida costruzione plastica sulla sinistra, fa bella mostra di sé un volume dedicato a Picasso: un omaggio e insieme un'eloquente dichiarazione d'intenti (fig. 1, tav. I). Dalla copertina è facile riconoscere la monografia di Ramón Gómez de la Serna, *Completa y verídica historia de Picasso y el cubismo*, edita da Chiantore nel 1945 (fig. 2). Si tratta di un volume riccamente illustrato, con cinquantasei tavole in bianco e nero quindici a colori fuori testo, rappresentative delle diverse stagioni della produzione dell'artista spagnolo, dagli esordi fino a *Guernica*: quanto di meglio si potesse trovare sul mercato editoriale italiano per documentarsi sul lavoro del maestro spagnolo, di là dal più volte riedito libret-

2. Ramón Gómez de la Serna, *Completa y verídica historia de Picasso y el cubismo*, Torino, 1945, sovraccoperta.





3. Pablo Picasso, *Nature morte au raisin*, 1938, riproduzione fotografica pubblicata in Ramón Gómez de la Serna, *Completa y verídica historia de Picasso y el cubismo*, Torino, 1945.

capale per la diffusione del Futurismo in Spagna, fu testimone di lungo corso del cubismo e delle sue evoluzioni attraverso la prima metà del Novecento dal punto di vista privilegiato delle sue lunghe residenze a Parigi e dei suoi stretti rapporti di amicizia con Picasso. Membro del comitato di redazione della rivista «900», diretta da Massimo Bontempelli, e tra i fondatori della Alianza de intelectuales antifascistas para la defensa de la cultura, dopo la Guerra civile in Spagna e l'esilio volontario in Argentina sposò 'a distanza', e decisamente a sorpresa, la causa franchista¹⁹. Il volume su Picasso, che riprendeva e ampliava un contributo dallo stesso titolo già edito sulla «Revista de Occidente» nel 1929, adesso in una doppia edizione con testi in italiano e in spagnolo, si allineava alla peculiare angolazione con cui si stava considerando il lavoro di Picasso in Italia: non più soltanto con riferimento alla sua pittura, ma adesso con nuove e più generose aperture sulla scultura e sulla produzione grafica alla luce di un più esteso riesame delle avanguardie storiche. Andavano in questa direzione, ancorché da punti di vista divergenti e spesso irriducibili, il contributo di Guido Lodovico Luzzatto del 1942, il libretto di Enrico Prampolini del 1943 sulla scultura, un volume a più mani sui disegni degli anni

1905-1938 dello stesso anno, l'intervento di Sergio Solmi del 1945 ancora sui disegni, le analisi di Cesare Brandi del 1947 sulle variazioni di linguaggio della sua pittura e quelle di Carlo Ludovico Ragghianti nel 1948 sull'astrattismo, condotte le ultime due sul piano stilistico-formale e tese a ridimensionare, pur tra larghi apprezzamenti, l'attività più recente di Picasso²⁰.

Nella varietà di queste proposte si riflette la parabola (discendente) della ricezione di Picasso nell'interesse dei più giovani artisti italiani e con loro di Sanfilippo, nei confronti del quale mi sembra sia soprattutto il *ductus* disegnativo del maestro spagnolo a suscitare i maggiori entusiasmi, insieme alla densità immaginativa degli esiti di cui il 'segno' sapeva farsi interprete sui più diversi registri, di là da ogni referente oggettivo, all'interno di una filologia visiva propria delle avanguardie storiche; così nelle altre 'nature morte' del 1946 (AD14-16) e in altre opere dello stesso anno di Sanfilippo: nella *Cucitrice* (AD13), nella *Natura morta con gabbia* (AD19), nel *Paesaggio* (AD20), in cui è una griglia irregolare di segni a interessare la trama della composizione, ora come pretesto per la giustapposizione di tarsie colorate ad alto contenuto plastico, ora come occasione per la disinvolta e rutilante disseminazione di preziosi arabeschi che, lungi dall'assumere un rilievo squisitamente decorativo, concorrono a dare ritmo e vitalità alla struttura dei dipinti. Tale vitalismo – segno distintivo e caratterizzante, in maniera trasversale, dell'intera produzione di Sanfilippo – rimonta a una sistematica esplorazione della pittura moderna d'inizio secolo, in cui la scoperta di Picasso convive con lo sguardo su altre fonti visive: da Henri Matisse – un riferimento condiviso con Carla Accardi²¹ – nel tripudio di ghirigori su tende, tovaglie, sedute impagliate, abiti, ringhiere e parati vari, a Gino Severini, a Roma fino al 1946 un riferimento importante per molti giovani artisti, per il tema della natura morta sullo sfondo di finestre aperte, avviato nei primi anni Trenta e ripreso alla metà dei Quaranta²². Al netto di una calda e piena cromia 'meridionale' di rossi, gialli, verdoni e arancio, questa sì di chiara derivazione guttusiana, i dipinti di questo primo anno di più impegnata ricerca, tra Palermo, Firenze e Roma, confermano una curiosità prensile e vorace, tanto ondivaga quanto risoluta, e dichiarano un'apertura europea che precede il viaggio a Parigi ed è al momento filtrata esclusivamente dalle fonti a stampa – libri, riviste, cataloghi –, dal confronto con artisti italiani con alle spalle importanti trascorsi parigini, come Filippo de Pisis o appunto Severini, e con le opere esposte a Roma alla mostra *Pittura francese d'oggi* nella Galleria Nazionale

d'Arte Moderna nei mesi di settembre 1946-gennaio 1947 e in occasione della quale Sanfilippo trovò, a mio avviso, più conferme nel lavoro dei più anziani maestri che non stimoli in quello dei più giovani artisti²³.

Il libro di Gómez de la Serna, ingolfato da un registro letterario aulico e a tratti pretenzioso, non solo offriva spunti per una lettura 'disimpegnata' di Picasso, prevalentemente centrata sull'esperienza delle avanguardie parigine e sugli aneddoti della sua biografia, ma regalava anche, se non soprattutto, uno straordinario repertorio di riproduzioni di opere da studiare nei loro valori formali – disegnativi, pittorici, plastici, compositivi – prima ancora che in quelli politici dei contenuti o in quelli morali ed etici della militanza comunista del loro autore²⁴. La memoria dei disegni figurativi, con il loro fitto andamento lineare, sembra rivivere nelle sparute prove che conosciamo di questi anni, come nelle illustrazioni per il periodico «Chiarezza» o persino in un disegno datato 1945 che riprende un momento 'clandestino' di una classe di pittura nell'Accademia di Palermo, forse un omaggio *amoureux* alla compagna di studi Carla Accardi. Opere di Picasso come la *Nature morte au chandelier* del 1937 o la *Nature morte au raisin* del 1938, riprodotte nel libro di Gómez, rappresentano ancoraggi certi per dipinti come *Interno* (AD14) o *Natura morta* (AD16) di Sanfilippo del 1946. Ritroviamo in essi i medesimi assetti compositivi, nei serrati tagli laterali, nel punto di vista ravvicinato e nel piano scivolato in avanti, e poi specialmente la riproposizione di alcuni dettagli come i libri squadernati o il coltello in bilico sul tavolo a ridosso di un frutto (figg. 3, 4, tav. III), come pure nelle 'nature morte' ad acquerello, datate 1946-1947, in cui ricorrono elementi simili, come il vasetto con i fiori sulla sinistra o le cornici sullo sfondo, e in cui è però possibile leggere anche un legame forte con i coevi dipinti di Severini, specie dal punto di vista delle scelte cromatiche²⁵ (figg. 5, 6, tav. II). La minimale trama 'segnica' di una «composizione in filo di ferro» di Picasso – così nella didascalia del volume – che altro non è che *Figure (Projet pour un monument à Guillaume Apollinaire)* (Parigi, Musée Picasso), realizzata nel 1928 in collaborazione con Julio González, mi pare possa offrire più di un valido riferimento per l'ossatura non solo dei successivi dipinti astratti del 1947 ma anche di alcuni disegni dello stesso anno, in cui è più evidente l'adozione di questa struttura lineare complessa, costruita sull'equilibrio speculare di segmenti retti e curvi, che rimarrà sottotraccia ancora per qualche anno, fino ad almeno il

1951 (figg. 7, 8). Allo stesso modo, persino le fotografie dello studio o meglio delle tracce residuali di un'esistenza ormai leggendaria e affidata *in absentia* al racconto per immagini dei feticci del mestiere – barattoli, tubetti, pennelli – ripresi dall'alto verso il basso (fig. 9) sembrano assecondare l'assetto verticale di molti dipinti di Sanfilippo di questo periodo e in alcuni casi offrire loro anche qualche spunto iconografico (il barattolo portapennelli, per esempio).

3. PITTURA FRANCESE D'OGGI

Il confronto con i pittori francesi in mostra alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma

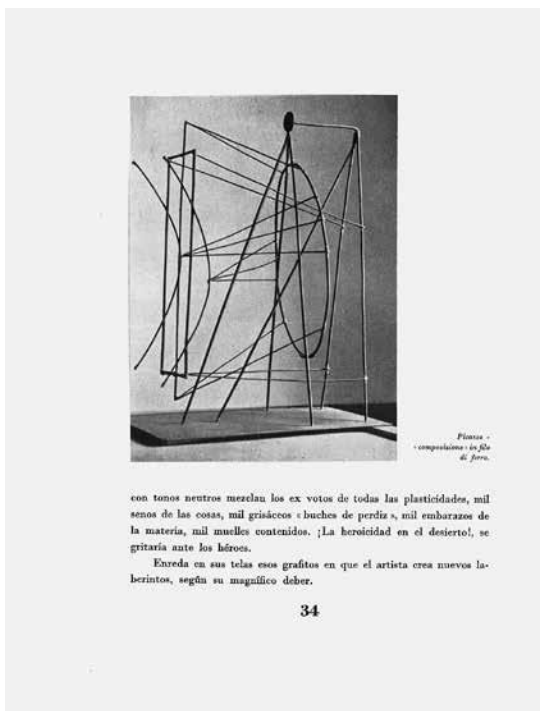
4. Antonio Sanfilippo, *Interno*, 1946, olio su tela, cm 75 x 40., Roma, collezione Montuori (foto: Courtesy Archivio Accardi Sanfilippo, Roma).





5. Pablo Picasso, *Nature morte au chandelier*, 1937, riproduzione fotografica pubblicata in Ramón Gómez de la Serna, *Completa y verídica historia de Picasso y el cubismo*, Torino, 1945.

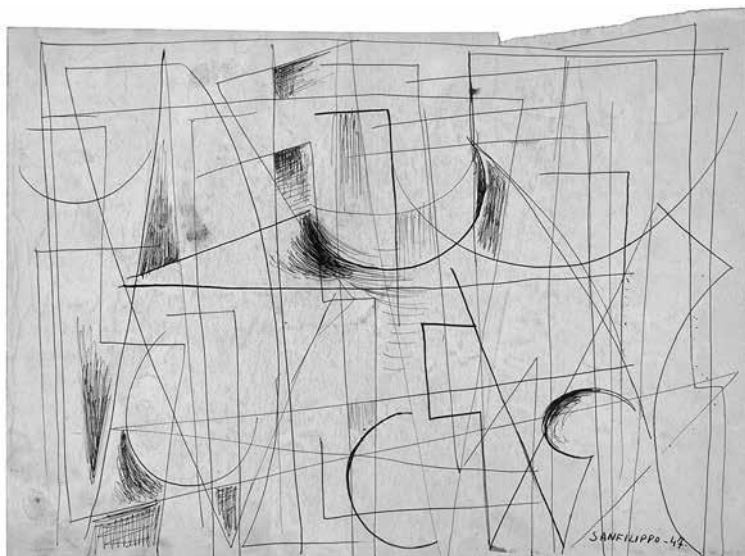
6. Antonio Sanfilippo, *Natura morta* [1946-1947], acquerello su carta, 32 x 22,5 cm, collezione privata (foto: Courtesy Archivio Accardi Sanfilippo, Roma).



7. Picasso – *composizione in filo di ferro*, riproduzione fotografica di *Figure (Projet pour un monument à Guillaume Apollinaire)*, 1928, pubblicata in Ramón Gómez de la Serna, *Completa y verídica historia de Picasso y el cubismo*, Torino, 1945.

rassicurò Sanfilippo sul lavoro svolto fino a quel momento, specie sul fronte delle opere dei grandi maestri d'inizio Novecento, presenti con dipinti già storicizzati e, nella maggior parte dei casi, di provenienza museale: è questo il caso di *Nature morte à la sonate* di Georges Braque, del 1921 (dal 1935 nelle collezioni d'arte moderna della città di Parigi e oggi al Musée d'Art Moderne, inv. AMVP 1684), o di *Deux jeunes filles, la robe jaune et la robe écossaise* di Matisse, del 1941 (dal 1945 nelle collezioni d'arte moderna della città di Parigi e oggi al Centre Pompidou, inv. AM 2590 P), o ancora di *Nature morte à la tête antique* di Picasso, del 1925 (dal 1946 nelle collezioni d'arte moderna della città di Parigi per dono di Paul Rosenberg e oggi al Centre Pompidou, inv. AM 2596 P), tutti caratterizzati da un impianto calligrafico e da un repertorio familiare all'artista siciliano²⁶. È naturale del resto che un giovane pittore cercasse conferme nei grandi maestri studiati sui libri e adesso visti per la prima volta in presenza, piuttosto che nel lavoro di artisti più giovani e poco o per nulla conosciuti. Anche per questi motivi ritengo che debba essere ridimensionato il debito fin qui accreditato, *sic et simpliciter*, nei confronti dei *Jeunes peintres de tradition*

8. Antonio Sanfilippo, *Senza titolo*, 1947, china su carta, cm 18,3 x 26,9, collezione privata (foto: Courtesy Archivio Accardi Sanfilippo, Roma).

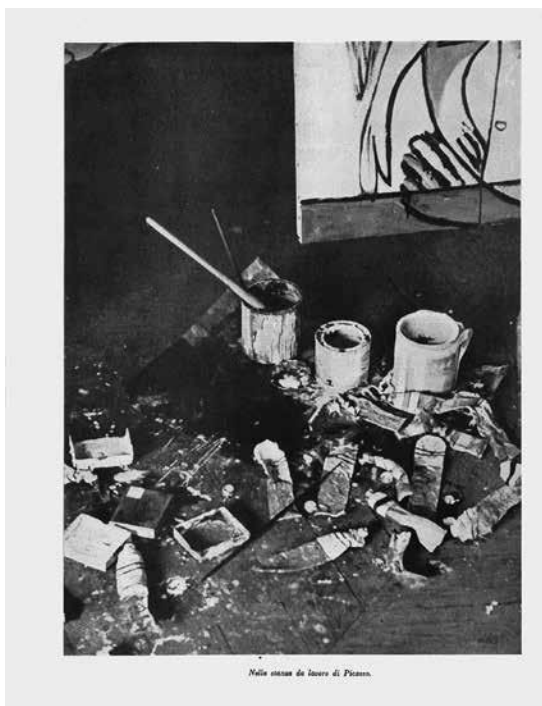


française – Lucien Coutaud, François Desnoyer, Léon Gischia, Edouard Pignon o Pierre Tal-Coat – presenti a Roma perlopiù con opere figurative di persistente retaggio surrealista (Coutaud) o *fauve* (Desnoyer) o con nature morte postcubiste (Gischia, Pignon, Tal-Coat), con un cronologia risalente nella maggior parte dei casi al decennio precedente, già superate dagli azzardi cromatici e compositivi adottati da Sanfilippo nel corso del 1946, in un processo analogo di recupero e rielaborazione delle medesime fonti visive²⁷. Fanno eccezione in questo contesto i dipinti più recenti di Alfred Manessier e di Gustave Singier in mostra a Roma. Del primo, testi come *Combat de coqs* del 1944 (acquistato dallo Stato nello stesso anno e oggi al Centre Pompidou, inv. AM 2540 P) e soprattutto *Le Phare de Port Navalo* del 1945 (collezione privata, già collezione René Drouin), con la sua accesa cromia e la griglia reticolare del suo impaginato, rappresentano una fonte più che plausibile per le successive prove astratte di Sanfilippo del 1947 e confermano una sintonia che sarà rinnovata nel nuovo incontro con l'opera di Manessier a Parigi a fine anno (figg. 10, 11, tavv. IV, V). Il medesimo impianto, anche se più mosso e articolato, si ritrova anche nelle convulse e vivaci composizioni di Gustave Singier²⁸.

Il catalogo aveva privilegiato però gli esiti figurativi dei più giovani espositori nella selezione delle opere da riprodurre nelle tavole fuori testo, con il tentativo forse di stabilire un rapporto di continuità con il coevo dibattito italiano o almeno con la sua narrazione 'ufficiale'. È quanto

emerge chiaramente dalle parole di Antonello Trombadori quando elenca su «l'Unità» «le esigenze a cui si richiama la ricerca di questi artisti»: «in primo luogo a un'esigenza di rigore

9. Nella stanza di lavoro di Picasso, fotografia pubblicata in Ramón Gómez de la Serna, *Completa y verídica historia de Picasso y el cubismo*, Torino, 1945.



figurativo, di chiarezza pittorica, di nobiltà del mestiere»; e pur ammettendo il rischio di un «nuovo formalismo» conclude che «l'impegno umano e lo slancio inventivo contenuti nella pittura di Guttuso e di Stradone (i quali per diverse vie si muovono però tra gli stessi problemi e le stesse esigenze di questi giovani maestri di Francia) promettono all'avvenire della pittura molto di più»²⁹. Al contrario, Silvio Marini aveva posto l'accento sul nuovo corso della pittura 'comunista' francese e sulle sue origini radicate nel cubismo e nelle avanguardie sovietiche «per i più estremisti dell'ala più facinorosa, [...] quella dei 'puri' o campioni della *peinture d'intensité*». Nell'economia di una pesante stroncatura, è tuttavia interessante riprendere l'analisi di segno opposto del carattere più squisitamente politico di questa nuova generazione di pittori, attraverso la quale Marini indicava, forse suo malgrado, una possibile alternativa a quanto stava accadendo in Italia («tutto il contrario, cioè, di quel che perseguono i più rappresentativi pittori comunisti nel nostro paese»):

Per i comunisti francesi la pittura è un'avventura eccitante nei regni sgominati già dischiusi dal cubismo. Le macerie del nostro mondo, abbandonate dal cataclisma cubista, non si ricompongono in loro; ma danno luogo a lunatici succedanei, quasi criptogrammi, dove il simbolo vale più dell'idea e il linguaggio geometrizzante, più o meno sorretto dal ritmo, tende a giocare come i temi erratici della musica o i motivi ritornanti delle tappezzerie³⁰.

«Il culto per il più intransigente purismo pittorico» riecheggiava quel 'principio di qualità' richiamato, nella prefazione di Lorand Hyghé in catalogo, come bussola per le scelte operate, nel segno della libertà e della pluralità delle tendenze e delle dottrine:

La nostra scuola rinascita appare molteplice e quasi contraddittoria. Vi sono rappresentate le tendenze più diverse e alle volte più opposte con uguale splendore. Questo è rassicurante e conforme al suo destino. Il pensiero francese non ha mai imposto direttive, ma [i] sottomesso a una scelta; non dà ordini: eccita e incita³¹.

L'appello di Hyghé alla diversità dei punti di vista e degli indirizzi di ricerca non convinse del tutto gli osservatori italiani, sempre più votati alla causa di opposti schieramenti gli uni contro gli altri armati, ed è certamente significativo che Antonio Corpora, l'artista nello studio di Guttuso più informato a livello europeo grazie ai suoi trascorsi parigini e recensore della mostra per «La Fiera Letteraria», insistesse sulla necessità di far coincidere la modernità con «l'elaborazione del nuovo

linguaggio [...] dell'Arte non Figurativa». Corpora stigmatizzava l'infelice selezione delle opere dei maestri d'inizio Novecento perché, ingenerosamente, giudicate poco rappresentative, ma accanto ai nomi di Picasso e Matisse recuperava anche l'importanza della lezione di Robert Delaunay, François Desnoyer, Jacques Villon, a suo dire, con Braque «i padri di un cubismo puramente francese, rigoroso e cartesiano, a cui sono legati alcuni rappresentanti della tendenza oggi più discussa, quella dell'arte non figurativa». Corpora faceva dunque discendere ugualmente dal cubismo la nuova astrazione quale «ferreo attacco della logica e della chiarezza al funambolismo, all'espressionismo, al romanticismo»³²: una dichiarazione nella quale è possibile intravedere in filigrana l'incomodità della sua posizione all'interno del Fronte nuovo delle arti, la successiva virata verso il Gruppo degli Otto e la contestuale teorizzazione di una pittura astratto-concreta da parte di Lionello Venturi³³.

Con questo bagaglio di esperienze visive e di riflessioni nel merito ampiamente dibattute all'interno della sua più stretta cerchia di frequentazioni, Sanfilippo partì per Parigi alla fine del 1946 per le vacanze di Natale, grazie a uno scambio di studenti propiziato dalla Commissione centrale giovanile del PCI e l'Union Nationale des Étudiants de France, in compagnia, com'è noto, di Accardi, Attardi, Consagra, Concetto Maueri e Giulio Turcato: un viaggio capitale, sempre evocato nella letteratura sulla genesi del Gruppo Forma ma mai documentato in maniera puntuale, se non sulla scorta dei ricordi personali (e partigiani), soprattutto di Accardi e Consagra, a distanza di molti anni³⁴. Sappiamo con certezza che visitarono il Musée de l'Homme, interessati ai valori formali della scultura africana e più in generale ai linguaggi 'primitivi' delle collezioni etnografiche, e il Jeu de Paume, già museo d'arte contemporanea internazionale, leggendaria sede operativa della commissione di restituzione delle opere d'arte trafugate negli anni del secondo conflitto mondiale e museo degli impressionisti dal 1947. Qualche notizia può essere aggiunta sul fronte delle gallerie private, in cui avevano ritrovato alcuni dei *jeunes peintres* conosciuti a Roma: Robin, Gischia e Fougerson, rappresentati dalla Galerie Billiet, la cui ultima mostra dell'anno era stata dedicata segnatamente a Fougerson; Manesier e Singier, i più vicini agli imminenti esiti di Sanfilippo, entrambi in mostra con Le Moal alla Galerie Drouin fino alla fine di dicembre. Per definire l'orizzonte delle proposte di queste gallerie vale la pena ricordare che Billiet, antica galleria diretta dal 1946 dall'italiano Gildo Caputo, avrebbe

ospitato in primavera un'importante retrospettiva di Severini (vista da Dorazio, Guerrini e Perilli) e che Drouin, una galleria invece di nuova fondazione, avrebbe dedicato due mostre a Alberto Magnelli e a Wassily Kandinsky nel corso dello stesso 1947, riferimenti capitali per i successivi sviluppi dell'opera di Sanfilippo³⁵. Anche in questo caso è ragionevole ritenere che gli interessi del gruppo di giovani in trasferta a Parigi fossero più rivolti ai maestri dell'Avanguardia storica che non agli esponenti dell'ultima generazione. Se infatti Accardi ha dichiarato, a proposito di questi ultimi, «che non ci colpirono particolarmente»³⁶, Consagra conferma l'affannoso tentativo di incontrare i 'grandi' maestri nei loro studi: Magnelli, Brancusi, Pevsner, Arp, Laurens, Léger, Giacometti e naturalmente Picasso. Anche se alcuni di questi incontri pare siano stati fatti solo da Consagra in prima battuta (Magnelli, Brancusi, Pevsner, Arp, Laurens), ora in compagnia di Maugeri e Turcato (Hartung, González, Adam), ora con il solo Turcato (Léger e Giacometti), è chiaro che di questi artisti si dibatteva con maggiore interesse all'interno del gruppo. Il bilancio di questa esperienza nelle parole dello stesso Consagra non può essere più esplicito:

A Parigi avevamo visto la fantasia di tutta l'arte moderna europea dall'impressionismo a Cézanne a Matisse a Picasso a Brancusi a Pevsner a Kandinsky a Klee in un concentrato esplosivo di gioia creativa. Era meraviglioso



10. Alfred Manessier, *Le Phare de Port Navalo*, 1945, olio su tela, cm 41 x 33, collezione privata, già collezione Drouin (foto: Courtesy Versailles Enchères).

sentirsi comunisti e artisti d'avanguardia. Italiani ed europei insieme. E poi, senza volerlo, diventammo provocatori della libertà di pensare dentro il partito³⁷.

11. Antonio Sanfilippo, *Senza titolo*, 1947, olio su tela, cm 40 x 50, Palermo, collezione Elenk'Art (foto: Courtesy Archivio Accardi Sanfilippo, Roma).



4. RETOUR DE FRANCE: IL GRUPPO FORMA E LE POLEMICHE ROMANE

Con la rivendicazione forte di un'acquisita libertà di pensiero dentro il partito, subito dopo il rientro dalla Francia Sanfilippo, con Accardi, Attardi, Consagra, Dorazio, Guerini, Perilli e Turcato, si lancia, com'è noto, nella formulazione dei contenuti di poetica del manifesto del Gruppo Forma del 15 marzo 1947, con il celeberrimo avvio «noi ci proclamiamo FORMALISTI e MARXISTI» in caratteri cubitali. La presenza di un suo *Senza titolo* (AD39) nel primo e unico numero della rivista «Forma» non è da considerare come il retaggio di una figurazione ormai superata, quanto piuttosto come la conferma di una lettura di Picasso nei termini puramente formali – di una militanza formalista, semmai – di cui si è detto, quale evidenza plastica della progressiva semplificazione linguistica condotta sul fronte delle composizioni astratte realizzate nello stesso anno secondo una coerente linea di sviluppo³⁸. L'iscrizione all'Art Club, le partecipazioni alle mostre romane e, nell'estate, al I Festival della Gioventù di Praga diventano occasioni per rinfocolare la dura polemica consapevolmente innescata con il partito³⁹. La lettera aperta inviata a «l'Unità», sottoscritta dai firmatari del manifesto, con l'aggiunta di Maugeri, Saro Mirabella, Lucio Manisco e il critico Guglielmo Peyrce, con motivo delle rappresaglie allo Studio d'arte Palma nell'autunno del 1947 in occasione della prima mostra di

Corrado Cagli al ritorno dagli Stati Uniti, rimane la più lucida testimonianza della militanza rivoluzionaria e antiborghese di questa fase in cui, malgrado il bersaglio involontario, netta è la presa di distanza dal cubismo 'illustrativo' di Guttuso e dall'indebita appropriazione da questi operata della pittura francese contemporanea, a beneficio invece, ancora una volta, della «linfa vitale della tradizione moderna: Picasso, Matisse»:

Una rivoluzione dei contenuti è possibile soltanto se definita da un linguaggio formale dialetticamente evoluto rispetto alla cultura che lo procede. [...] Quasi contemporaneamente sorsero a Roma e a Venezia gruppi di pittori di chiara tendenza astrattista, convinti nell'accezione di questa posizione, come l'unica possibile per gli artisti veramente progressivi e moderni. [...] Si tornava all'unico filone vitale: alla tradizione figurativa moderna, dagli impressionisti alla sua ultima e più valida esperienza: l'astrattismo. [...] La forma ha valore in se stessa, senza alcun richiamo freudiano o evocativo. I putridi umori della borghesia non hanno spazio nei quadri astrattisti, dove un controllo continuo della linea e del colore e il non richiamarsi naturalisticamente ad una realtà visiva costringono il pittore ad essere presente con la propria razionalità e non già con sfoghi vanamente letterari⁴⁰.

Davide Lacagnina
Dipartimento di Scienze Storiche
e dei Beni Culturali,
Università degli Studi di Siena
davide.lacagnina@unisi.it

NOTE

1. Approdo compiuto della storiografia sull'artista, a firma di due dei suoi più attenti e fedeli esegeti sul lungo tempo, è G. Appella, F. D'Amico, *Antonio Sanfilippo. Catalogo generale dei dipinti dal 1942 al 1977*, Roma, 2007. La prima e più articolata ricognizione: *Antonio Sanfilippo 1923-1980*, catalogo della mostra (Trento 2001-2002), a cura di F. D'Amico, Milano, 2001.

2. *Antonio Sanfilippo. Gli anni Sessanta. Il colore del segno*, catalogo della mostra (Agrigento 2012-2013), a cura di F. D'Amico, Cinisello Balsamo (MI), 2012; *Antonio Sanfilippo. Segno e immagine. Dipinti 1951-1960*, catalogo della mostra (Verona 2015-2016), a cura di F. D'Amico, F. Tedeschi, Milano, 2015; *Carla Accardi, Antonio Sanfilippo. L'avventura del segno*, catalogo della mostra (Marsala 2020-2021), a cura di S. Troisi, Cinisello Balsamo (MI), 2020.

3. Sugli anni siciliani rimangono fondamentali le precisazioni di B. Patera, *Sanfilippo*, supplemento a «Kalós – arte in Sicilia», maggio-agosto 1991. Per l'esperienza del Gruppo Forma rinvio, da ultimo, a *Forma 1 e i suoi artisti. Accardi, Consagra, Dorazio, Perilli, Sanfilippo, Turcato*, catalogo della mostra (Roma 2000-2001), a cura di S. Lux, E. Cristallini, A. Greco, Roma, 2000.

4. *Sanfilippo 1947-1951. Il Gruppo Forma e dintorni*, conversazione tra F. D'Amico e F. Tedeschi, in *Antonio Sanfilippo. Segno e immagine*, cit., pp. 57-61.

5. A. Sanfilippo, *Appunti degli anni 1949-1972*, in *Forma 1. 1947-1986*, catalogo della mostra (Gibellina 1986), a cura di G. Di Milia, Milano, 1986, p. 34.

6. A. Masi, *Togliatti contro l'astrattismo: dalla svolta di Salerno al convegno di Bologna*, in «Annali di critica d'arte», 2014, 10, pp. 115-122.

7. N. Ajello, *Intellettuali e PCI 1944-1958*, Roma-Bari, 1979, pp. 3-44. Nelle memorie di C. Accardi, *Bisogno di*

passione, di immersione, in *Forma 1. 1947-1951*, atti del convegno (Roma 1997), a cura di A.M. Di Stefano, Roma, 2001, p. 49: «la definizione di marxisti nacque dal fatto che alcuni di noi frequentavano cellule comuniste. Avevamo questo grande ideale: quello di rinnovare la società, un'istanza da una parte intellettuale, da una parte sociale». Si rileggano in tal senso anche le parole di P. Consagra, *Vita mia*, Milano, 1980, nuova ed. Milano, 2017, pp. 55-56: «noi eravamo politici e artisti e volevamo vivere così. Sottratti ai dirigenti nel dire e nel fare, nel piacere della contraddizione e nel piacere della scoperta. A Roma ci eravamo raggruppati nell'attivismo della cellula Margutta. Era un divertimento. Ždanov, uno sconosciuto».

8. Ajello, *Intellettuali...*, cit., pp. 9-10. Sanfilippo aveva riscosso un certo successo ai *Ludi juveniles* di Firenze del 1942, conquistando il secondo posto nelle finali nazionali dell'arte per la scultura e una segnalazione di Giovanni Spadolini su «La Nazione»: Appella, D'Amico, *Antonio Sanfilippo...*, cit., p. 309.

9. *La Mostra d'Arte indetta dalla Federazione di Palermo*, in «La voce comunista», 9 maggio 1945.

10. *L'arte per l'elevazione sociale della Sicilia*, catalogo della mostra (Palermo 1945), Palermo, 1945.

11. *I Mostra d'Arte*, catalogo della mostra (Trapani 1945), Trapani, 1945. Sulla storia dell'associazione studentesca A.A. Mola, *Corda fratres. Storia di un'associazione internazionale studentesca nell'età dei grandi conflitti 1898-1948*, Bologna, 1999.

12. D. Lacagnina, *Intorno all'astrazione: la critica, il mercato, le istituzioni*, in *Astrazione siciliana 1945/1968*, catalogo della mostra (Agrigento 2010), a cura di M. Meneguzzo, Cinisello Balsamo (MI), 2010, pp. 18-27.

13. U. Attardi, *Mostre. Una 'personale' nei locali dell'E.I.R. (sic)*, in «La Voce della Sicilia», 6 luglio 1945. Consagra ricorda il padre di Attardi a Palermo come colui che per primo gli parlò di comunismo: Consagra, *Vita mia*, cit., p. 32.

14. D. Ronci, *I giovani comunisti dalla Liberazione al 1957*, Roma, 1971; P. De Lazzeri, *Storia del Fronte della gioventù*, Roma, 1974.

15. P. Dorazio, *Passato ma sempre presente*, in *Forma 1. 1947-1951*, cit., p. 130: «ci definimmo formalisti ponendoci sullo stesso piano di quelli russi, che avevano conosciuto molto bene grazie a Ripellino il quale ne leggeva le poesie, ci parlava della loro pittura, ci mostrava anche le riproduzioni». A. Nicastrì, *Angelo Maria Ripellino e «Forma 1». Un incontro cruciale per la pittura d'avanguardia in Italia nel secondo dopoguerra*, in «Dialoghi di storia dell'arte», 1999, 8-9, pp. 178-187.

16. Su quest'ultima lettura di Picasso i testi-chiave del pittore di Bagheria sono quelli degli anni 1944-1948, oggi raccolti nel *Dossier Picasso* in R. Guttuso, *Scritti*, a cura di M. Carapezza, Milano, 2013, pp. 734-747. Più in generale, sul tema, si vedano N. Mislér, *La via italiana al realismo. La politica culturale artistica del PCI dal 1944 al 1956*, Milano, 1973, e da ultimo C. Perin, *Guttuso e il realismo in Italia 1944-1954*, Cinisello Balsamo (MI), 2020. Utile anche J.J. Gómez Gutiérrez, *The PCI Artists. Antifascism and Communism in Italian Art, 1944-1951*, Newcastle upon Tyne, 2015.

17. Da qui in poi, per le opere di Sanfilippo citate nell'articolo, il riferimento sintetico con le iniziali AD e il numero di catalogo tra parentesi è a Appella, D'Amico, *Antonio Sanfilippo...*, cit.

18. R. Gómez de la Serna, *Completa y verídica historia de Picasso y el cubismo*, a cura di C. Mollino, Torino 1945. Dello stesso autore in Italia anche, *Picasso e il picassismo*, trad. it. di M. Puccini, Roma, 1945, sui primi anni del movimento e con poche illustrazioni.

19. J.M. Bonet, voce *Gómez de la Serna, Ramón*, in *Diccionario de las vanguardias en España 1907-1936*, Madrid, 1995, pp. 298-301.

20. *Matisse, Seurat, Siganc, Wlaminck, Utrillo, Derain, Rousseau, Picasso*, testo di G.L. Luzzatto, Bergamo, 1942; E. Prampolini, *Picasso scultore*, Roma, 1943; *50 Disegni di Pablo Picasso (1905-1938)*, con scritti di C. Carrà, E. Prampolini, A. Savinio, G. Severini, A. Soffici, Novara, 1943; S. Solmi, *Disegni di Picasso*, Milano, 1945; C. Brandi, *Carminio o della pittura con due saggi su Duccio e Picasso*, Firenze, 1947; C.L. Ragghianti, *Picasso e l'astrattismo*, in «Firenze e il mondo», 1948, 1-2, pp. 25-30. Tema denso e controverso, che non mi pare abbia ricevuto ancora una sistematica riconsiderazione unitaria, specialmente dal punto di vista del dibattito critico, a beneficio invece delle successive occasioni espositive. Limite i riferimenti ai diversi momenti di questa fortuna: J.-F. Rodríguez, *Picasso alla Biennale di Venezia (1905-1948)*. Soffici, Paresce, De Pisis e Tozzi intermediari di cultura tra la Francia e l'Italia, Padova, 1993; *Picasso 1937-1953. Gli anni dell'apogeo in Italia*, catalogo della mostra (Roma 1998-1999), a cura di B. Mantura, A. Mattiolo, A. Villari, Torino, 1998; P.P. Pancotto, *Appunti sulla fortuna critica in Italia di Pablo Picasso scultore dal 1943 al 1953*, in «Quaderni di scultura contemporanea», 2000, 3, pp. 99-121; D. Ventroni, *Così i lettori italiani hanno visto Picasso. La fortuna dell'immagine dell'artista nei settimanali illustrati (1947-1959)*, in *Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, a cura di B. Cinelli, F. Fergonzi, M.G. Messina, A. Negri, Milano, 2013, pp. 143-156; J.J. Gómez Gutiérrez, *Picasso en Italia, 1936-1948. Del Guernica al arte socialista*, in «Goya», 356, 2016, pp. 252-263.

21. *Carla Accardi: la scrittura segreta*, intervista di G. Di Milia, in *Forma 1. 1947-1986*, cit., p. 16, con riferimento agli anni della formazione: «avevo già visto delle riproduzioni di quadri di Matisse, nei libretti di Scheiwiller, e sognavo Matisse. A Trapani un amico mi fece vedere un libro su Picasso che non era conosciuto ancora da nessuno nelle accademie».

22. F. D'Amico, *Antonio Sanfilippo. Dagli esordi alla fine degli anni Cinquanta*, in Appella, D'Amico, *Antonio Sanfilippo...*, cit., pp. 9-21. Sulla pittura di Severini di questi anni e sulle sue ricadute sugli artisti del gruppo Forma si leggano C. Vivaldi, *Gli anni Quaranta*, e P. Dorazio, *Eredità di Severini*, entrambi in D. Fonti, *Gino Severini. Catalogo ragionato*, Milano 1988, rispettivamente pp. 473-475 e pp. 601-605. Consagra, *Vita mia*, cit., p. 47, con riferimento allo studio di Guttuso: «veniva invitato Severini a parlarci del Futurismo, della sua vita a Parigi e del Cubismo».

23. *Pittura francese d'oggi*, catalogo della mostra (Roma 1946-1947), Roma, 1946.

24. Ancora una testimonianza di Accardi (*Bisogno di passione, di immersione*, cit., p. 49) conferma questa lettura divergente di Picasso, rispetto soprattutto a Guttuso, all'interno del Gruppo Forma: «un artista che però non ha niente a che vedere con quello che sarà poi il Gruppo Forma anzi, il suo iter espressivo – a mio avviso – non appartiene quasi alla storia dell'arte italiana che amo, è come un episodio completamente avulso dal resto, un 'ammiratore di Picasso che non fa niente che assomiglia a Picasso'». M.G. Messina, *I contesti di una pittura di segno/luce*, in *Carla Accardi. Contesti*, catalogo della mostra (Milano 2020), a cura di M.G. Messina, A.M. Montaldo, G. Gastaldon, Milano, 2020, pp. 106-127.

25. F. D'Amico, *Sanfilippo. Le carte*, Roma, 2009, p. 129, nn. 2-3.

26. Ricavo queste informazioni incrociando i dati generici del catalogo *Pittura francese d'oggi*, cit. (rispettivamente, in ordine di citazione, p. 15, n. 10, p. 26, n. 54 e p. 27, n. 57) e le riproduzioni delle opere conservate nel dossier fotografico della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Archivio Storico, Archivio Bioiconografico, Mostre in sede, 'Pittura francese d'oggi').

27. Degli autori richiamati, in *Pittura francese d'oggi*, cit., è riprodotto solo Pignon. Le riproduzioni delle opere di Gischia e Tal-Coat si ritrovano invece nel dossier della mostra conservato alla GNAM.

28. Difficile identificare le due opere con certezza, per l'aleatorietà delle traduzioni dei titoli in italiano. Delle due opere in catalogo, quella documentata in bianco e nero nel dossier della GNAM non è certamente conservata a Parigi, né al Centre Pompidou né al Musée d'Art Moderne, la cui proprietà è riferita invece per l'opera *Nudo con pianta ornamentale*. Bisogna dunque accreditarla con il titolo della seconda opera in catalogo: *La casa dell'infante*, collezione René Drouin.

29. A. Trombadori, *La pittura francese d'oggi*, in «l'Unità», 13 ottobre 1946.

30. S. Marini, *La pittura comunista*, in «Giornale della Sera», 22 ottobre 1946.

31. L. Hyghé, *Prefazione*, in *Pittura francese d'oggi*, cit., p. 6.

32. A. Corpora, *Arte francese d'oggi a Roma*, in «La Fiera Letteraria», 17 ottobre 1946.

33. M. Passaro, *Lionello Venturi e gli astrattisti italiani*, in «Annali di critica d'arte», 2014, 10, pp. 103-113.

34. *Carla Accardi: la scrittura segreta*, cit., p. 16. P.P. Pancotto, *Antonio Sanfilippo: la vita*, in *Antonio Sanfilippo 1923-1980*, cit., p. 161, in cui riferisce una testimonianza orale di Accardi. Consagra, *Vita mia*, cit., pp. 47-48.

35. J. Verlaine, *Les galeries d'art contemporain à Paris. Une histoire culturelle du marché de l'art. 1944-1970*, Paris, 2019, p. 73. *Fougeron 1946*, catalogue de l'exposition (Paris 1946), texte de G. Caputo, Paris, 1946; *Trois peintres. Jean Le Moal, Manessier, G. Singier*, catalogue de l'exposition (Paris 1946), par C. Bourniquel, Paris, 1946.

36. *Carla Accardi: la scrittura segreta*, cit., p. 16.

37. Consagra, *Vita mia*, cit., pp. 50-51.

38. A. Perilli, *L'Age d'or di Forma 1*, Mantova, 1994, per un più ampio affresco memoriale di questa stagione.

39. Un regesto completo delle mostre del 1947 è in Appella, D'Amico, *Antonio Sanfilippo...*, cit., pp. 310-311.

40. C. Accardi *et al.*, in «l'Unità», 13 novembre 1947 e, nella stessa sede, la replica di A. Trombadori, *Gli astrattisti*: «la cosa quindi che bisogna subito respingere è la confusione che i giovani firmatari fanno qui tra una concezione marxista della vita e del mondo e questa loro formulazione contrabbandata dai cascami della più mistificante ed enfatica corrente pittorica contemporanea: l'astrattismo dei pittori cattolici francesi Le Moal, Manessier (*sic*), Singier».

Premises and first abstract developments in Antonio Sanfilippo's painting (1946-1947): political instances, visual sources, European openings

by Davide Lacagnina

A well-established historiographical tradition sets 1951 as the turning point for Antonio Sanfilippo (Partanna, Trapani, 1923-Roma, 1980) towards a fully mature, autonomous and recognisable personal style. His previous experiences have been thus almost completely reabsorbed into the blurred memory of the artist's training between Palermo and Florence or into the choral analysis of the Gruppo Forma. The article propose a more careful reconsideration of Sanfilippo's beginnings, here limited to the years 1946-1947, in order to reassess the quality of his production, which from the very first works stands out for the originality of its results. From his registration in the Italian Communist Party to his first stay in Paris, it's the autonomy of his experiments on the *sign* that weave compositional hypotheses and shape the formal structure of his progressive abstraction, beyond the prevailing models of the time or the references shared with other young artists close to him.
