

TOGO
TERRESTRITÀ

OPERE
1962-1989

Togo
Messina, Teatro Vittorio Emanuele
dicembre 1989

La mostra di Togo è stata organizzata
dall'Amministrazione Provinciale di Messina
con la collaborazione dell'Amministrazione Comunale
e dell'Ente Teatro Vittorio Emanuele di Messina

Segreteria organizzativa: Calogero Gambino

Ufficio stampa: Gino Mauro; Sergio Perri (Mazzotta editore)

Allestimento: Antonello Longo

Trasporti: Liguigli, Milano

Assicurazione: Unipol

Diapositive e fotografie di Benito Trolese
La foto di Togo è di Gilberto Signifredi

Si ringraziano i collezionisti, le Edizioni dello Scarabeo di Milano
e la Galleria Mosaico di Messina per la collaborazione prestata

TOGO

Terrestrità - Opere 1962-89

Mazzotta

Realizzazione del catalogo

Redazione: A&P Editing

Traduzioni in inglese: Hubert Byers

Copertina: Evelina Laviano

Composizione: Lineatre, Vignate

Fotolito: Graphic Studio, S. Giovanni Lupatoto (VR)

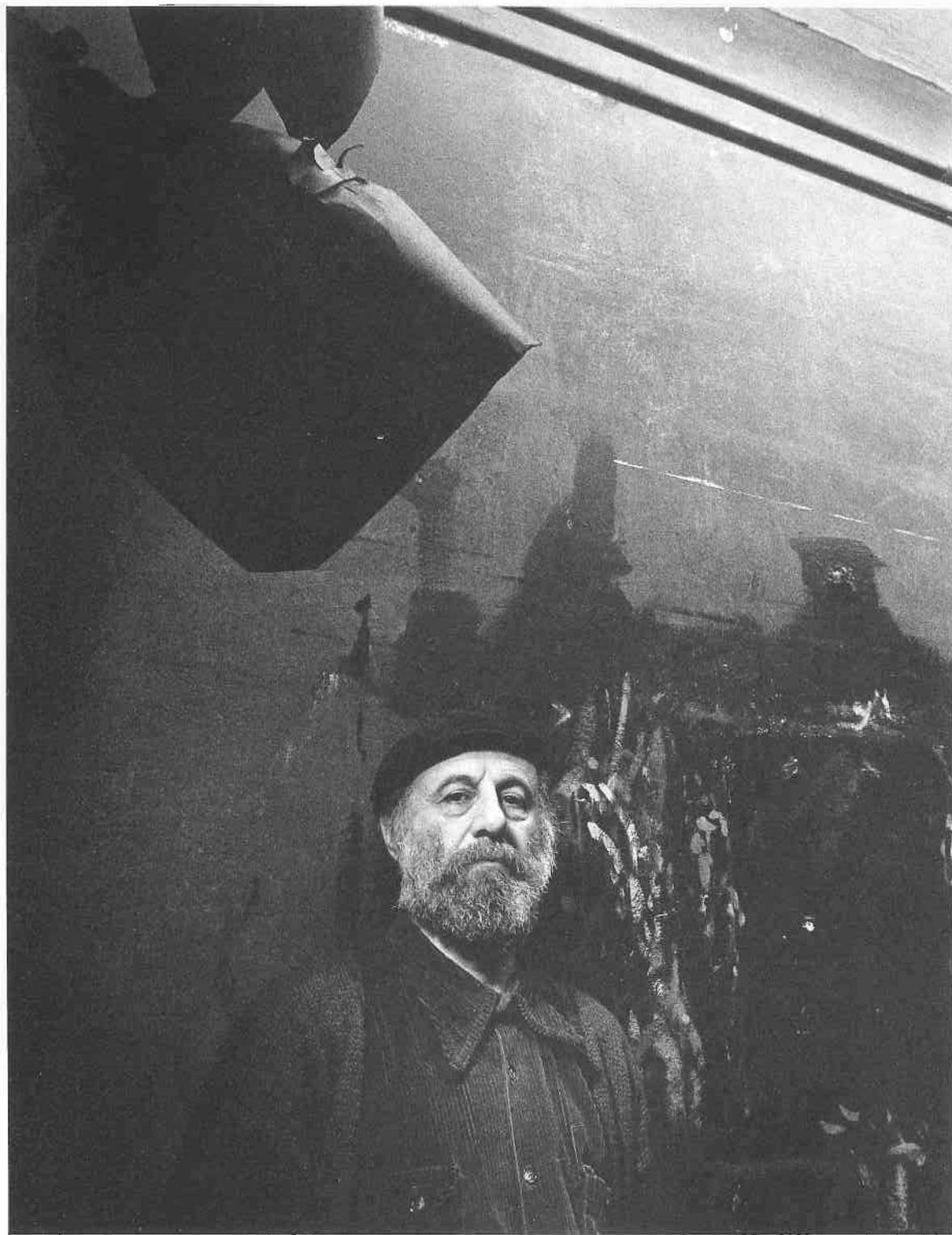
© 1989 Nuove edizioni Gabriele Mazzotta
Foro Buonaparte 52 - 20121 Milano

ISBN 88-202-0921-7

Sommario

Contents

- | | | | |
|-----|---|-----|--|
| 7 | Presentazione - <i>Giuseppe Naro</i> | 7 | Introduction - <i>Giuseppe Naro</i> |
| 9 | Terrestrità - <i>Luciano Caramel</i> | 9 | Terrestrity - <i>Luciano Caramel</i> |
| 12 | L'altrove è qui - <i>Lucio Barbera</i> | 12 | The Beyond Is Here - <i>Lucio Barbera</i> |
| 25 | Dentro la memoria dell'esperienza e dentro l'esperienza della memoria. Linee di lettura per l'arte di Togo - <i>Paolo Bellini</i> | 25 | Within the Memory of Experience and within the Experience of Memory. Points for a Reading of Togo's Art - <i>Paolo Bellini</i> |
| 32 | Antologia critica | 32 | Critical Anthology |
| 39 | Dipinti | 39 | Paintings |
| 83 | Opere grafiche | 83 | Graphic Works |
| 101 | Notizie bio-bibliografiche <i>a cura di Simona Orlandini</i> | 101 | Bio-bibliographical Notes <i>by Simona Orlandini</i> |
| 105 | Elenco delle opere | 105 | List of Works |



Con la mostra di Enzo Migneco, in arte Togo, da anni operante a Milano dove ha conquistato una sua meritata notorietà in campo nazionale, questa Amministrazione Provinciale non solo riafferma la sua attenzione per il settore delle arti visive ma, sotto certi aspetti, viene a meglio precisare la strategia di un intervento che nel tempo sta acquistando le connotazioni di un'ampia progettualità. Come è noto, da anni la Provincia ha cominciato a occuparsi di questo settore puntando inizialmente sulla presentazione di "grandi maestri" e svolgendo così un'opera di informazione ai più alti livelli: basti citare, per tutte, le mostre di Liebermann, Pasmore, Casorati, Santomaso, Fontana, Giò Pomodoro. Quindi ha rivolto, con "Il raggio duro del sole", uno sguardo alla giovane arte europea, per poi sottolineare il valore di due artisti, Enzo Celi e Antonio Freiles, che operano a Messina.

Nello stesso tempo questa Amministrazione Provinciale ha svolto il suo ruolo di incentivazione sul territorio sia supportando il lavoro delle gallerie che operano in città, sia soprattutto mostrando alla più recente Fiera di Bari venti artisti messinesi con una formula che ha meritato i più ampi consensi nel settore, imponendosi all'attenzione nazionale come "modello Messina".

Ebbene, nel "modello Messina", comincia a percorrere ora con Togo un'altra strada, quella cioè che conduce agli artisti messinesi che operano oltre lo Stretto, a quanti cioè sono i protagonisti di una diaspora attorno alla quale a lungo bisognerebbe riflettere per comprendere meglio le ragioni di una "emigrazione artistica" alla quale porre rimedio.

Ma quella di Togo, che qui è presentata da critici quali Lucio Barbera, che della mostra è il curatore, Paolo Bellini e Luciano Caramel, è mostra che si legittima non solo in quanto apre una nuova strada di intervento, ma soprattutto per la qualità dell'artista che conserva tenacemente, pur in mezzo a stimoli e ambienti culturali diversi, la memoria delle proprie radici e, dunque, la nota fondamentale di una mediterraneità ricca di immagini ma soprattutto di uno straripante colore.

Una mostra per la quale appare quanto mai proficua e ricca di indicazioni la collaborazione con l'Ente Teatro che la ospita, che presenta dunque molti titoli di legittimazione e che viene ad ampliare una strategia di intervento che potrà servire, naturalmente migliorata, come utile indicazione anche per il futuro.

*Giuseppe Naro
Presidente dell'Amministrazione Provinciale
di Messina*

Terrestrità

Luciano Caramel

A introduzione di questa mostra antologica che, pur con naturale accento sull'ultima attività, riepiloga l'intero itinerario di Togo nelle sue tappe principali, credo sia innanzitutto opportuno porsi il problema delle radici dell'artista. Che vuol poi dire della sua "sicilianità", evidenziata da tutti gli autori che attraverso il tempo di lui si sono occupati. Da Sassu che scriveva di "senso fluido e completo del colore" e di "lombi di cielo, di tetti di paese, mito ormai, nella memoria, dell'isola lontana, scandito nel colore timbrato"; e da un De Micheli che ne sottolineava l'attaccamento "allo splendore e all'asprezza dell'isola", da cui discende "un sentimento panico della natura, dove la luce è protagonista in prima persona: una luce che arde e brucia stoppie e cortecce, che abbaglia le pietre, che in certe ore del giorno si fa candente"; fino a Enzo Fabiani, a Paolo Volponi, a Raffaele De Grada, che sull'artista ha scritto alcune delle pagine più profonde.

E appunto De Grada notava (nel 1977) come Togo, "mantenendo fermo il suo mondo che si basa ancor oggi sull'immediatezza della visione, sulla spontaneità dell'immagine e sulla sostanza dell'emozione reale", si ponga "il problema di uscire dalla sua bella spontaneità senza perdere nulla in freschezza", rivolgendosi, più che a parvenze figurative troppo riconoscibili, al colore in quanto "intrinsecamente emblematico di una situazione emozionale". Considerazioni che in questo catalogo Lucio Barbera riprende e approfondisce, sulla base di una larga, precisa conoscenza del lavoro del pittore.

Lo stesso, qualche anno fa, ribadivo come Togo fosse nutrito di linfe mediterranee, che sempre hanno innervato, e innervano, il suo fare, fecondato dalla "sicilianità", appunto, che vuol dire un certo modo di intendere il colore, la luce, la pittura medesima e il modo di dedicarsi e viverla. Costatazioni certo da riprendere, in particolare data l'occasione del ritorno a casa, qui a Messina, del nostro artista: però nato a Milano, e a Milano attivo definitivamente dal 1962. Il che già induce a rimescolare le carte, a complicare la questione, per evitare che il richiamo dell'esistenza di un

Terrestrity

Luciano Caramel

As an introduction to this retrospective exhibit which, even though there is a natural accent on the more recent activity, sums up Togo's whole itinerary, with its principal phases, I believe that first of all it is important to pose the problem of the artist's roots. That means the problem of his "Sicilianess" noted by all those who have written on him over the years. From Sassu who wrote of "the fluid and complete feeling of colour" and "strips of sky, of roofs of villages, myth, by now in the memory of the faraway island", from which there is born a "feeling for Pan, wherein the light is the most important protagonist: a light which scorches and burns the stubble and bark, blinding the stones, and at certain hours of the day becoming candescent", to Enzo Fabiani, to Paolo Volponi, to Raffaele De Grada, who have written some of the more profound pages on the artist.

It was precisely De Grada that noted (in 1977) how Togo "holding still his world which is even today based on the immediacy of the vision, on the spontaneity of the image and on the substance of real emotions" raised "the problem of leaving his comfortable spontaneity without losing the freshness", turning, more than to figurative aspects which were too recognizable, to color as "intrinsically emblematic of an emotional situation". Considerations which Lucio Barbera takes up anew and further develops in this catalogue, on the basis of a vast and precise knowledge of the artist's work.

I myself, a few years ago, affirmed that Togo was nourished on Mediterranean sap, which has always agitated, and agitates, his work, fecundated by the "Sicilianess", that is to say a certain way of understanding color, light, painting itself and the way in which one lives and dedicates oneself to it. Acknowledgements certainly to be taken up anew, in particular given the occasion of the returning home, here to Messina, of our artist: though born in Milan and active there until 1962. This fact requires a reshuffling of the deck, complicating the issue, in order to avoid that the recognition of an umbilical cord that ties the painter to certain cultural matrices leads one to believe the artist to be a local artist,

cordone ombelicale che lega il pittore a certe matrici culturali scada in una patente, limitante, di artista alla fin fine locale, chiuso entro connotazioni arcaicamente impermeabili alla ricchezza di interrelazioni che domina l'arte contemporanea. O anche semplicemente per escludere un'interpretazione riduttivamente nostalgica, o solo in chiave di affermazione di differenza e quindi, sia pur in negativo, di identità, come avveniva agli emigranti, che si ritrovavano nel riconoscersi diversi appunto coltivando costumi dei luoghi d'origine e continuando a parlarne il dialetto.

Nonostante Togo, nato nel 1937, sia di una generazione non confrontabile con quelle delle ultime leve, pure per lui, almeno in parte, valgono le coordinate entro le quali s'è vivamente riproposto, negli ultimi anni, il senso del radicamento, antropologico, in realtà determinate, per tradizione e cultura, e perciò anche per collocazione geografica. L'avanguardia, per definizione, ha lungamente postulato l'internazionalismo, la dissoluzione delle frontiere, sulla spinta d'una volontà di continuo, progressivo rinnovamento, che vedeva come freno e ostacolo la circoscrizione entro situazioni troppo individuate. La prevalente (e talora prevaricante) attenzione alla forma, da un lato, e dall'altro alla funzione dava poi maggior forza a quella che finiva col risolversi nell'inclinazione alla perdita dell'identità storica. L'irresistibile estendersi, planetario, dei media dell'informazione, inoltre, ha accentuato, attraverso la facilità del comunicare, il declino delle fortune di quanti miravano a conservare una caratterizzata fisionomia, inadatti alle regole medesime del sempre più maturo mercato dell'arte e quindi di necessità, in un certo senso, emarginati. Poi, per la stessa maturazione della trasformazione tecnologica, e per il conseguente instaurarsi della "condizione postmoderna", con solo apparente paradosso s'è però progressivamente assistito a un'inversione di tendenza, con la crisi delle linee privilegiate di sviluppo lungo cui l'avanguardia si svolgeva, e con il tramonto delle sue pretese di assolutezza. La differenza ha nuovamente trovato legittimità, e ascolto. Di qui l'effetto, in arte, del riaffermarsi di itinerari poco frequentati e sempre più individualizzati; e del riproporsi di modi meno preclusivi d'essere nel presente e di considerare il "nuovo": non più artificialmente e pregiudizialmente contrapposto al passato, visto anzi spesso come fattore di irrobustimento, di arricchimento, attraverso la sua memoria, il suo retaggio, dell'essere nell'oggi.

Ecco, quindi, l'attualità nuova del "genius loci", cui addirittura fin dal titolo Achille Bonito Oliva riferisce nel 1980 una mostra di artisti nuovi. E in seguito tutta una serie di iniziative all'insegna di quelle "radici", alle quali proprio quest'estate è stata dedicata la mostra del Premio Michetti, riservata a pittori e scultori nati dopo il 1950. In occasione della quale rilevavo come dagli artisti d'oggi (in quel caso i più giovani, ma l'osservazione può esser pacificamente estesa anche a molti più avanti negli anni, come appunto Togo) i segni della matrice, la memoria delle tradizioni della regione natia, e quella medesima del suo paesaggio, degli usi e

closed within connotations that are archaically impervious to the richness of interrelationships which dominates contemporary art. Or also simply to exclude a reductively nostalgic interpretation, or only in the sense of the affirmation of difference, and thus of affirmation, perhaps even negative, of an identity, like that of the emigrants, who in seeing themselves as different continued to cultivate the customs of their origin and to speak its dialect.

Though Togo, born in 1937, comes from a generation which can't be compared to the more recent ones, at least in part, also for him, the co-ordinates with which he has energetically re-proposed his work in the last few years are valid: the sense of "rootedness", anthropological determinant in reality, by tradition and culture, and thus also by geographic location. The avant-garde, by definition, has at length postulated internationalism, the dissolution of borders stimulated by a desire for continuous, progressive renewal, and has seen situations which were too individualized as an obstacle, a brake.

The prevalent (and at times prevaricating) to forms, on the one hand, and on the other of function gave more strength then to that which ended up in resolving itself in the inclination to the loss of historical identity.

The unstoppable planetary extension of the media has accentuated, through the simplicity of communication, the decline of the fortunes of those who aimed at conserving a characterized physiognomy, unadapted to the rules of the increasingly mature art market and thus of necessity, in a certain sense, cut off. Then due to the maturation of the technological transformation, and the consequent installation of the "postmodernist condition", there has been an inversion of tendency, with the crisis of the privileged lines of development along which the avant-garde moved and the downfall of its pretensions to an absolute, which only appears paradoxical.

Being different has once again found legitimacy, and an audience; from this comes the effect, in art, of the reaffirmation of rarely frequented and even more individualized itineraries; and a reproposal of the means that don't preclude to such an extent, being in the present and the consideration of the "new": no longer artificially and prejudicially against the past which is indeed often seen as a strengthening factor, an enriching one through its memory, its network, its being a part of today.

Thus, therefore, the new topicality of the "genius loci" to which in 1980 Achille Bonito Oliva already referred in the title of an exhibit of new artists; and as a follow up there was a whole series of initiatives in search of those "roots", among which this summer's exhibit for the Michetti prize, reserved for painters and sculptors born after 1950. On the occasion of the exhibit I noted how by today's artists (in this case the younger ones, but the observation can easily be extended to include many older artists like Togo) the signs of the matrix, the memories of the traditions of the birthplace, its landscape, and the uses and customs of their fel-

costumi dei conterranei siano vissuti non tanto come, in positivo e in negativo, stimate di diversità. Invece quali originali fattori di un tutto che si è andato determinando entro una globalità di apporti, a contatto con una pluralità di stimoli, in una condizione di fattiva interazione con i nuovi orizzonti, ormai inevitabilmente neppure solo nazionali, non con ripiegamento nostalgico, con un guardare solo, o preminentemente, all'indietro.

Entro siffatto registro si colloca la pittura di Togo sin dai primi anni Sessanta, allorché certa sonorità di accordi cromatici, o al contrario certa cupezza (come nel forte *Paesaggio a Vulcano* del 1962, qui esposto), con valenze espressionistiche, è poi correlata, all'interno, con la flagranza, di colore e di pennellate, e con la panica circolarità derivante dall'esperienza informale, allora direttamente saggiata. Con conseguenze sul superamento d'una qual descrittività, e più ancora dell'affacciarsi rischio d'un segno manieristico, tra eredità postcubiste e folclore, che a Togo veniva da esempi siciliani, magari dal medesimo Guttuso, dal suo pericolosissimo fascino.

Ed è proprio tale apertura alla modernità (e non faccio qui questione di figurazione o no, che è problema del tutto irrilevante) che in un secondo momento consentirà al pittore di riprendere con ben diversa scioltezza, e diciamo pure perentorietà, certi obiettivi frequentati nei tardi anni Cinquanta. Salvo poi riabbracciare modi più liberi, anche da preoccupazioni di contenuto, con calda palpazione cromatica, aderente al fenomeno nel suo darsi, in un contesto di spazialità non preconcepita (che invece aveva riproposto i suoi diritti in certe immagini - vedute, paesaggi, figure - eseguite da Togo negli anni Settanta), intimamente connessa al divenire temporale, che tende la pennellata e innerva, vivificandole, le opere più fresche e riuscite.

E ancora questo avvertito rapporto con la cultura artistica attuale trattiene Togo dal lasciarsi troppo andare all'insidioso piacere della bella pittura, che resta materia del suo fare, anche per l'urgere delle radici, per l'innesto nel calore della mediterraneità, però dominata, e quindi innalzata a obiettivi di invenzione. Come esemplarmente si può constatare nelle tele più recenti, estroverse e fecondate dall'interiorità, compositivamente organizzate con lucida eppur emozionalmente viva sicurezza, in un urgere e confrontarsi di forze centrifughe e centripete, e nel fondersi di tradizione e ricerca. Togo è infatti insieme artista dalla sensualità antica, e tutta terrestre, e accanito sperimentatore. È pittore d'altri tempi e pittore d'oggi. Crede nell'espressione, ma la vuole sedimentata, decantata nel linguaggio, che è altro dalla libera effusione. Qui, in questo fitto interagire di motivazioni e obiettivi, nella preoccupazione di tutto risolvere nella forma senza appiattirsi in essa, sta il sigillo della sua originalità.

low-countrymen aren't seen so much, in positive and negative, as stigmata of difference. Instead they are viewed as original factors of a whole which is determined within a globality of contributions, in contact with a plurality of stimuli, in a condition of effective interaction with new horizons by now inevitably not only national, but with a nostalgic twist, looking exclusively or preeminently backward.

It is in this register that Togo's painting is to be placed from the beginning of the Sixties, striking certain sonorities of chromatic chords or on the contrary a certain roughness (as in the powerful *Landscape on Vulcano* from 1962 on exhibit here) with Expressionist valences, and then correlated within, with the flagration of paint and brushwork, and with the circular panic deriving from the experience of the "Informale" at that time personally being experienced by him. Influencing the overcoming of a certain descriptiveness and even more the approaching risk of a manneristic sign, between Post-Cubist heredities and folklore, which come to Togo from Sicilian examples, perhaps Guttuso himself, from his extremely dangerous charm.

It is precisely this opening to modernity (and I'm not making an issue here of figurative or non-figurative which is a completely irrelevant problem) which later on will allow the painter to take up anew, with a quite different looseness, let's say peremptoriness, certain objectives frequented in the late Fifties. He then embraces, however, freer modes, also freer from worries of content, with hot chromatic palpitations, adherent to the phenomena in its presentation, in the context of an unpreconceived spatiality (which had instead reposed its rights in certain images - vegetables, landscapes, figures, done by Togo in the Seventies) intimately connected with becoming temporal, that stretches the brushstroke and innervates, enlivening the fresher and more successful works. This shrewd relationship with the current artistic culture keeps Togo from letting himself go too far with the insidious pleasures of beautiful painting, which remains the medium of his work, also due to the urgency of the roots, the grafting of the warmth of the Mediterranean, dominated however and therefore raised to the objectives of invention. The recent canvases are exemplary evidence of this extroverted and fecundated by interiority, lucidly organized compositionally yet emotionally alive sureness in an urging and confrontation of centrifugal and centripetal forces, and in the melting of tradition and research. Togo is in fact both an artist of antique sensuality and completely earthly, and a ruthless experimenter. He is a painter from other times and a painter from today. He believes in expression, but he wants it anchored, exalted in the language, which is something different from free effusions. Here in this dense interaction of motivations and objectives, in resolving all problems with form without hiding behind it, is Togo's stamp of originality.

L'altrove è qui

Lucio Barbera

"...Mi pare che ancora nessuno abbia dato il peso che si merita all'importanza che ha [in essa] l'esperienza informale, direttamente saggiata da Togo nei primi anni Sessanta e poi più accentuatamente ripresa negli anni recenti. Sono là le radici di certa palpitazione cromatica..." Così esattamente, riferendosi in particolare all'attività pittorica di Togo, notava nel 1986 Luciano Caramel; ed è osservazione che mi convince anche perché convinto già ne ero nel 1982 quando, presentando la mostra "Oltre lo Stretto", dell'artista siciliano scrivevo: "Si è detto informale e così è, perché non a caso nella sua pittura si assiste a poco a poco a una sorta di distacco da ciò che appare visibile con gli occhi e a un approdare a un tipo di pittura in cui è possibile scorgere le pennellate libere, tipiche dell'informale, spogliate cioè dall'essere strumentali a una immagine."

Ed è soprattutto, quella di Caramel e la mia, osservazione che quanto mai pertinente mi sembra osservando alcuni dipinti che cronologicamente aprono la presente mostra che consente di "rivedere" un artista giunto al pieno della sua maturità e che opere alla mano o, per dir meglio, sotto gli occhi, oggi reclama un suo adeguato spazio nei piani alti dell'attuale edificio dell'arte internazionale. Mi riferisco in particolare a *Paesaggio a Vulcano* e *Il castello rosso* del 1962 e soprattutto al prezioso e indicativo *Ricordo blu* del 1964: nei primi due il colore, sia pure con qualche lieve concessione materica, è tutto votato al movimento fluido che, irrompendo sulla scena, squassa come un vento emotivo un'immagine che pure appare tenacemente aggrappata a un aspetto reale; nel terzo dipinto, invece, il colore rompe ogni legame con qualsiasi tipo di realtà e sembra bloccare il gesto del dipingere in una nuova immagine in cui si infiltra, lieve ma prepotente, il dato mentale.

È possibile fin da ora mettere a fuoco alcune tensioni che muoveranno, insieme ad altre, la successiva pittura di Togo e soprattutto è possibile precisare il suo atteggiamento di fronte al mondo e alla pittura. Una è data, appunto, dal

The Beyond Is Here

Lucio Barbera

"...It seems to me that no one has given deserved weight to the importance (in itself) of the informal experience, directly tried by Togo in the early Sixties and then taken up with more emphasis in recent years. That is where the roots of certain chromatic palpitations lie..." Thus noted Luciano Caramel in 1986 with particular reference to Togo's painterly activity, and it is an observation of which I am convinced as well, as I was already convinced of it in 1982 when, presenting the exhibit "Beyond the Straits", I wrote of the Sicilian artist: "It is called 'Informale' and so it is because it is no accident that in his painting one assists bit by bit to a sort of detachment from what appears visible to the eyes and the approaching of a type of painting in which it is possible to discern the free brushstrokes typical of the 'Informale', that is, stripped of the essential being of an image."

Above all, the observation of Caramel and myself is more pertinent than ever, I think, in observing some of the paintings that chronologically open the present exhibit which allows us to "see anew" an artist who has fully matured and works close at hand, or better said, beneath our eyes, and who claims his place today on the higher storeys of the present building of International Art. I'm referring in particular to *Landscape in Vulcano* and *The Red Castle* (1962) and above all to the precious and indicative *Blue Memory* (1964): in the first two the colors, even though with some slight material concessions, are all dedicated to fluid movement which, erupting on the scene, gusts like an emotive wind that also appears to be tenaciously clinging to an aspect of reality; in the third painting, however, the color breaks every tie with any type of reality and appears to block the gesture of painting in a new image which has been infiltrated with light, yet forceful, mental data. It is already possible to focus on certain tensions that will move, together with others, Togo's future work and above all it is possible to identify his behaviour towards the world and to-

particolare attraversamento dell'informale che l'artista opera in un momento in cui quell'esperienza (si pensi alla nuova figurazione, alla montante onda del quasi pop romano – dico "quasi" perché non di vera pop art si è, a mio parere, trattato – o al concettuale) stava esaurendo la sua grande vitalità, ormai ridotta ad accademia, a sterile sperimentazione o a vuoto manierismo. Ebbene, rispetto alla fase declinante della pittura informale, Togo assume un atteggiamento di grande maturità e di sicura apertura: l'artista non sembra tanto essere preso dal problema dello "spazio nuovo", né prospettico né cubista, e tanto meno lasciarsi andare a quell'onda irrazionale che dimostrava sfiducia nella realtà oggettiva e abbandono alla realtà soggettiva, quanto piuttosto impegnato a saggiare la capacità del colore di evocare la realtà nel momento in cui la negava o ad affermare una realtà non più ottica ma esclusivamente coscienziale.

L'informale di Togo, dunque, se da una parte è distruzione (abolizione) dell'immagine e mancanza di volontà formativa, dall'altra è anche ricostruzione pittorica fondata sulla organizzazione del colore: e non a caso, accanto a una stesura ondosata che in alcuni casi sfiora anche l'espressionismo gestuale di tipo americano, si assiste a un controllo formativo del gesto che pienamente si manifesta in *Ricordo blu*, dove anche il movimento sembra bloccato nell'immagine e soprattutto sapientemente e coscientemente governato.

Si avverte la compresenza, anzi il raggiunto equilibrio, tra la volontà di distruggere la forma (del reale) e la volontà di costruire la forma (del mentale): la prima, seppur prende di mira un dato oggettivo, è di natura irrazionale; la seconda, che prende di mira, invece, un dato soggettivo, è di natura razionale. Con la prima Togo tende a surriscaldare fino al punto di fusione il suo legame con l'aspetto reale del mondo (e a questo stadio è del tutto indifferente se la realtà sia vista, ricordata o soltanto immaginata) che così si presenta quasi allo stato incandescente e fluido (ed è qui che il gesto pittorico ha la prevalenza sulla pittura); con la seconda tende piuttosto a instaurare un rapporto con il dato mentale che, attraverso un raffreddamento del gesto (qui ora la pittura è prevalente sull'azione pittorica), prende una precisa forma organizzata, lucida, razionalmente costruita. E se nel primo caso, con i colori senza contorni e confini, palpitanti nella loro stesura spesso aggressiva che oscilla tra il brioso e il sinistro, si ha un uso coerente di un certo linguaggio informale, nel secondo caso, con i colori che senza perdere la loro strepitosa energia ora davvero dipingono la superficie, ma contenuti in precise zone che emergono o affondano nel dominante e sontuoso nero, si assiste a un uso alternativo dell'informale cui si fa compiere, senza tradirlo, un passo avanti.

In sostanza Togo procede per successive contaminazioni: da una parte tende a superare il rapporto di superficie con

wards painting. One of these is provided by the particular passage of the artist through the "Informale" just as it was exhausting its great vitality, by this time reduced to sterile academicism, to sterile experimentation, or empty mannerism. Thus, in respect to the declining phase of the "Informale" paintings, Togo assumes a behaviour of great maturity and of sure openness; the artist doesn't seem to be taken so much by the problem of "New Space", neither perspective nor cubistic, and even less to be taken by the irrational wave that demonstrated mistrust in objective reality and abandoned itself to subjective reality, but rather he is busy testing the ability of color to evoke reality in the moment in which it denied it or to affirm a reality which is no longer optical but exclusively of the conscious.

Togo's "Informale", therefore, is in one way destruction (abolition) of the image and absence of formative will, in another it is also pictorial reconstruction based on the organization of color: and not accidentally, next to a wavy drawing which in some instances conjurs up the gestural Expressionism of America, there is a control of gesture that is fully manifested in *Blue Memory* wherein the movement also seems blocked in the image and above all knowingly and consciously governed. There is the co-presence, indeed the achieved balance, between the will to destroy the form (of reality) and the will to construct the form (of the mental): the first, even if it aims at objective data, is of an irrational nature; the second, which, instead, aims at subjective data, is of a rational nature. With the first Togo tends to heat to the point of fusion his connection with the real aspect of the world (and at this stage it is completely irrelevant if the reality is seen, remembered or only imagined) such that it presents itself as almost incandescent and fluid (and here the pictorial gesture has prevalence over painting); with the second he tends rather to install a relationship with the mental data that, through a cooling of the gesture (here the painting is prevalently about the action of painting), takes on a precise organized form, lucid and rationally constructed. And if in the first case, with colors having no borders or contours, palpitating in their often aggressive, drawing, oscillating between the vigorous and the sinister, there is a coherent use of a certain informal language, in the second case, with colors that without losing their vibrant energy now truly paint the surface but are contained in precise zones that emerge or submerge in the dominant and sumptuous black; it is an alternative approach to the "Informale" taking, without betraying it, a step forward.

In substance Togo proceeds through successive periods of contamination: on the one hand he tends to go beyond the relationship of surface to reality injecting unconscious fantasy without burdening on the part of the intellect but without excluding residues of figuration and thus injecting the "Informale" with stimuli and cadences typical of the Cobra group; on the other, he lets his relationship with the uncon-

la realtà iniettando fantasie inconscie senza cesure da parte dell'intelletto, ma senza escludere residui di figurazione e così innestando l'informale con stimoli e cadenze tipiche del gruppo Cobra (si pensi in particolare a certi esiti di Jorn e di Appel); dall'altra tende a far emergere in superficie il suo rapporto con l'inconscio, iniettando nella fantasia il controllo della ragione e così innestando nell'informale l'esperienza dell'astrazione pittorica e, in parte, dell'école de Paris (si pensi, per qualche aspetto, agli eleganti esiti di de Stael). In ogni caso, passando dal gesto che frantuma il reale alla pittura che ricomponne il mentale, ciò che emerge in questa fase è la qualità del colore che Togo usa e l'attenzione che vi dedica: un colore forte, acceso, ricco di interne sonorità, che squilla per contrasti; anzi, è pronto a squillare essendo ancora trattenuto, quasi che sotto la forma congelata sia stato messo un fuoco sul punto di esplodere in incendio da un momento all'altro.

E incendio fu, e davvero un catturante turbine coloristico, quello che di lì a poco apparirà sulla tela in dipinti come *Paesaggio* del 1967, *Ritorno all'isola* del 1969 e *Dopo la mattanza* del 1970. Qui il mutamento evidente non è soltanto di tavolozza, ma proprio di impianto pittorico e di motivazione. L'apparizione di una larvale figurazione che sembra non tanto emergere dalla pittura quanto offrirsi come possibilità di ricostruzione all'interno della frantumazione dei segni e dei piani colorati, ci costringe a fare un passo indietro rispetto allo spartiacque dell'attraversamento informale e a ritornare a quel "prima" che ha segnato gli esordi dell'artista messinese.

Il "prima" è dato dagli anni di Messina, quando Togo si forma alla pittura e quasi naturalmente si accosta a una registrazione della realtà in termini di approfondimento. Erano anni in cui ospitare la figurazione sulla tela era segno perverso di "passatismo", anni cioè, quelli prima del 1962, immersi nel bagno dell'astrazione, dell'informale, del poverismo e del concettuale, tutti fiumi battesimali per quanti ne furono protagonisti convinti, ma niente altro che sterili greti di torrenti arsi per l'affollato codazzo di "fedeli" che si portarono dietro come stanca e inutile retrovia. In quegli anni Togo seguì quasi indifferente ad affinare il proprio linguaggio che si nutriva di un singolare "neorealismo" che poteva anche condurre agli esempi di Guttuso e di Migneco, visti però non come "modelli" ma piuttosto come "transiti" di ulteriori esperienze.

Così, in un momento in cui l'Italia, sulle orme delle novità europee e americane, andava dietro a invenzioni informali (gli unici ad andare avanti in questo ampio scenario erano Fontana e Burri) che avevano come obbligatorio punto di partenza il distacco dal reale, l'artista messinese (tale lo si dirà, pur essendo per avventura nato a Milano nel 1937, per l'impronta siciliana che si porta dietro) sembra ostinatamente voler restare indietro per quel suo non dimenticare l'esperienza reale. Né, tuttavia, il suo impianto figurativo

conscious to emerge on the surface, injecting fantasy with the control of reason and thus imbuing the "Informale" with the experience of pictorial abstraction and, in part, of the Ecole de Paris (one thinks, for some aspects, of the elegant results of De Stael). In any case, passing from the gesture that fractures reality to painting that recomposes the mental, what emerges in this phase is the quality of Togo's color and the attention that he dedicates to it: a strong color, luminous, rich in internal sonority which rings with contrast; indeed, is ready to ring, being still contained, almost as if under the frozen form a flame on the point of bursting into fire had been placed.

And a flame it was, and a truly captivating coloristic whirl, that which will soon thereafter appear in canvases such as *Landscape* (1967), *Return from the Island* (1969) and *After the "mattanza"* (1970). Here the evident mutation is not only that of the palette but also of the pictorial system and motivation. The appearance of a larval figure that seems not so much to emerge from the painting but rather to offer itself as a possibility for reconstruction within the fragmentation of signs and colored planes; it forces us to take a step backward in respect to the watershed of the "Informale" and to return to the "roots" that marked the beginnings of the artist from Messina.

The "roots" are in the Messina years, Togo's formative years when he almost naturally moved along a representation of reality in terms of study. They were years in which to host figuration on canvas was a perverse sign of being out of fashion, years that is, those before 1962, immersed in the sea of Abstraction, "Informale", "Arte Povera", Conceptual Art, all valid in that the protagonists were convinced, but nothing more than sterile gravel from parched streams for the crowded train of the "faithful" that carried themselves behind like tired and useless appendages. In those years Togo continued to almost indifferently refine his own language that was fed by a singular "Neo-realism" that could also lead to the examples of Guttuso and Migneco seen, however, not as "models" but rather as "means" to further experiences.

Thus, in a moment when Italy was on the heels of European and American developments, carried on with inventions of the "Informale" (the only ones to move ahead in this wide spectrum were Fontana and Burri) which had an obligatory departure point in the distancing of the real, the artist from Messina (as he will be labelled, though he was actually born in Milan, due to the Sicilian flavor his work retains) in his not wanting to forget the real seems to want to roost stubbornly behind. Nor, in any case, can his figurative system be seen as a late extension of already acquired formulas given that, as has been said, the examples were seen as filters through which to better assimilate antique lessons: through Guttuso, Togo mastered Cubist synthesis and the picking and scratching essentiality of Picasso,

può essere visto come prolungamento attardato di formule ormai acquisite dato che, come si è detto, gli esempi erano guardati come filtri per approdare a più antiche lezioni: attraverso Guttuso, Togo si impadroniva della sintassi cubista e della spoglia e graffiante essenzialità picassiana, mentre attraverso Migneco perveniva sulla soglia di un espressionismo contorto e livido e scopriva le guizzanti serpentine di Van Gogh.

Proprio un tale atteggiamento dava alla sua figurazione un carattere di singolarità che non soltanto lo fa trovare un passo avanti rispetto alla neofigurazione e a quel recupero dell'immagine e dell'oggetto che sarà celebrato più tardi, sul finire degli anni Settanta, a partire dalla "rivoluzione-regressione" della transavanguardia, ma soprattutto serve a chiarire ulteriormente il suo costante tendere a una situazione di equilibrio tra reale e immaginario, tra esterno e interno, tra analisi e intuito; equilibrio inteso non come punto sterile di stasi e di inerzia, ma proprio come origine delle oscillazioni del pendolo che, nel suo incessante cammino, tocca i punti estremi rispetto all'asse, nell'unità dell'asse riconducendo ogni diversità, conciliata ma non mai appiattita.

Il punto, l'asse, il centro è proprio lui, l'artista, con il suo insaziabile scrutare il mondo, se stesso e se stesso nel mondo. È proprio qui che maggiormente si avverte il suo essere "siciliano", quell'impronta che per sempre lo ha segnato e che a questa terra lo tiene legato come cordone ombelicale o meglio come tenace elastico che quanto più si tenta di allontanare dalla sua origine tanto più con maggiore forza a essa ritorna.

È bene, tuttavia, subito chiarire come la presenza di questa terra-isola, separata dal mare, nella formazione spirituale di Togo, seppur evidente nei termini di una visione esistenziale, vibrante e qualche volta drammatica, non vada intesa nel senso di far diventare la Sicilia una stereotipa gabbia.

"Sicilianità" per Togo non è un topos geografico, con tutto quel che di negativo, per interesse, comodità, ignoranza e pigrizia, si vuol trascinare dietro, ma piuttosto un topos mentale e culturale che non è certo facile indicare compiutamente e di cui si possono solo tracciare alcune coordinate. Una è data dalla naturale predisposizione a prendere le cose terribilmente sul serio, cioè da una vocazione al dramma o, ed è meglio dire, alla drammatizzazione del quotidiano: da qui, come causa o, se si vuole, come effetto, deriva una forte carica passionale che difficilmente ammette i mezzi toni, lo stare diplomaticamente sulla soglia.

Ma, accanto a questa partecipazione totale e coinvolgente, tipicamente siciliano è anche quel profondo distacco dalle cose che non è proprio indifferenza ma velo di ironia e di saggezza, tipico di chi non si sorprende più di nulla, ogni cosa riportando in una dimensione più grande in cui il quotidiano, senza per nulla svilirsi e anzi conservando le sue ferite e le sue carezze, quasi si diluisce, sicché anche il pre-

while through Migneco he arrived on the threshold of a contorted and livid Expressionism and discovered the serpentine forms of Van Gogh.

It is precisely this treatment that gave his figuration a singular character that not only puts him a step ahead of Neofiguration and of the recovery of the image and the object which will be celebrated later, at the end of the Seventies, beginning with the "revolution-regression" of the "Transavanguardia", but above all it serves to further clarify his constant tendency towards a situation in which there is an equilibrium between real and imaginary, between external and internal, between analysis and intuition; equilibrium not being intended as a sterile point of stasis and inertia, but rather as the origin of the pendulum's oscillation that in its incessant path touches the extremities of its axis, in the unity of the axis leading every diversity back, reconciled yet never flattened.

The point, the axis, is the artist himself, with his insatiable scrutiny of the world, of himself, and of himself in the world. It is above all in this that one notes his being "Sicilian", that sign that has always marked him and keeps him tied to this land like an umbilical cord or better, like an elastic band that the more one tries to distance from from its origin, the more force is exerted on it to return.

It's necessary, however, to immediately clarify how the presence of this land-island, separated by the sea, in the spiritual formation of Togo, even though evident in the terms of a vibrant, and at times dramatic existential vision, is not to be understood in a sense that would make Sicily become a stereotypical cage.

"Sicilianess" is not a geographic *topos* for Togo, with all the negativeness, self-interest, comfort, ignorance and laziness usually associated with it, but rather a mental and cultural *topos* which is certainly not easy to fully indicate and of which one can only trace some of the co-ordinates. One of which is given by the natural predisposition to take things terribly seriously, that is by a vocation to drama, or, better, to a dramatization of the everyday: from here, as a cause or, if one wishes, as an effect, is derived a strong load of passion which admits only with difficulty half-tones, the diplomatic standing on the threshold.

But next to this total and involved participation, typically Sicilian, there is also that deep distancing from things which is not really indifference but a veil of irony and wisdom, typical of who is no longer surprised by anything, everything being moved to a larger dimension in which the everyday, without by any means recuperating and indeed conserving its wounds and its caresses, is almost diluted so that the present as well, in the same moment that it happens, is seen as a "fact of memory" which removes it and distances it and, through distancing it, constructs more precise contours. There is in this "Grand Dimension", in this living the present as if it were already the past, perhaps the antique

sente, nell'attimo stesso in cui si compie, viene vissuto come un "fatto di memoria" che lo stempera e lo allontana e, allontanandolo, gli restituisce più precisi contorni. C'è, in questa "dimensione grande", in questo vivere il presente come se fosse già un passato, forse l'antico retaggio di vari filtri e sortilegi con cui la storia ha miscolato il siciliano, e c'è sicuramente quella "attrazione mitica" che proviene da lontano e che circola nelle vene come un dolce veleno o come un amaro nettare che di sé contamina il giorno, l'ora, l'attimo. Proprio perché portato a vivere questa dimensione il siciliano appare per qualche verso sottratto alla misura del tempo: lui non ragiona secondo orari precisi, per cui le dieci di un qualunque appuntamento immancabilmente sono "verso le dieci"; lui vive il passato, ricorda il presente e non programma il futuro (è questo un tempo verbale che il dialetto quasi sconosce), ma piuttosto usa la "fantasia", si perde nei suoi pensieri, nella sua immaginazione, nei suoi desideri e nei suoi sogni.

Di tutto questo è fatto uno dei due versanti in cui scorre il tramutante fiume del presente; l'altro, come si è detto, è la memoria con quel che dietro si porta di ricordo, nostalgia e rimpianto.

Ma c'è ancor di più, perché in quel fiume, come suo affluente, si infiltra anche il "sofisticare" che è, nello stesso tempo, un "essere sofisticato" e un "essere sofista". Con il primo modo si intende una vocazione al raffinato, all'esclusivo, al vivere appartato come risultato non di una altrui esclusione ma di un proprio giudizio; con il secondo, quella malattia del pensiero per cui il siciliano non si accontenta mai di ciò che appare, ma piuttosto da qualunque dato, sia pure evidente, della realtà si diparte per edificare sottili costruzioni mentali che inevitabilmente lo conducono sull'orlo e sul precipizio del mistero, del presagio, del magico, dell'insondabile: da qui la tendenza a smontare continuamente qualsiasi giocattolo della vita e anzi, a essere più precisi, la vita stessa per vedere e capire quale ne sia il funzionante meccanismo.

L'essere "siciliano" è, dunque, un mistero che va ben al di là del facile quadretto che ignobili cialtroni sanno dipingere usando solo quattro colori: la lupara della mafia, la verginità delle donne, la gelosia degli uomini e il caldo del sole; l'essere siciliano è, invece, un più complesso cocktail di cui Togo si è nutrito e con cui la sua pittura nutre, per essa servendosi anche di una estrema e colta curiosità che lo porta a guardare e a selezionare con i suoi occhi un po' fenici, un po' arabi, un po' normanni, un po' spagnoli, quanto accade nel mondo e nel mondo dell'arte. In quegli occhi ci sono anche i colori della sua terra, culla di contrasti, aspra e dolce; terra che prima di Van Gogh sulle sue colline ha inventato i campi di girasole trapunti dai papaveri; terra del delicato gelsomino e della tenace ginestra, terra dove è abbagliante la luce mediterranea che ha contagiato Antonello

heritage of filters and magics which history has mixed together in the Sicilian and there is certainly that "mythic attraction" that comes from afar and which circulates in the veins like a sweet poison and a bitter nectar which of itself contaminates the day, the hour, the moment. Precisely because he is able to experience this dimension, the Sicilian man appears in some ways subtracted from the measure of time: he doesn't reason according to precise schedules, so that an appointment for ten o'clock is invariably "at about ten"; he lives in the past, remembers the present and doesn't program the future (the future tense is almost unknown to the dialect), but rather uses his "fantasy", he loses himself in his thoughts, in his imagination, in his desires and in his dreams.

Of all this is made one of the two ways in which the river of the present flows, the other, as has been said, is the memory and what is brought along with it of memories, nostalgia and regret.

But there is even more, because in this river, like a tributary, there filters "sophistication" which is at the same time a "being sophisticated" and a "being a sophist". By the first a tendency towards the refined is meant, the exclusive, to living in reclusion as a result not as an exclusion by others but of one's own judgement; by the second that disease of thought by which the Sicilian is never content with appearances, but rather from any data of reality, if it is evident, he departs to build subtle mental constructs that inevitably lead him to the edge and to the precipice of mystery, of premonition, of magic, of the unfathomable: from which comes the tendency to take apart continuously any toy in life and indeed, to be more precise, life itself in order to see what is the functioning mechanism.

Being "Sicilian" is, therefore, a mystery that goes well beyond that simple little picture that the ignoble louts paint using only four colors: the wolfishness of the mafia, the virginity of the women, the jealousy of the men and the heat of the sun; being "Sicilian" is, instead, a more complicated cocktail upon which Togo is fed and on which his painting feeds, for which he makes use of an extreme and cultivated curiosity and which brings him to look and to choose with his eyes a bit Phoenician, a bit Arab, a bit Norman, a bit Spanish, what is happening in the world and the world of art. In these eyes there are also the colors of his land, cradle of contrasts, bitter and sweet; land which before Van Gogh on its hills had invented fields of sunflowers dotted with poppies; land of the delicate jasmine and the tenacious furze; land of the brilliant Mediterranean light that infected Antonello and where even the shade has color and black itself is luminous.

This "Sicilian Disease" is present in Togo like ardent ash which at any moment can be blown upon and the spark will become fire: and thus, no longer suddenly but with the coherent consequentiality which leads from the hot ash to

e dove anche l'ombra è colorata e il nero stesso è luminoso.

Questo "mal di Sicilia" si porta appresso Togo come cenere ardente su cui da un momento all'altro soffiare perché la scintilla appicchi il fuoco: ed ecco, non più all'improvviso ma con quella coerente consequenzialità che appunto conduce dalla cenere all'incendio, quei tre dipinti che segnano il mutamento. Ritorna stravolta la natura, ma tale è, cioè stravolta, non per via di pittura ma proprio per la forte carica emotiva che muove l'artista: essa assume i toni di una incontenibile gioia in *Paesaggio* del 1967, strepitoso nelle sue accensioni cromatiche con le agavi che trovano posto in un infuriare di gialli e rossi; il respiro largo del mito nel pacificato guizzare di *Ritorno all'isola* del 1969, dove non l'uomo ma la figura dell'uomo mima o tenta il passo lungo e immobile, lì trascinato da un acuto richiamo di nostalgia; e infine una terribile tensione drammatica in *Dopo la mattanza* del 1970, in cui nel rosseggiar di sangue che invade anche il cielo e tra le schiume bianche di un ribollente mare si avvertono l'odore e il sapore acre della morte e, ancor prima e più, del combattere per vivere e del dover morire.

Come si vede, in questi tre dipinti Togo non descrive un paesaggio, né racconta un avvenimento, ma piuttosto esprime la sua esperienza emozionale e spirituale: tra sé e la natura e tra sé e l'uomo l'artista inserisce un filtro (ora sappiamo di qual natura sia) che è l'immagine (della natura) e la figura (dell'uomo), sicché la sua pittura non ha per nulla l'accento della rappresentazione ma è la messinscena della realtà soggettiva, di una invenzione che non è mai gratuita ma sempre coerente, dato che non perde di vista i punti di partenza. Poi l'immagine e la figura conducono all'immaginarsi e al figurarsi: scatta proprio da qui la sua pittura che si condiscende di tutto ciò che è reale e umano (dunque il caos, l'angoscia, l'incubo, il sogno, la felicità, il desiderio) e che, al tempo stesso, non lo è più.

Ciò che in questo momento Togo compie è un singolare uso della metafora, posto che egli non parte dalla realtà per descrivere un "altrove", ma da questo "altrove" per evocare la realtà; non è, dunque, la natura che scatena uno stato d'animo ma è proprio questo, nella sua furia dolce e aggressiva, dolente e angosciata, a dar corpo a una immagine della natura.

Qui l'artista siciliano, attento anche alle accensioni cromatiche di un Matisse, attraversa una fase che potrebbe dirsi di neofauvisme, con il quale ha scardinato il precedente impianto formale. Il fuoco congelato di *Ricordo blu* ha perduto la sua fredda costruzione e quella pittura ritorna come infiebrata, surriscaldata, incandescente per via di colore, ma con una temperatura ben diversa dal precedente periodo informale: infatti, mentre prima, partendo da una eguale carica spirituale, il tragitto era "natura-emozione-pittura", ora esso si è trasformato in un ben diverso "emozione-pittura-natura" e anzi, per meglio dire, "emozione-natura-pittura".

the fire, those three paintings which mark the change. Nature returns twisted, but it is so, that is twisted, not because of the paint but due to the strong emotive charge that moves the artist: it assumes the tone of an uncontainable joy in *Landscape* (1967), with its fury of yellows and reds; the wide breadth of myth in the pacified wriggle of *Return to the Island* (1969) wherein not man but the figure of man mimes or attempts the long immobile step, tugged by an acute call of nostalgia; and finally a terrible dramatic tension in *After the "mattanza"* (1970) in which the redness of blood invades also the sky and in the white foam of a rebellious sea is to be noted the smell and bitter taste of death, and still earlier and more so, of battling to live yet having to die.

As can be seen in these three paintings, Togo does not describe a landscape, nor does he recount an event, but rather expresses his emotional and spiritual experience. Between himself and nature and between himself and man the artist inserts a filter (now we know of what type) which is the image (of nature) and the figure (of man), such that his work doesn't have at all the accent of representation but is the staging of subjective reality, of an invention which is never gratuitous, but always coherent, given that it doesn't lose sight of the departure points. The image and the figure lead to their realization and figuration. This is what makes his paintings click and leads to all that is real and human (chaos, anxiety, nightmares, dreams, happiness, desire) and which, at the same time, no longer is.

What Togo achieves in this moment is a singular use of metaphor, in that he doesn't depart from reality in order to describe an "elsewhere", but from this "elsewhere" in order to evoke reality; it is not, therefore, nature that produces a state of mind but nature itself that in its sweet and aggressive fury, painful and anxious, gives the body to an image of nature.

Here the Sicilian artist, attentive as well to the chromatic highlights of Matisse, goes through a phase that one could call Neo-Fauvism, in which he discards the preceding formal system. The frozen fire of *Blue Memory* has lost its cold construction and that painting returns as if in a fever, superheated, incandescent by way of color, but having a very different temperature than that of the preceding "Informale" period: in fact, whereas before, departing from an equal spiritual charge, the motion was "nature-emotion-painting", now it has changed to a very different "painting-emotion-nature" and indeed, better put, "emotion-nature-painting". So, what appears extraordinary in this painting, that is the perching on the extremely fine threshold on which it is no longer distinguishable whether reality is pushed to the limits of unrecognizability or rather, by obscure witchcraft, surfaces at the limits of the knowable (it is, therefore, precisely of this knowable/unknowable, visible/invisible that is the true metaphor), it is born of the confrontation of the artist

Sicché ciò che appare straordinario in questi dipinti, e cioè l'approdo alla sottilissima soglia in cui non è più distinguibile se la realtà sia spinta fino ai limiti dell'irricoscibile o piuttosto, per oscuro sortilegio, aggalli ai limiti del conoscibile (è, dunque, proprio questa del conoscibile/inconoscibile e del visibile/invisibile la vera metafora), nasce proprio dall'atteggiamento dell'artista di fronte a se stesso e non tanto dalla pittura e pertanto lo stravolgimento del reale è il risultato di una emozione e non di un linguaggio.

La conferma di quanto ora è possibile dire davanti agli occhi avendo il prima e il dopo, ed è questo il grande merito della mostra che nel suo svolgersi consente più meditate letture, viene proprio dai dipinti successivi, come *Girasoli* del 1973, *Simboli di natura* del 1976 e *Composizione* del 1977. Come appare evidente, la realtà non è più stravolta direttamente dall'emozione e poi resa pittoricamente, ma proprio deformata dal gesto pittorico in cui tuttavia resiste una splendida accentuazione cromatica: da un poetico "sentimento della realtà" Togo passa adesso al "sentimento della pittura". L'esperienza emozionale non soltanto chiama a sé il linguaggio fauve, ma si serve anche di alcune ascendenze espressioniste che tuttavia, lungi dall'averle accentuazioni angosciate di Munch o Ensor, più direttamente possono farsi risalire a quel tentativo di restaurare un rapporto con la realtà che, sul filo dello Jugendstil, ha operato in Germania il gruppo della Brücke.

Togo, portando alle estreme conseguenze una sicura ideologia romantica, con un linguaggio pittorico giocato sul contrasto, sulla presenza di un segno incisivamente lancinante, va affermando non più la permanenza dell'immagine quanto la priorità della coscienza nel contatto con la realtà: approda pertanto alla realizzazione di un rapporto cromatico che si fonda sulla forzatura timbrica e ancora, avvertendo il richiamo intuitivo e sentimentale di una natura primigenia, filtra la realtà attraverso la esasperazione psicologica dell'immagine pittorica. Per questa via, che sotto l'aspetto formale passa anche da Kirchner (per quanto riguarda il recupero della primitiva semplicità e la traduzione della forma in colore) e dall'interpretazione della natura a metà strada tra Nolde e Gauguin, l'artista siciliano, forzando con violenza i ritmi e i toni della sua pittura, afferma pienamente il rapporto tra l'interno e l'esterno e instaura un modo nuovo di essere dell'uomo rispetto alla natura: il soggettivo e l'oggettivo spezzano qualunque situazione di estraneità e anche quel rapporto consequenziale di causa ed effetto (l'emozione che stravolge la natura o la natura che scatena emozioni) per giungere a una completa integrazione, senza più cesure, fratture o anche intermediazioni.

È questa ormai una pittura in presa diretta (è il pensiero che dipinge più della mano); una pittura che nasce da un vedere il mondo soltanto a colori, anzi da un pensare colorando con gioia e con rabbia, con violenza e con delicatezza; è questa già la fase matura dell'artista che tuttavia a

with himself and not so much with painting and for this the upsetting of the real is the result of an emotion and not of a language.

The confirmation of this is now possible, having before our eyes the before and after (and it is the great merit of the exhibit which in its unfolding consents a more meditative reading), and comes from the successive paintings, like *Sunflowers* (1973), *Symbols from Nature* (1976) and *Composition* (1977). As appears evident, reality is no longer directly upset by emotion and then pictorially rendered, but deformed by the pictorial gesture in which however a splendid chromatic accentuation resists: from a poetic "sentiment of reality" Togo moves now to a "sentiment of painting". The emotional experience not only calls to itself the fauvistic language but also makes use of certain Expressionist modes that, however, far from having the anxious accentuations of Munch or Ensor, can more directly be connected with the attempt to restore a relationship with reality that, along the lines of Jugendstil, was pursued by the German group "Die Brücke".

Togo, taking a sure romantic ideology to its extreme consequences, with a painterly language based on contrasts, on the presence of an incisively lacerating sign, is no longer affirming the permanence of the image but rather the priority of the conscience in its link with reality: thus he arrives at the realization of a chromatic relationship which is based on printmaking; and again, giving notice of the intuitive and sentimental appeal of a primitive nature, filters reality through the psychological exasperation of the pictorial image. In this way, which in its formal aspects passes through Kirchner (for what regards the recovery of the primitive simplicity and the translation of form into color) and through the interpretation of nature half way between Nolde and Gauguin, the Sicilian artist, violently forcing the rhythms and tones of his painting, fully affirms the relationship between the internal and the external and establishes a new way of being man in respect to nature: the subjective and objective split any situation of estrangement and the consequential relationship of cause and effect as well (the emotion that upsets nature or nature that unleashes emotions), in order to reach a complete integration with no more fractures or intermediates.

This is painting done "live" (it is the thought which paints more than the hand): a painting that is born of seeing the world only as color, indeed of a thinking with joy or anger, violence or delicacy. This is already the artist's mature period which can't however be fully evaluated and understood if one does not now take into consideration that which apparently seems to be its opposite and is instead, as will be seen, its complementary face: I mean the activity of etcher which Togo has been engaged in now for many years masterfully and with wisdom. Thus next to the great Mediterranean colorist there stands the great printmaker, or better

pieno non può essere valutata e compresa se adesso non si prende in considerazione ciò che apparentemente sembra il suo contrario e che invece, come si vedrà, ne è faccia complementare: dico l'attività di incisore che ormai da molti anni Togo pratica con sapienza e maestria. Ecco che accanto al grande colorista mediterraneo si erge ora il grande grafico o, per dir meglio, ecco che accanto al colore spunta il segno.

Abbiamo lasciato la pittura sull'orlo di un rapporto integrato tra coscienza e natura e da qui, procedendo per vie autonome, parte appunto la produzione grafica che in sé costituisce un corpus di singolare bellezza ma che è anche vitalissimo serbatoio del pittore. In questo settore, dopo una proficua fase di apprendimento (nel duplice senso di presa di possesso della tecnica e dell'immagine) in cui prevaleva il senso della narrazione, esemplari punti di partenza sono, a mio parere, le due acqueforti del 1978 e del 1979 che fanno parte della serie non a caso denominata *Metamorfosi*. Siamo di fronte a un impianto formale di estrema secchezza, ben al di là di quanto arida e spoglia possa essere la vegetazione rappresentata che poi accoglie apparizioni di mani e di volti, la presenza straniante di un occhio e la folgorazione di un paesaggio che si fa strada tra impossibili cascate di rocce.

Il segno è nervoso, preciso nella sua frammentarietà di azione e deformante nella sua globalità di composizione. Il gioco tra il bianco e il nero è serrato e non conosce pause o mezzi toni (quasi sempre mancano i gradienti del grigio) e l'alternanza, la variazione di colore che pur si avverte è data dall'intensificazione dei segni-gesti che si infittiscono, si inseguono, si sovrappongono o si diradano in microsegni ripetuti. Per tale via l'immagine subisce una tensione alla concentrazione e alla dilatazione e appare segnata da qualcosa di fantasticamente sgomento e allarmato, alla maniera di Goya, quasi sorpreso e trascinato da una memoria che ricorda astorici e ancestrali incubi e da una immaginazione, appunto "capricciosa", che si figura angoscianti trasalimenti: eppure all'interno di questo terremoto segnico, che sembra nascere più che dalla carica espressionista dalla fantasia surrealista, resiste la fede in una natura trasformata, deformata, inventata, ma comunque saldamente evocata.

Subito dopo con *Simbiosi*, un'acquaforte-acquatinta del 1980, si allenta il concetto di "metamorfosi" in quanto non c'è più evidente il passaggio sotterraneo di trasformazione da un'immagine all'altra e si prospetta piuttosto uno "stare insieme" dell'uomo e della natura. Il volto appare maggiormente agitato da un vento espressionista (mentre cala la tensione surreale) che tuttavia, se da una parte deforma l'immagine rispetto a un'astratta idea di volto in sé compiuto e ordinato (il naso piegato, l'occhio cieco), dall'altra però forma l'immagine di un volto che emerge quasi casualmente da un insieme di segni.

said, next to the color stands the sign.

We left painting on the edge of an integrated relationship between conscience and nature and from here, proceeding by autonomous paths, departs the graphic production that in itself constitutes a body of work of singular beauty but is also an extremely vital reservoir for the painter. In this sector, after a profitable period of study (in the double sense of taking possession of the technique and of the image), in which the sense of narrative prevailed, exemplary departure points are, in my opinion, the two aquatints of 1978 and 1979 that are a part of the series not accidentally entitled *Metamorphosis*. We are faced with a formal system of extreme dryness, well beyond how arid and rough the vegetation represented can be, which then gathers apparitions of hands and faces. The estranging presence of an eye and the fulmination of a landscape which makes its way through impossible cascades of rock.

The sign is nervous, precise in its fragmentariness of action or deforming in its globality of composition. The game between black and white is closed and knows no pauses or half-tones (the shades of grey are almost always lacking) and the alternation, the variation of colors which is to be seen, is given by the intensification of the signs. Gestures that become denser, follow each other, overlap or thin out in repeated micro-signs. In this way the image undergoes a tension of concentration and dilation and appears marked by something fantastically dismayed and alarmed, in the manner of Goya, almost surprised and dragged by a memory that recalls ancestral nightmares outside of history or a "capricious" imagination, that appears anxious, startling: yet within this earthquake of signs, that seems to be from surrealist fantasy more than an expressionist charge, there remains faith in a transformed, deformed, invented nature - but at any rate strongly evoked.

Immediately thereafter, with *Symbiosis*, an etching-aquatint from 1980, the concept of "metamorphosis" is loosened in that the underground landscape of transformation from one image to another, is no longer evident and rather a "togetherness" of man and nature is proposed. The face seems more agitated by an expressionist wind (while the surrealist tension drops) that, however, if on the one hand deforms the image in respect to an abstract idea of the face in itself complete and ordered (the bent nose, the blind eye), on the other it forms the image of a face that emerges almost casually in a totality of signs.

There is, therefore, a forming action (which is casual and brings order) and a deforming action (which is voluntary and brings disorder), that is, an equilibrium is created between antagonistic couples that represent the heart and brain of the figuration, its tensions and temperature. But in this image lacerated by opposing forces another evident element infiltrates, that of the myth and of mythical atmosphere in which the face seems immersed and takes form

C'è, dunque, un'azione formante (che è casuale e porta l'ordine) e un'azione deformante (che è volontaria e porta il disordine): cioè a dire si crea un equilibrio tra coppie antagoniste che rappresentano il cuore e il cervello della figurazione, la sua tensione e la sua temperatura. Ma in questa immagine lacerata da opposte forze si infila evidente un altro elemento, quello del mito o dell'atmosfera mitica in cui quel volto sembra immerso e prende forma e, mostrandosi sulla scena visiva che appartiene al presente dell'immagine e di chi guarda, da esso prende la distanza e si allontana in una dimensione irraggiungibile: il volto così sembra infinitamente vicino e infinitamente lontano, a portata di mano e di occhio e soltanto pensabile, cioè a portata di mente. Il motivo del volto, presente anche in *Metamorfosi* del 1980, in cui si assiste a un diradarsi dell'intervento segnico e a una chiamata del bianco come piano e spessore con cui costruire l'immagine, ritorna in *A mia immagine e somiglianza*, vernice molle e puntasecca del 1981, ma questa volta con due caratteristiche: da una parte il dilagare del nero usato non più come intensificazione del segno ma proprio come colore fondamentale e fondante (si insinuano anche i valori intermedi tra il bianco e il nero); dall'altra la presenza di un'immagine che accentua la sua deformazione eppure si presenta come volto davvero umano, non più a distanza mitica ma conficcato nel quotidiano con tutti i suoi pensieri; è quindi una specie di autoritratto che infila nell'immagine il dato soggettivo, un soffio umano che ce lo rende familiare.

Proprio questa presenza del volto ritratto-autoritratto, che poi come si vedrà torna nel bellissimo dipinto *C'è ancora speranza* del 1983, va approfondita perché essa rappresenta, più che una metafora, una chiave di lettura del lavoro dell'artista. Questo volto che Paolo Bellini definisce del "grande scrutatore", veglia, come dice lo stesso critico che a lungo ha studiato l'opera grafica dell'artista, "sui paesaggi di Togo o osserva dal di dentro le sue sfatte nature morte. Qui, con più penetrante inquietudine, questa presenza mostra in simultanea 'quel che si vede' e 'quello che lui vede', la compresenza di due modi di essere: il reale in sé e il reale per noi. In codesto contesto i paesaggi, i ritratti, le nature morte e soprattutto questo grande volto parlano del mistero che è dentro le cose e dentro la nostra stessa vita". Si prospetta, quindi, come osserva lo stesso Bellini, la tematica del dualismo tra "essere" e "apparire", dato che "l'uomo con la maschera mostra ingannevolmente un'apparenza e cela visibilmente una realtà".

Ma accanto a questo dualismo che, dopo quanto si è detto sul "siciliano" Togo, appieno manifesta una pirandelliana coscienza e una strenua volontà di andare oltre per colpire, delle cose, la verità, emerge con altrettanta evidenza il dualismo tra il "tempo mitico" cui quel volto appartiene e il "tempo quotidiano" in cui pur vive. Sotto questo aspetto riesce a Togo di gettare un ponte tra due lontanissime spon-

and, showing itself on the visual scene that belongs to the present of the image and of he who looks at it, takes distance from it and moves into an unreachable dimension: thus the face appears infinitely near and infinitely far, near at hand and in sight and only conceivable, that is only possible in the mind.

The motif of the face, also present in *Metamorphosis* (1980), in which there is a reduction of drawing and a using of white to create planes and thickness with which to construct the image, returns in *In My Image and Resemblance*, etching and drypoint (1981), but this time with two characteristics: on the one hand the spreading of the black, no longer used as an intensification of the sign but as the fundamental and establishing color (the intermediate values between black and white creep in); on the other the presence of an image that accents its deformation or presents itself as a truly human face, no longer at a mythical distance but driven into the everyday with all its thoughts; and therefore a type of self-portrait that infiltrates the image with subjective data, a human breath that renders it familiar. Precisely this presence of the portrait/self-portrait face that will, as shall be seen, return in the beautiful painting *There Is Still Hope* (1983), merits study as it represents a metaphor, a key to reading the artist's work. This face which Paolo Bellini defines the "great scrutinizer", watches over – as the critic himself, who has studied at length the artist's graphic work, tells us –: "the landscapes or observes from inside his haggard still lifes. Here with more penetrating restlessness, this presence simultaneously shows 'what one sees' and 'what he sees', the co-presence of two ways of being: reality in itself and the real as we see it. In the same context the landscapes, the portraits, the still lifes and above all this great face speak of the mystery that is inside things and inside our lives". As Bellini observes, the theme of dualism between "being" and "appearance" is proposed, given that "the man with the mask shows deceitfully an appearance and visibly conceals a reality".

But beside this dualism that, after all that has been said about the "Sicilian" Togo, fully manifests a Pirandelloesque consciousness and a strenuous desire to go beyond in order to strike the truth of things, there emerges with just as much evidence the dualism between the "mythic time" to which that face belongs and the "everyday time" in which it lives. Under this aspect Togo succeeds in erecting a bridge between two very distant shores; a bridge that without cancelling the distance allows a reciprocal circulation, such that the invitation seems to be to perceive a mythic dimension also in the everyday gesture (the maximum of participation) and, above all, that of living life, with all that which it brings with it, finally to be a part of a larger time that was before us and will be after us, of a time and a happening that perhaps only in fragments, or in moments or a simple shudder, makes us protagonists and not simple spectators

de; ponte che senza annullare le distanze consente una reciproca circolazione, sì che l'invito sembra quello di scorgere una dimensione mitica pure nel gesto quotidiano (il massimo della partecipazione) e, soprattutto, quello di vivere la vita, con tutto ciò che comporta, finalmente coscienti di far parte di un tempo più grande che prima di noi è stato e dopo sarà, di un tempo e di una vicenda che, sia pure per frammenti, per attimi o per semplice brivido, ci vedano protagonisti e non semplici spettatori (il massimo del distacco).

Questo sentimento di "partecipazione attiva" all'esistenza considerata nella sua globalità pensabile, un sentimento che, come si è visto, supera i concetti di metafora, di metamorfosi e di simbiosi per essere piuttosto totale immersione nel tempo e nello spazio non più limitati, si riscontra in quel gruppo di dipinti che Togo ha realizzato nel 1980: mi riferisco in particolare a *Memorie* nella sua duplice versione e ad *Agave*. Sono quadri di dimensioni raccolte, quasi un momento di attenta riflessione che l'artista compie su se stesso, sulla realtà e sulla pittura; ed è proprio della riflessione e della meditazione quello smorzare di luci che Togo opera abbassando i toni dei suoi colori non più squillanti e aggressivi come una volta ma liricamente evocativi, sommessi, quasi malati di una terribile nostalgia.

Insieme a questo mutamento c'è da notare anche un sotterraneo impianto segnico che quasi come scheletro sorregge il colore e l'organizzazione di una struttura formale ben più complessa pur se a suo modo pacificata. Togo sta ora più attento alla preziosità della pittura, rallenta il gesto e la sua dirompente furia che reclamava colori adeguati e piuttosto indugia nelle composizioni eleganti e raffinate, un po' sofisticate nel loro andamento che conosce sovrapposizioni e velature, una straordinaria ricchezza di colore che tuttavia appare come trattenuta nel forziere dei segni. Ecco un altro ponte che l'artista lancia collegando in maniera armoniosa la sua pittura e la sua grafica, il colore e il segno e raggiungendo un perfetto equilibrio che cattura e valorizza le possibilità dell'uno e dell'altro: il dipinto non vive più soltanto sull'esultanza del colore ma si organizza in una perfetta struttura compositiva che mette a frutto tutte le esperienze passate ed è anche annuncio di un più maturo atteggiamento dell'artista di fronte al mondo e di un diverso obiettivo cui mira attraverso la pittura.

Per un artista come Togo la pittura, infatti, non è una "bella scrittura", calligrafia o soltanto un problema di "linguaggio asemantico", ma piuttosto una lente con cui mettere a fuoco la propria coscienza, l'unica voce offerta ai suoi pensieri: se questo si tiene presente, è evidente come i vari passaggi compiuti siano tappe di una progressiva resa cui l'artista è costretto perché, man mano che conosce se stesso e la complicata e semplice armonia del creato, in tutto il resto non si riconosce. Ed ecco allora il passaggio da una semplice e alfabetizzante presa di coscienza della

(the maximum of detachment).

This feeling of "active participation" in existence considered in its conceivable globality, a sentiment which, as has been seen, goes beyond the concepts of metaphor, of metamorphosis and symbiosis in order to be instead total immersion in time and space which is no longer limited, is verified in the group of paintings Togo realized in 1980: I'm referring in particular to *Memories* in its double version and *Agave*. They are paintings of gathered dimensions, almost a moment of attentive reflection on reality and painting which the artist witnesses himself; and it is precisely of reflection and meditation the dim light which Togo uses muting the tones of his colors which are no longer aggressive and ringing but lyrically evocative, submerged, almost ill with a terrible nostalgia.

Together with this change an underground signing system is to be noted that supports, almost like a skeleton, the color and the much more complex formal structure even if in its own way it is pacified. Togo at this point is paying more attention to the preciousness of painting, he slows down the gesture and its bursting fury that required colors adapted to it and rather takes his time in the elegant and refined compositions, a bit sophisticated in their development with transparencies and overlappings, an extraordinary richness of color which however appears restrained in the coffer of signs. Here is another bridge which the author builds, combining in a harmonious way his graphic work and his painting, the color and the sign and achieving a perfect balance which captures and values the possibilities of both: the painting no longer lives only on the exhalation of color but is organized in a perfect compositional structure that brings to fruition all the past experiences and announces as well a more mature artistic treatment of the world and a different lens through which to look at painting. For an artist like Togo, painting, in fact, is not a "nice handwriting", calligraphy or merely a problem of "asemantic language", but rather a lens with which he can focus on his own conscience, the only voice offered to his thoughts: if one keeps this in mind it is evident how the various completed passages are stopovers in a progressive surrender to which the artist is constrained because, as he learns to know himself and the simple and complicated harmony of creation, in everything else he doesn't recognize himself. And thus the passage from a simple and alphabetizing seizing of consciousness of reality to the aggressive fury with which the artist has upset the things with an emotional expressive charge but also with pitiless Sicilian desire for analysis, with the bright colors of the Fauvists but with his "Sicilian disease" burning in his eyes as well.

But if earlier there existed rage and a desire to change the world, now the tired out sweetness of giving form to a personal vision of the world is hinted at; and if earlier there was an alarmed invitation to discover the harmony of nature and

realtà a quella furia aggressiva con cui l'artista ha travolto le cose con carica emozionale espressionista ma anche con impietosa volontà di analisi da siciliano, con i colori accesi dei fauvidi ma anche con negli occhi il suo "mal di Sicilia".

Ma se prima esistevano la rabbia e la volontà di cambiare il mondo, ora si insinua la stremata dolcezza di dare forma a una propria visione del mondo; e se prima c'era un allarmato invito a scoprire l'armonia della natura e la gioia dell'esistenza pur tra i suoi agguati e le sue morti, ora sormonta un sofisticato isolarsi nel proprio mondo, quasi con sottile indifferenza, che se da una parte è un arrendersi rispetto alla irraggiungibilità dell'utopia, dall'altra è, invece, una trionfante vittoria dell'utopia finalmente raggiunta.

Chiuso ormai nel suo mondo pittorico, padrone dei mezzi espressivi, in tutto libero di farsi cullare dalla fantasia e dalla memoria, la prima che "ricorda" luoghi e tempi sognati, la seconda che li "inventa", Togo si lascia andare a un senso lirico del colore (si veda in particolare *L'acqua*, un grande telero del 1982 che è certo di molto avanti rispetto a tanti recuperi di "pittura romantica" che ci è dato di vedere) e al gusto, di nuovo matissiano, ma di un Matisse siciliano, di costruire impossibili "scene" dove la natura non è più indicata nelle sue forme e nelle sue immagini, ma piuttosto magicamente evocata nelle sue imprevedibili sensazioni fatte di luce, di colori, di atmosfera.

Ancora una volta il seme di quest'ultima (per il momento) fase che si fonda su una sapiente organizzazione del colore e su un perfetto equilibrio tra ragione e intuizione, tra controllo e abbandono, può essere rintracciato nell'opera grafica e in particolare in quei due lavori che portano lo stesso titolo, *Immagini di memoria*, acqueforti del 1980 e del 1982. Si tratta di opere che introducono ulteriori elementi di novità, rintracciabili non tanto nel linguaggio (anche se si assiste a una diversa combinazione tra la trama dei segni e il nero-colore con la presenza di ombre e mezzi toni vellutati e di un tragico chiaroscuro) quanto nella complessità della struttura (si va da una visione prospetticamente di superficie a una perforante zoomata dall'alto) che è variamente articolata e nella manifesta invasione, come il titolo stesso annuncia, della memoria che va catturando paesaggi e luoghi fantastici.

Ora è il soggetto che guarda l'esterno, che svaga sulla realtà azionando appunto la memoria e la fantasia. Di questo tipo è anche *Il volo* del 1982; il volto che continua ad apparire assume una funzione diversa: non è più l'elemento che fa parte della rappresentazione (come autoritratto, fase della metamorfosi, parte della simbiosi o "grande scrutatore"), ma quasi una cifra, un codice del felice e folle delirio, un occhiale della visione. L'artista non soltanto si abbandona al suo mondo immaginato ma con distaccato sdoppiamento si guarda, ormai del tutto preso da quel vortice.

the joy of existence with its ambushes and deaths, now he surmounts a sophisticated isolation of self in his own world, almost with subtle indifference that if on the one hand is a giving up on the possibility of reaching utopia, on the other it is, instead, a triumphant victory of the finally reached utopia.

By this time enclosed is his pictorial world, master of his expressive means, in everything ready to be lulled by fantasy and memory, the first "remembering" dreamed of places and times, the second "inventing" them, Togo lets himself go with a lyric sense of color (note in particular *Water*, a large canvas from 1982 that is certainly far ahead of many recoveries of "romantic painting" that we are given to look at) and a taste, once again Matissean, but a Sicilian Matisse, wherein impossible "scenes" are constructed in which nature is no longer indicated in its forms and images, but rather magically evoked in its elusive sensations made of light, color and atmosphere.

Yet again the seed of this last (for the moment) phase which is based on a knowledgeable organization of color and a perfect balance between reason and intuition, between control and abandon, can be traced in the graphic work and in particular the two works that have the same title, *Images of Memory*, aquatints from 1980 and 1982. These are works which introduce new elements which are not to be traced in language (even if there is a different combination between the mechanization of signs and black-color with the presence of shadows and velvety half-tones of a tragic chiaroscuro), but rather in the complexity of the structure (moving from a vision perspective of surface to a perforation zoomed from above) that is variously articulated and in the manifest invasion, as the title itself announces, of memory that captures fantastic landscapes and places.

Now it is the subject that looks out, that amuses itself with reality actuating memory and fantasy. *The Flight* from 1982 is also of this type; the face which continues to appear assumes a different function: it is no longer the element that is part of the representation (as a self-portrait, a phase of the metamorphosis, part of the symbiosis or "great scrutinizer") but almost a number, a figure of happy and mad delirium, a lorgnette of the vision. The artist not only abandons himself to his imaginary world but looks at himself, completely taken by the vortex.

Fantasy and memory, however, are forces that are obliging, that take the mind and devour it and once, for whatever reason, put into motion, consciously or unconsciously, they break loose and become ungovernable; thus *Invasion*, a fearful and estranging drypoint from 1984, belongs to the fantasy of the nightmare, while *Pineapples* from 1986 can be grouped with the theme of memory, that of nostalgia, and from the dreaming fantasy is clearly born the aquatint *Fata Morgana* (1988), in which the eye, by this time beatifi-

Ma fantasia e memoria sono forze che si impongono, che prendono la mente e la divorano e una volta, per qualsiasi motivo, messe in moto, coscientemente o inconsapevolmente, si scatenano e diventano ingovernabili; così alla fantasia da incubo appartiene *Invasione*, una puntasecca del 1984 allucinante e straniante, mentre alla memoria, sul versante della nostalgia, si può ricollegare *Ananas* del 1986 e dalla fantasia che sogna nasce indubbiamente *Fata Morgana*, acquaforte del 1988 in cui l'occhio, ormai beatamente appagato fin quasi alla cecità, assiste al fiorire di una strepitosa natura.

Di questo, proprio, nei più recenti lavori, la pittura si fa straordinario teatro, come appare evidente in un capolavoro quale *Paesaggio mediterraneo* del 1985 che sembra accogliere anche alcune cadenze impressioniste, o in *Composizione* del 1986, con cui l'artista comincia a saggiare la grande dimensione resa necessaria da un colore carico di umori, da una costruzione formale dilagante e da una struttura architettonica del dipinto che lo spazio non trattiene e che si proietta all'esterno come suono, profumo, sentimento.

È proprio il sentimento di una natura riconquistata e riappacificata che ora Togo non più indaga ma svela, in essa perdendosi per felice dannazione; è in una armonia cosmica ricomposta che l'artista si muove ricongiungendo anche l'immobilità metafisica della visione con la gestualità del tutto fisica dell'azione; è, infine, una custodia di sogno e di realtà quella che l'artista per sé ha costruito, lì deponendo i suoi umori e i suoi malumori, l'annottarsi della tristezza e l'esplosione della felicità, le delusioni e le utopie, le emozioni e la ragione; deponendo, per dir tutto, accanto al "profumo di natura" la complessa "realtà dell'uomo" e tutto trasformando in "profumo di pittura". E se prima era stata la mente a stravolgere la realtà, ora è piuttosto il sogno a stravolgere la mente; così, mentre un tempo l'artista, partendo dal "qui" della realtà visibile, andava all'inseguimento di un "altrove" invisibile, adesso, dolcemente naufragato in quell'altrove conquistato con la sua pittura "malata di Sicilia", rende visibile l'invisibile, cioè a dir tutto mostra e dimostra che l'altrove è qui, a portata di mano, di occhio e di mente. Bisogna, dunque, aver presente la sua grande capacità di incisore per comprendere i più recenti lavori; sì, proprio quegli aguzzi segni, affilati come coltelli, che andavano costruendo immagini stranianti in cui veniva a disciogliersi un originario realismo; ma bisogna anche aver presente quanto Togo ha maturato nella sua pittura degli anni passati, quando ha lasciato esplodere sulla tela la libertà di un colore acceso, senza alcuna intenzione mimetica, ma proteso soltanto ad affermare la propria esistenza. Un colore che per quantità e qualità ha finito con il travolgere qualsiasi residuo di figurazione per andare "oltre l'informale" e approdare a una "astrazione organizzata", liricamente aerea, carica di energia eppure sempre tenuta sotto controllo.

ally satisfied almost unto blindness, assists in a flowering of a clamorous nature.

It is precisely from this that, in his most recent works, painting becomes extraordinary theatre, as is evident in the masterpiece *Mediterranean Landscape* (1985) that appears to also include some Impressionist cadences, or in *Composition* (1986), with which the artist begins to test the great dimensions rendered necessary by a color loaded with moods, by a rampant formal structure and an architectural structure of the painting that the space doesn't contain and which projects itself outward as a sound, a perfume, a feeling. It is the feeling of a reconquered and repacified nature that Togo no longer investigates but rather unveils, losing himself in it in happy damnation; the artist is moving in a newly composed cosmic harmony joining together as well the metaphysic immobility of the vision and the completely physical gestuality of the action; he is, finally, a custodian of dream and reality that he has constructed for himself, depositing therein his moods and bad moods, the annotation of sadness and the explosion of happiness, the delusions and the utopias, the emotions and reason, depositing next to the "perfume of nature" the complex "reality of man" and transforming it all into the "perfume of painting". And if at first it was the mind that contorted reality now it is rather the dream which contorts the mind. Whereas once the artist departed from the "here and now" of visible reality to arrive at the invisible "beyond", now, sweetly adrift in the beyond conquered in his "Sicilian diseased" painting, he renders the invisible visible, that is to say he shows and demonstrates that the beyond is here, at hand, in sight and mind. It is, therefore, necessary to remember his great capacity as an etcher in order to understand the more recent works; yes, precisely those keen signs, sharpened like knife blades, which developed estranging images out of which came an original realism; but it is also necessary to keep in mind how much Togo has matured in recent years as a painter since he has allowed a brilliant color to explode in his canvases, with no imitative intentions, but there only to announce its own existence. A color which in quality and quantity wound up in overwhelming any residues of figuration going beyond the "Informale" to achieve an "organized abstraction", lyrically airy, full of energy yet always kept under control.

Nothing, however, in Togo's long artistic career has revealed itself as contradictory, instead he follows an intimate spiritual tension and a coherent desire to research. When, in fact, the desire to signal and indicate was predominant, he put color aside, almost following the sign that constructed images; when, instead, an emotional memory reclaimed his reason, it was the sign that became humble in order to leave the entire field to color, or in terms of iconographic construction or for its own purity in which the "lyricism of the present" came to live with the "memory of the

Nulla, tuttavia, di quanto è accaduto nella ormai lunga vicenda artistica di Togo si è svolto nel segno della contraddizione, ma piuttosto seguendo un'intima tensione spirituale e una coerente volontà di ricerca. Quando, infatti, maggiormente premeva la volontà di segnare e indicare, il colore si faceva da parte, quasi seguendo il segno che costruiva immagini; quando, invece, una memoria emozionata reclamava le sue ragioni, era il segno a diventare umile per lasciare tutto il campo al colore usato o in termini di costruzione iconografica o per la propria purezza, in cui il "lirismo del presente" veniva a convivere con la "memoria del passato". Ed ecco, appunto, che tutti quei segni, quella tensione e quelle esperienze Togo raccoglie negli ultimi dipinti che si offrono come ingenua e scaltissima soglia tra la figurazione e l'astrazione: l'ingenuità manifesta la freschezza di una pittura capace di stupirsi e di esultare; la scaltrezza, con i suoi ammiccamenti, conferma il grande possesso dei mezzi espressivi ormai raggiunto dall'artista.

Lì, sulla soglia sospesa tra una figurazione che sembra emergere come immagine intravista tra la nebbia della memoria e, al tempo stesso, disperdersi come immagine appena colta in un sogno senza ricordo; lì, dicevo, si collocano questi dipinti che dicono di paesaggi, di giardini, di nature morte, di donne velate, di luoghi incantati. Ma "nebbia", "sogno", "memoria" hanno ora un nome: quel colore di rogo davvero suggestivo, colto, raffinato, sensuale, ricco, mediterraneo, matissianamente felice, capace di dolcissimi abbandoni come di improvvise impennate. Un colore che racconta le storie che deve raccontare ma che poi divaga, travolge il "da dire" e, stupendamente egoista, finisce per raccontare solo se stesso, relegando tutto il resto a lontana eco, a qualcosa di "possibile"; un "possibile" che è finestra aperta sui sogni e sui desideri, sulla nostalgia e sulla gioia.

Insomma, nella sua sofisticata "indifferenza", questo "isolato" a tutti offre il suo mondo colorato che, nato come rifugio per sopravvivere, è diventato natura da vivere, unica realtà o, se vuole, beata bugia.

past". It is thus that all those signs, tensions and experiences are gathered together in Togo's latest works that offer themselves as an ingenuous and extremely shrewd threshold between figuration and abstraction: the ingenuousness manifests the freshness of a painting capable of amazing and exalting, the shrewdness, with its winks, confirms the solid possession of his expressive means.

There, suspended on the threshold of a figuration that appears to emerge as a glimpsed image in the fog of memory and, at the same time, to dissolve like a just seen image in a dream without memory; there, I was saying, are gathered the paintings that are of landscapes, gardens, still lifes, veiled women, enchanted places. But "fog", "dreams" and "memory" have a name now: that blazing color which is truly suggestive, cultured, refined, sensual, rich, and Mediterranean, happy in a Matissean manner, capable of sweet abandon as of a sudden "rearing up". A color which tells the story it has to tell but then digresses, overwhelms the "something to say" and, stupendously selfish, winds up telling only of itself, relegating all else to a distant echo, to something in the realm of the "possible"; a "possible" that is an open window to his dreams and desires, to nostalgia and joy.

In conclusion, in his sophisticated "indifference", this "isolated islander" offers his colored world to everyone, a world which, born as a refuge for survival, has become a way of life, the only reality or, if one wishes, a blessed lie.

Dentro la memoria dell'esperienza e
dentro l'esperienza della memoria
Linee di lettura per l'arte di Togo

Paolo Bellini

1. C'è un primo dato in Togo che va messo subito in luce e debitamente chiarito. L'artista e l'uomo vanno d'accordo e danno risposte concordi e uniformi alle domande che la vita quotidianamente propone, nel senso che dall'uno e dall'altro si ricava sempre il medesimo tipo di riflessioni, senza contraddizioni e senza incoerenze. E questo è un dato già rimarchevole in una civiltà, come la nostra, che nelle apparenze disgiunte dalla realtà ha tante volte trovato, se non il suo vitello d'oro, quanto meno un idolo da custodire con una certa gelosia. Togo invece trae dal proprio comportamento e dalla propria arte risposte univoche, che permettono allo spettatore di vedere le sue opere senza il fastidio di incoerenze stridenti e contraddittorie.

Codesta è una premessa necessaria prima di addentrarsi nella sua arte, e per comprenderla nelle sue reali dimensioni, poiché fin dall'inizio essa manifesta prima alla coscienza, poi alla conoscenza una sensazione inattesa. Infatti quelle risposte di cui si diceva più sopra, che sono poi il comportamento dell'uomo, i contenuti dell'arte e il linguaggio dell'uno e dell'altra, tali risposte, dicevo, appaiono come un complesso sostanzialmente caldo, positivo, confortevole, con un sovrapporsi di sentimenti orientati verso una cordiale solidarietà. Ma poi, a lungo andare, le pieghe dell'intuizione lasciano balenare attimi sospesi di un nocciolo interiore, che tutto il resto non riesce completamente a nascondere. È una cosa piccola piccola, sprofondata nel ricordo di un passato antico, un minuscolo punto ancora nero, che convive con tutta quella solidale e calda affettuosità che l'arte di Togo e il suo comportamento posseggono come segno contraddistintivo.

Entrambi sono elementi fondamentali nell'arte di Togo oggi, continuamente presenti. Ma non è stato sempre così. Agli inizi la strada era diversa, forse anche illusoriamente più facile, diversi i problemi, le esigenze, le necessità psicologiche che motivavano le risposte. Occorre indagare in questo passato per capire il presente; in altre parole è ne-

Within the Memory of Experience and within the
Experience of Memory
Points for a Reading of Togo's Art

Paolo Bellini

1. There is a fact about Togo which must be immediately brought to light. The artist and the man are in harmony and give uniform and concurring answers to the questions which life daily asks, in the sense that the same type of reflex is to be had from both, without contradiction or incoherence. This is a remarkable fact in a civilization like ours, which, in the disjointed appearances of reality has found, if not its golden calf, an idol to watch over with a certain jealousy. Togo provides however in his behaviour and art unequivocal answers which permit the spectator to see his works without the interference of strident and contradictory incoherencies.

This is necessary premise for entering into his art and understanding it in its true dimensions because from the beginning it manifests, first to the conscience then to the intelligence, an unexpected sensation. In fact those answers that were mentioned above, which are man's behaviour, the content of art and the language of both, such answers, I was saying, appear as a substantially warm, positive and comfortable group with an overlay of sentiments oriented towards a cordial solidarity. But then, in the long run, the folds of intuition allow for suspended moments of an interior core to flash and all the rest doesn't completely succeed in hiding it. It is a tiny thing, buried in the memory of an antique past, a miniscule point, still black, that lives along with all the warm and solid affection that Togo's art and behaviour have as a distinctive characteristic.

Both are fundamental elements, continuously present in Togo's art today. But it wasn't always so. In the beginning the way was a different one, perhaps even, to appearances, an easier one; the problems and needs were different, as were the psychological necessities which motivated the answers. It's necessary to investigate this past in order to understand the present; in other words one must know, or at least pause at, the stops of Togo's artistic evolution, because that is how the art which Togo now proposes may

cessario conoscere, o quanto meno soffermarsi sulle tappe dell'evoluzione artistica di Togo, poiché attraverso quelle si spiega compiutamente l'arte che Togo oggi propone. Ed è quanto cercheremo di fare nelle pagine che seguono.

2. Le prime esperienze significative Togo le ha avute in pittura: erano gli inizi degli anni Sessanta. Il soggetto pressoché costante di questo primo periodo è offerto dal paesaggio, ma si tratta solo di un pretesto, poiché in realtà poi la superficie diventa un'occasione per trasferire sensazioni di natura interiore, contrassegnate da una matrice squisitamente romantica, e formulate con una sintassi assai vicina a quella dell'espressionismo astratto, sul tipo di quello seguito, intorno alla metà degli anni Cinquanta, da un artista come Renato Birilli.¹ Sono dipinti notevolissimi e in mostra ne viene esposto qualcuno, come l'eccezionale *Paesaggio a Vulcano* del 1962. La tavolozza è densa, scura, corposa; i toni accesi, i contrasti violenti, l'intonazione generale calda e drammatica. Poi, nella seconda metà degli anni Sessanta, la tavolozza di colpo si schiarisce, anzi assume i connotati di una luce calda e solare. Lo si avverte in *Paesaggio* del 1967, in *Ritorno all'isola* o in *Sogno* del 1969, due dipinti, questi ultimi, che mostrano per la prima volta in Togo una componente di natura fantastica e di valenza psicologica, che più tardi diventerà una costante nelle sue opere, soprattutto nelle incisioni.

Ora, siamo negli anni Settanta, la luce solare, tutta giocata sui toni del giallo o dell'arancio, lascia il posto ad altre gamme cromatiche, anch'esse vivide e squillanti. Togo inizia da questi anni a marcare i bordi degli oggetti che figura con pennellate di altro colore, l'azzurro, ad esempio, nella *Composizione* del 1977, o il bruno in *Memorie* del 1980. Sono tuttavia gli ultimi momenti di una chiave di figurazione che Togo ha ormai portato a maturazione e che ora, nel passaggio verso gli anni Ottanta, trasforma non già verso i lidi naturali dell'informale e dell'astrazione, bensì nell'ordine di un'arte sempre più carica di sottintendimenti psicologici.

Del resto non bisogna dimenticare che l'artista dalla fine degli anni Sessanta comincia anche a incidere con una certa regolarità. C'è in questo settore un momento di necessario apprendistato, durante il quale l'artista affina le proprie possibilità espressive attraverso questa nuova forma tecnica. I soggetti d'inizio delle incisioni mostrano qua e là mutazioni (da Migneco, ad esempio),² e lasciano intuire un artista in rapido progresso, ma ancora alle prese con il dilemma, che risolverà più tardi, della coesistenza del linguaggio grafico con quello cui si era fino allora esercitato, cioè quello pittorico.³

Ma di lì a poco, verso la fine degli anni Settanta, Togo trova la via per esprimersi in modo compiutamente personale anche in campo grafico e da qui in poi propone fogli di sconvolgente contenuto, come quelli delle *Metamorfosi*, una serie eccezionale e inquietante, marcata da una capa-

be completamente spiegato. And that is what we will attempt to do in the following pages.

2. Togo's first meaningful artistic experiences were with painting: it was the beginning of the Sixties and the landscape was his almost constant theme, but that was only a pretext, because in reality the surface became an opportunity for transferring sensations of an internal nature, marked by an exquisitely romantic nature, and formulated with a syntax extremely close to an abstract expressionism of the type followed by artists like Renato Birilli in the mid-Fifties.¹ These are extremely noteworthy works and some are displayed in the exhibit, for example the exceptional *Landscape at Vulcano* (1962). The palette is dense, dark, and rich; the tones are luminous, the contrasts violent, the general intonation, warm and chromatic. Then, in the second half of the Sixties, his palette suddenly lightens, indeed assumes the connotations of warm and sunny light. It is to be noticed in *Landscape* (1967), or in *Return to the Island* (1969), one of the first paintings in which Togo shows a component of a fantastic nature and psychological value, that later on, especially in the etchings, will become a constant in his work.

Now, we are in the Seventies, the solar light which plays on yellows and oranges, makes way for other chromatic ranges, also vivid and brilliant. In this period, Togo begins to mark the borders of the objects he represents with brushstrokes of other colors, blue for example in *Composition* (1977) or brown in *Memories* (1980). They are, however, the last moments in a mode of representation which Togo has by this time brought to maturation and which now, in the passage towards the Eighties, he transforms, not in the natural direction of the "Informale" and abstraction, but rather into the realm of an art that is always more charged with psychological implications.

For the rest one mustn't forget that the artist begins, from the late Sixties on, to do etchings with a certain regularity. In this field a period of apprenticeship is necessary in which the artist improves his own expressive powers through the new technique. The subjects in the beginning show mutations here and there (from Migneco for example),² and there is the sense of an artist progressing rapidly, but still taken with the dilemma, which he will later resolve, of the coexistence of the graphic language with the one he has been practicing until now, that is, the painting.³

Shortly thereafter, towards the end of the Seventies, Togo finds a way of expressing himself in a completely personal way in the graphic field as well and from this time on proposes work of disturbing content, like those of *Metamorphosis*, an exceptional and disquieting series, marked by a rare capacity for abstraction in an artist at the initial stages of the technique. It is not only for the content that this series is admirable, also the spatial plan is structured with real

cià di astrazione rara in un artista alle prime armi con quelle tecniche. E non solo per il contenuto questa serie è mirabile: anche l'impianto spaziale è strutturato con profonda sagacia, con scorci inediti e con successioni di profondità spaziali veramente notevoli (si vedano le *Metamorfosi* datate agli anni 1978 e 1979).

Ecco allora che l'arte degli ultimi anni, quella che precede appunto questa mostra, permette di scorgere come in Togo stiano ora confluendo due novità: l'una, squisitamente cromatica, vede la sua tavolozza abbandonare gradatamente i colori vivaci e squillanti del periodo precedente per passare, con un ricorso quasi costante, all'azzurro nelle sue infinite gamme e a un verde sempre carico e denso. Questi colori ora dominano, ma non sono mai soli: vi sono infatti ritorni alle gamme precedenti, annegate però ora e modulate da questi nuovi timbri. L'altra caratteristica, che costantemente accompagna le composizioni di codesto periodo, è la continua, sottile e invitante possibilità di lasciar libere queste figurazioni verso la non figurazione. Togo si mantiene sempre sull'orlo di questa scelta, la sfiora ripetutamente, ma poi ogni volta se ne ritrae, svicolando comunque verso una figurazione che non ha mai sposato e che però non vuole abbandonare. Tanto più che l'attenzione dell'artista, anziché perdersi nel dilemma figurativo o non figurativo, è tutta tesa in questi anni a potenziare nella profondità la riflessione psicologica. Nelle sue incisioni di questo periodo, ad esempio, cominciano ad apparire con una certa qual stabilità il volto severo, gli occhi fissi della grande Memoria, come io credo possa essere chiamato questo misterioso personaggio, dalle grandi dimensioni, che si affaccia al di là dei paesaggi che Togo propone. Sugli orizzonti di quei paesaggi poggia le sue grandi mani e guarda attento, osserva con interesse, non spia, non è in agguato, guarda e basta. È una presenza che accompagna. Per la verità non ha uno sguardo bonario, né un'espressione dolce. Ma neppure è cattivo o malvagio. Non possiede le sembianze di un vendicatore, di un aggressore misterioso e subdolo. C'è. C'è e basta. La sua presenza accompagna le vicende raffigurate, la sua dimensione lo indica fuori da quel mondo, eppure in qualche modo immanente ad esso, più grande eppure partecipe. Nell'acquaforte *Immagini di memoria*, del 1980, appare al di là dell'orizzonte, invisibile eppure presente, immobile eppure ben vivo. Ritorna poi con costanza in tante altre incisioni, ancora in un'altra *Immagini di memoria* o in *Simbiosi*, entrambe del 1982, e fin nelle opere degli ultimissimi anni, come *Fata Morgana* del 1988.

Il lato contenutistico di queste opere e l'analisi della loro valenza non esauriscono tuttavia il discorso a loro riguardo, poiché di un altro aspetto bisogna in qualche modo parlare, quello connesso con la strutturazione dello spazio. Già in precedenza si è avuto modo di dire che questo aspetto era nel mirino dell'artista fin dalla serie delle *Metamorfosi*.

shrewdness, with new of foreshortenings and with truly notable successions of spatial depth (see the *Metamorphosis* from 1978 and 1979).

So it is that the art of recent years, those preceding the exhibit, permits the flux in Togo's art of two new elements: the first, exquisitely chromatic, sees his palette gradually abandon the vivid and vibrant colors of the preceding period in order to move with an almost constant recourse towards blue, in its infinite ranges, and a green which is always dense and charged. The colors now dominate but are never alone. There are, in fact, the tones from the preceding period, by this time, however, drowned out and modulated by the new tones. The other characteristic which constantly accompanies the compositions of this period is the continuous, subtle and inviting possibility of leaving the tendency from figurative to non-figurative free. Togo is always on the verge of this choice, he repeatedly comes near, but then backs off every time slipping towards a figurative work which he never fully embraced and yet does not want to abandon. Especially as the attention of the artist, rather than being lost in the figurative or non-figurative dilemma, is in this period completely devoted to the strengthening of the psychological aspect of the work. In his etchings of this period, for example, the severe face and fixed eyes of the great Memory (as I believe this mysterious personage of great dimensions who looks beyond the landscapes Togo presents could be called) begin to appear fairly regularly. He places his tremendous hands on the horizons of those landscapes and looks attentively, observes with interest, doesn't spy, is not in ambush, only looks. It is a presence which accompanies. In truth it doesn't have a benevolent look or a sweet expression. Nor is it mean or evil. It doesn't possess the appearance of a vindicator, of a mysterious and underhanded aggressor. He is there. He is there and that is all. Its presence accompanies the illustrated event, its dimensions indicate its being outside of that world, and yet somehow immanent in it, larger yet participating. In the aquatint *Image of Memory* (1980) it appears beyond the horizon, invisible yet present, immobile yet very much alive. It returns then in many other etchings, in yet another *Image of Memory* or in *Symbiosis* (both from 1982), up until the most recent works like *Fata Morgana* (1988).

A discussion of the content of these works and an analysis of its valence is not enough however, there is another aspect that must be dealt with in some way – that connected with the structure of space. It has already been mentioned that this aspect was part of the artist's aim from the time of the *Metamorphosis* series. Later on it becomes more profound, is complicated and enriched with new valences both in the ordering of the spatial complexity and that of the perspective, above all in the use of these in an evermore psychological sense, projected towards the fantastic interpre-

Più tardi esso si approfondisce, si complica, si arricchisce di nuove valenze, sia nell'ordine della complessità spaziale e prospettica, sia soprattutto nell'uso di questa in una chiave sempre più psicologica, lanciata verso un'interpretazione fantastica della riproposizione del dato reale. Si prenda ad esempio l'incisione *Simbiosi* del 1982: partendo dal basso, risulta dapprima evidente un impianto prospettico abbastanza realistico, che però poi prosegue verso l'alto con un'ostensione di oggetti in forme e spazi del tutto improbabili, posti in una scansione di disordine e di mobilità che culmina più in alto con un reticolo dal quale si affaccia il volto della grande Memoria. Questa propensione verso una chiave fantastica appare sempre presente nelle opere degli anni Ottanta, anche se di volta in volta assume aspetti differenti. Nei dipinti il volto della grande Memoria compare meno di frequente, ma gli scorci prospettici e la visione appaiono disarticolati su piani differenti, in una visione fantastica, dal momento che l'occhio preordinato a vedere in questi casi è quello psicologico, non quello fisico.

3. Giunti a questo punto, possiamo con maggior conoscenza di causa tentare di situare questo artista nel contesto della produzione contemporanea. Credo che si possa dire che appartiene, sia pure per linee generalissime, a quell'area di arte fantastica che ininterrottamente si è espressa dal dopoguerra in poi, con prestiti più o meno consapevoli dal surrealismo. Ma tale appartenenza non è poi così semplice come potrebbe sembrare, poiché nella sua arte agiscono anche istanze stilistiche differenti e mutazioni di altra provenienza che si incrociano e si sommano sulla visione di base. Osservando il linguaggio di Togo, infatti, fin dall'inizio non sfugge la compresenza di almeno due ordini di suggestioni: da un lato una reiterata ripresa di alcune forme apparentate di lontano con un'arte di matrice espressionista, derivante nella sostanza dai modi di certo espressionismo astratto, come già si è detto; dall'altro una sorta di visione tipicamente mediterranea, segnata da colori caldissimi, violenti senza mai essere brutali, secondo un ordine di valori che esprime una concezione di osservazione delle cose e delle persone; ogni visione possiede il calore tipico della partecipazione, quasi un sentimento diffuso di continua solidarietà. Dunque questo è un primo punto: una matrice vagamente espressionista nell'uso dei colori, senza mai toccare tuttavia le tematiche che tale arte poi di fatto esprime. In Togo infatti la drammaticità, se c'è, non assomiglia comunque mai allo scacco senza scampo degli espressionisti. La parentela con quest'arte è più esteriore, solo nei modi, particolarmente nell'uso del colore, ma poi anche in una certa maniera di intendere la realtà, con un'aspirazione verso sogni creduti e amati e di continuo riproposti sulla scena della propria arte, nel tentativo di vedere compiuto un sogno che invece costantemente si riapre e chiede nuove realizzazioni. In questo atteggiamento si pa-

tation of the reproposal of reality. For example the etching *Symbiosis* (1982): in the lower part there is a fairly realistic perspective which then, moving upwards, becomes inhabited with objects in forms which are completely unlikely placed in a structure of disorder and mobility culminating higher up in a network from which the face of the great Memory faces us. This propensity for a fantastic framework always seems to be present in the works of the Eighties even if from time to time it assumes different aspects. In the paintings the face of the great Memory appears less often, but the foreshortening and the vision appear dislocated on different planes in a fantastic vision, being intended for the psychological and not the physical eye.

3. Having reached this point, we are more competent to attempt to situate the artist in the context of contemporary production. I believe that one can say that he belongs, even if in a very general way, to the genre of fantastic art which since Second World War has, without interruption, borrowed more or less consciously from Surrealism. But such adherence is not as simple as it may appear because in his art different styles and matrixes from other sources are at work which intersect and add to the basic vision. In fact, observing Togo's language, even from the beginning there is the presence of at least two influences: on the one hand, a reiterated use of forms related to an Expressionist matrix, derived in substance from Abstract Expressionism, and, as has already been said, on the other a typically Mediterranean sort of vision, marked by hot colors, violent without being brutal, following an order of values that expresses a conception of the observation of things and people; in every vision there is the warmth typical of participation, an almost diffuse sense of solidarity. Thus we have one element: a vaguely Expressionist matrix in the use of color, without, however, ever touching the themes that such art expresses. In Togo, in fact, the drama, if there is drama, never resembles the absolute checkmate of the Expressionists. The relationship with this art is more exterior, not only in the means, particularly in the use of color, but also in a certain manner of interpreting reality with an aspiration towards believed and loved dreams and of continuous reproposals on the scene of one's own art in the attempt to see a dream completed that instead constantly reopens and asks for new solutions. In this behaviour one notices in Togo the existence of a sort of romantic spirit that in fact imbues many of his works, something which allows his tumultuous and explosive landscapes of the early period to be understood as passionate and profoundly felt signs of a spirit on the hunt; signs which are still to be seen in those expanded landscapes that appear to mime the same aspirations of the artist, or in the problematics of a mature man whose spirit grew in the shadow of reality and has not ceased to dream.

lesa in Togo l'esistenza di una sorta di spirito romantico, che di fatto imbeve molte delle sue opere, qualcosa che fa intendere i suoi corrucciati ed esplosivi paesaggi dell'inizio come i segni passionali e profondamente sentiti di uno spirito in caccia; e ancora si lascia scorgere in quegli orizzonti dilatati che sembrano mimare le stesse aspirazioni dell'artista, o nelle complicate e fantastiche costruzioni spaziali degli ultimi anni, che riflettono, senza tradire gli inizi, le problematiche di un uomo maturo, il cui spirito, cresciuto all'ombra della realtà, non ha tuttavia cessato di sognare.

Il suo romanticismo, espresso con la tavolozza degli espressionisti, sfocia così, senza sforzo e senza artifici mentali, nell'alveo che più naturalmente gli è congeniale, quello appunto dell'arte fantastica, un'arte cioè in cui si mescolano insieme, in un connubio mai risolto, la realtà vissuta del quotidiano e la realtà sognata. Per questa ragione il ricorso al sogno non è mai totale e non investe la visione dell'artista fino a sconvolgerla dalla dimensione naturale da cui parte. Anzi, esso rimane sempre ben visibile, quasi volesse essere una garanzia di un'arte che non intende discostarsi dalla dimensione della quotidianità. Ma se da un lato non si stacca, dall'altro aspira ad altre visioni, e allora interviene nella pagina o nella tela una sorta di modificazione, di tensione delle linee naturali verso una dimensione esteriormente improbabile, con una costruzione degli spazi che non risponde più a un criterio meramente fisico, quanto piuttosto reagisce a bisogni di ordine psicologico e fonda una visione le cui regole prospettiche non sono più dettate dalla logica visiva esteriore e fisica, ma da quella psicologica, che è interiore e che, fra l'altro, logica non è più. Qui tuttavia occorre una spiegazione: la dimensione romantica di Togo non lo spinge alla tentazione di sogni irrealizzabili, né egli si lascia coinvolgere in utopici aneliti di unione con l'infinita Natura. Egli sogna, sì, perché fonda una visione diversa da quella reale, sogna perché vede ciò che gli occhi fisici non possono scorgere, ma il suo sogno è una visione che trafigge le apparenze e mostra ciò che l'occhio fisico non può percepire. Il suo sogno è un'appassionata testimonianza.

Ecco allora che qualcos'altro si innesta in quest'arte così apparentemente facile, luminosa, solare. Si tratta di una componente assolutamente intellettuale, qualcosa che potremmo chiamare: una conversione in chiave psicologica delle problematiche esistenziali. Essa si traduce nel mostrare visibilmente aspetti psicologici del vivere quotidiano, legati all'essere qui, cioè alla durata delle cose e delle persone nel tempo, e quindi al significato che le loro azioni posseggono in rapporto a chi dal tempo è fuori e anzi ne è la misura. Le opere di Togo assumono allora il potere significativo della domanda posta in continuazione, senza mai essere diretta. Nelle incisioni, poi, codesta propensione si traduce nella comparsa di un personaggio che qui per comoda semplificazione chiameremo la "grande Memoria".

His romanticism, expressed with the expressionist's palette, flows easily without force or mental artifice in the way that is most naturally congenial to him, that of Fantastic Art, an art, that is, in which everyday reality and dreamed reality are mixed in a never resolved union. For this reason the recourse to dreams is never complete and never overwhelms the artist's vision to the point of upsetting the natural dimension from which it comes. Indeed, it always remains very visible almost as if wanting an assurance of an art that doesn't intend to distance itself from everyday reality. But if on the one hand it's attached, on the other it aspires to other visions, and then a sort of modification intervenes on the page or on the canvas, a sort of tension of the natural lines towards an exteriorly unlikely dimension, with a spatial construction that no longer responds to a simply physical criterion, but rather reacts to needs of psychological order and finds a vision whose rules of perspective are no longer dictated by exterior and physical visual logic, but by a psychological one which is interior and, among other things, is no longer logical.

An explanation is, however, necessary: the romantic dimension in Togo doesn't push him to the temptation of unrealizable dreams, nor does he allow himself to be involved in utopian yearnings for union with nature's infinity. Yes, he does dream in that he creates a vision different from that of reality, he dreams in that he sees what the eyes can't, but his dream is a vision that transfigures appearances and shows what the physical eye cannot perceive. His dream is a passionate testimony.

So it is that there is nestled something else in this art which is apparently so simple, luminous, solar. It is something absolutely intellectual, something which we could call a conversion into a psychological key of existential problems. It is translated into the visible demonstration of psychological aspects of everyday life, connected to being in the here and now, that is, to the duration of people and things in time, and therefore to the meaning their actions possess in relation to who is outside of Time and the measure of it. The works of Togo then assume the meaningful power of a question posed in continuation, without ever being direct. In the etchings this propension is translated into the appearance of a personage, who for convenience we will call here the great Memory. Its presence is discreet, never uproarious, but constant, a bit disquieting. It gives meaning to, but at the same time destroys, many other smaller meanings, that the exterior reality of appearances believed it could construct in its little temples.

The great Memory then as the visualization of a conscience that acts not only on a personal level, that is, in a key of a moral nature, almost as if it were a sort of thermometer of the good and evil actions of the past, but, much more, it is the conscience that reclaims outside of time, the true meaning of the values that have been placed in time and

La sua è una presenza discreta, mai chiassosa, ma continua, un tantino inquietante. Dà significato, ma nello stesso tempo distrugge tanti altri più piccoli significati, che la realtà esteriore delle apparenze credeva di poter costruire nei suoi piccoli templi.

La grande Memoria appare allora come la visualizzazione di una coscienza che agisce non solo a livello personale, cioè in una chiave di natura morale, quasi fosse una sorta di termometro sulle buone e cattive azioni del passato, ma, molto di più, è la coscienza che richiama fuori dal tempo il significato vero dei valori che nel tempo sono stati posti e che ciascuno vive.

Codesto reiterato ricorso a un ricordo introspettivo è appunto una sorta di coscienza della durata delle cose, dei viventi e degli eventi, una consapevolezza dello sconosciuto significato della loro presenza nel tempo, che è appunto la durata. Tale significato acquisisce uno spessore nel rapporto che l'artista instaura con la sua visione, cioè nel tentativo di dire in modi sempre nuovi qualcosa che sempre sfugge.

L'arte di Togo – e le incisioni in primo luogo – esprimono questa presenza, non senza un senso di disagio, talvolta oscuro e vagamente inquietante. Né esso viene risolto ed eliminato dall'atmosfera di pace che apparentemente Togo immette nelle sue composizioni. Questi, anzi, sono i due elementi contrapposti della sua poetica: una quieta calma, vasta, solidale e caldissima dentro la quale ammicca la grande Memoria.

Andare più in là, oggi, non mi pare corretto. Quest'arte racconta l'uomo, le sue aspirazioni, le speranze opposte alle paure, il bisogno di vedere, non solo quello di guardare. In una parola, la costante abitudine a calarsi nella propria coscienza, evitando di svuotare il significato delle cose, come fa chi vive a livello di epidermiche sensazioni, accontentandosi di piccoli brividi che passano senza lasciare un segno. Togo, il "segno" lo vuole, lo cerca, lo indaga, lo racconta nelle sue opere.

4. In questo tentativo, quale qui stiamo operando, di dare qualche ragguaglio esplicativo, là dove è possibile, sull'arte di Togo, è ovviamente necessario soffermarsi un attimo a parlare anche del suo linguaggio. Finora abbiamo indagato i contenuti della sua arte, le tematiche proposte o cercate. Ora una parola va spesa sul come queste tematiche vengono espresse. D'altra parte il linguaggio che Togo usa è in sé degno di una certa attenzione, anche prescindendo – in linea puramente ipotetica – dai contenuti.

Due gli elementi principali: la costruzione dello spazio e la sintassi grafico-pittorica. Lo spazio in Togo è sempre complesso, spesso dilatato, articolato in piani non sempre riconducibili a coordinate geometriche. Talune aperture verso le dimensioni illimitate sono, come già si è detto, la ricostruzione in chiave moderna e personale di un'istanza di

which everyone experiences.

This reiterated recourse to an introspective memory is a sort of conscience of the duration of things, of the living, and of events, an awareness of the unknown meaning of their presence in time which is duration. Such meaning acquires a depth in the relationship that the artist establishes with his vision, that is, in an attempt to say in ever new ways something which always escapes.

Togo's art, and above all his etchings, express this presence not without a sense of uneasiness, at times obscure and vaguely disquieting. Nor is it resolved and eliminated from the peaceful atmosphere with which Togo seems to infuse his compositions. These are indeed the two contrasting elements of his poetics: a quiet calm, vast, solid and warm within which the great Memory winks.

It wouldn't seem to me to be correct, at this point, to go further. This art tells of the man, his aspirations, his hopes opposite to his fears, the need to see, not only to look. In a word, the constant habit of delving into his own conscience, avoiding the emptying of objects of their meaning, as one who lives at the level of epidermic sensations, contenting himself with small shudders that pass without leaving a trace. Togo seeks, wants, investigates the "sign", he tells of it in his work.

4. In this attempt to give explanatory information, where possible, on the work of Togo, it is obviously necessary to pause a moment and speak of his language. Up until now we have investigated the content of his art, the proposed or sought themes. Now a word must be added as to how these themes are expressed. It is also true that Togo's language in itself is worthy of a certain attention even if using, in a purely hypothetical way, its content as a departure point.

There are two main elements: the construction of space and the graphic-painterly syntax. Togo's space is always complex, often enlarged, articulated in planes which are not always to be traced back to geometric co-ordinates. Such openings towards unlimited dimensions are, as has already been said, the reconstruction in a modern and personal key of a tortuously romantic nature. The masses, the objects, the things are collected in a spatial context with a hierarchy of a psychological type.

This approach is common to both the paintings and the etchings but in the latter is strengthened by the type of sign Togo uses. This sign presents itself in the details as a piece of graphic nature but then in the whole, seen from a distance, appears in fact as a painterly type of language, supported by the presence of masses marked by strong tones or anyway more decisive timbre, with the result of obtaining zones of shadow that are in substance tonal masses of color. Even when he uses drypoint, which more than others is a typically graphic means of expression, Togo succeeds

natura struggentemente romantica. Le masse, gli oggetti, le cose vengono collocati nel contesto spaziale con una prospettiva gerarchica di tipo psicologico.

Questa impostazione è comune ai dipinti e alle incisioni, ma in queste ultime essa viene rafforzata dal tipo di segno di cui fa uso Togo, che nel dettaglio si presenta come un brano di natura grafica, ma che poi nella sostanza d'insieme e nella visione non più ravvicinata appare in effetti come un linguaggio di tipo pittorico, supportato dalla presenza di masse segnate da toni forti o comunque da timbri più decisi, con il risultato di ottenere zone d'ombra che sono sostanzialmente masse tonali di colore. Anche quando usa la puntasecca, che più di altri è un mezzo espressivo tipicamente grafico, Togo riesce a "dipingere". Se ne ha un esempio eloquente in *Invasione* del 1984: mostra la testa di un animale indagata con fitti tratteggi, finissimi, quali appunto permette la puntasecca; ma poi l'insieme, che è costituito da un doppio fondo nero e profondamente vellutato da un lato, grigio e sottile dall'altro, dà la dimensione pittorica dell'opera, spiega cioè come la sola vista ravvicinata della testa dell'animale non approderebbe a una visione globale dell'intero significato proposto dall'opera. Ecco, allora, come un segno grafico diviene di fatto linguaggio pittorico. Altri esempi che permettono di scorgere questa particolarità linguistica sono *Il volo* del 1982 o le due *Immagini di memoria* del 1980 e del 1982.

Per contro, quasi un contrappunto, in pittura talvolta Togo apparentemente fa uso di segni che sembrano ricordare il fraseggio grafico. Ciò avviene quando talune superfici vengono campite non già con uniformi stesure di colore, bensì con una voluta sovrapposizione di linee dai toni quasi identici, mai uguali. In *Metamorfosi* dell'84 tutta la macchia di color carminio, che appare centrale nella composizione, è condotta con questo tipo di tratteggio policromo. Analogamente questo avviene in *Composizione 1* e nel volto autobiografico di *C'è ancora speranza*, entrambi dell'84.

Ma ovviamente si tratta solo di occasionali coincidenze: in pittura il segno di Togo è corposo, denso, senza mai essere materico. Si adatta, del resto, mirabilmente alle esigenze di scansione spaziale prevista dalla visione fantastica proposta dall'artista. Esprime cioè per cenni, fa intuire senza definire. In una parola: propone, senza mai decidere. Offre occasioni per un'indagine di natura mentale e introspettiva, dentro la memoria della propria esperienza e dentro l'esperienza della propria memoria.

in "painting". *Invasion* (1984) is an eloquent example. It shows the head of an animal represented in close knit cross hatching which constructs the drypoint; but then the whole, which is made up of a double ground, black and deeply veiled by a subtle grey side, gives a painterly impression of the whole, thus demonstrating how seeing the head of the animal only from close up would not lead to a global vision of the whole meaning proposed by the work. Here, then, is in fact how a graphic sign becomes painterly language. Other examples which demonstrate this linguistic particularity are *The Flight* (1982) or the two *Images of Memory* (1980 and 1982).

On the other hand, almost as a counterpoint, Togo makes use of signs in his paintings that appear to recall graphic phraseology. That happens when the surfaces are primed not only with uniform layers of color but with a purposeful overlaying of lines and almost identical tones, which are, however, never the same. In *Metamorphosis* (1984) all of the carmine colored stains, which appear central to the composition, are formed with this polychrome cross hatching. Analogously this happens in *Composition 1* and in the autobiographical face of *There Is Still Hope* (both 1984). But obviously it is only a matter of occasional coincidence: in painting Togo's sign is full-bodied, dense without ever being material. It is admirably adapted, for the rest, to the needs of a spatial scansion foreseen by the fantastic vision proposed by the artist. It expresses, that is, in signs, allows for intuition without defining. In a word, proposes without ever deciding. It offers occasions for an investigation of a mental and introspective nature, within the memory of experience and within the experience of its own memory.

Note

¹ Al riguardo si veda M. Valsecchi, *Renato Birilli*, Milano 1966.

² Si vedano ad esempio *Bimba accoccolata*, acquaforte, acquatinta e puntasecca del 1970 (ill. in A. Cavicchi, *Togo - Incisioni*, Milano 1983, fig. 3), o *L'attesa*, acquaforte e acquatinta dello stesso anno (*ibidem*, fig. 4).

³ Sono significative, a questo riguardo, incisioni come *Ulivi* del 1971 (*ibidem*, fig. 6), *Radice e barche* del 1972 (*ibidem*, fig. 8), o *Vegetale* del 1976 (*ibidem*, fig. 17).

Notes

¹ In this regard see M. Valsecchi, *Renato Birilli*, Milan 1966.

² See for ex. *Bimba accoccolata*, etching, aquatint and drypoint from 1970 (ill. in A. Cavicchi, *Togo - Incisioni*, Milan 1983, fig. 3) or *L'attesa*, etching and aquatint of the same year (*ibidem*, fig. 4).

³ The following etchings are meaningful in this regard: *Ulivi* (1971, *ibidem*, fig. 6), *Radice e barche* (1972, *ibidem*, fig. 8) or *Vegetale* (1976, *ibidem*, fig. 7).

Aligi Sassu, 1965

Togo, un emblematico nome: "bravo e buono" vuol dire. E nel caso del nostro artista non posso essere che d'accordo.

La Sicilia è stata in questo secolo una fervida madre delle arti e per la pittura in particolare generosissima.

Talenti come quelli di un Migneco, di un Guttuso, di un Pirandello, non sono certo facilmente ritrovabili altrove contemporaneamente; ma ciò che stupisce è la rapida successione di artisti che la Sicilia, nella sua grande vitalità, ci propone.

Ho sempre affermato che la vitalità e la qualità del linguaggio degli artisti figurativi italiani è tale che non è assolutamente necessario che essi si rifacciano ad una ascendenza di tipi e di gusto internazionale. La polemica generica tra astratto e figurativo è ormai scontata; gli anni ed i mesi sono sufficienti a farci sentire e vedere quanto vi è di invecchiato e di putrescente nella cosiddetta avanguardia, di insufficiente presunzione e di vacuità espressiva, sia dal punto di vista formale sia teorico.

Perciò è tanto più vitale e nuovo quanto ci propone la pittura di Togo che punta tutte le sue carte, con un impegno duro e serio di lavoro, in uno scavo preciso e acutissimo delle sue qualità fondamentali. Togo è dotato di una sensibilità coloristica estremamente fine, un senso strutturale delle forme precise in cui il sapore aereo degli azzurri dei cieli dà levità di sogno alla individuazione delle forme. Forme che acquistano un rigore pacato, fermo, dichiaratamente strutturali senza abbandoni ad estri fantastici, ma modulate nella lenta e metodica maturazione del suo spirito.

I paesaggi e le figure di Togo possono a prima vista apparirci inseriti in quella corrente della pittura siciliana che si rifà ai due massimi esponenti odierni, Guttuso e Migneco, le cui componenti espressioniste sono fondamentali nella ricerca delle forme.

Il senso e il valore della comunicazione è alla base di questa emozione, ed in questo ci si può riferire al momento realista, ad una costante figurale della pittura che ha avuto origine in Sicilia e si vale dei mezzi propri della pittura che Togo ci propone.

Il valore di artisti giovani così anticonformisti da credere ancora oggi che un cielo è cielo, colore, forma, emozione, poesia; che arte è capacità di fare e non di trovare casualmente un sacco rotto per strada e gabellarcelo come "gesto" e "scoperta della materia"; dato che poi un "gesto" non è nulla più di un gesto, e la ma-

Aligi Sassu, 1965

Togo, an emblematic name: it means "good and neat". And in our artist's case I can't but agree.

Sicily has been in this century a fervid mother of arts and especially generous to painting.

Talents such as those of a Migneco, a Guttuso, a Pirandello, are surely not easily to be found at the same time elsewhere; but what is amazing is the rapid succession of artists that Sicily, in its great vitality, offers us.

I have always stated that the vitality and the quality of Italian figurative artists is such that it is not at all necessary for them to refer to an ascendancy of international tastes and types. The generic polemic between abstract and figurative is by now a cliché; years and months are enough to make us feel how much of the old and putrescent there is in the so called avant-garde; how much insufficient presumption and expressive vacuity, both from a formal and a theoretical point of view.

Therefore, what Togo's way of painting offers us is much more vital and new, placing all his cards on hard and serious work, in a very precise deepening of his fundamental qualities. Togo possesses an extremely subtle coloristic sensibility, a structural feeling of precise forms in which the airy taste of the sky's blue imbues the representation of forms with dreamy lightness. These forms acquire a firm calm rigour, they are openly structural without concessions to fantastic whims, but modulated in the slow and methodic maturation of his spirit.

Togo's landscapes and figures may at first seem to belong to that stream of Sicilian painting inspired by its two greatest contemporary representatives, Guttuso and Migneco, whose Expressionist components are fundamental in the research of forms.

The basis of this emotion is the meaning and value of the communication, and this can be referred to the realistic moment, to a figural constant that had its origin in Sicily and uses the same means as Togo's painting.

The value of so non-conformist young artists who believe today that a sky is a sky, color, form, emotion, poetry; that art is the ability to make and not to find by chance a broken sack in the street and to make it pass for a "gesture" and a "discovery" of matter; as a "gesture" is nothing more than a gesture, and mat-

teria, anche se annullata da Einstein o Planck, resta sempre materia; mentre la poesia è cosa ben più difficile e dura da estrarre dalla miniera dell'anima. Così il nostro Togo, come molti giovani artisti siciliani di mia conoscenza, ha scelto la strada più difficile e anticonformista, come la scelsero a suo tempo Migneco e Guttuso.

La validità di questi disegni e dipinti sta proprio in questa necessità di fare poesia, di vedere al di là del motivo quel senso fluido e completo del colore che ci dà la natura: l'accostarsi ad un corpo umano, ad una barca, ad un albero, con un intatto e conquistato, sognante abbandono, senza mai perdere il contatto con la realtà; quella realtà così pregnante di rinnovate emozioni, di simboli, di immagini, che la pittura vera solo sa rendere; quella stessa in cui Togo ci immerge con un tocco lieve ma fermo e preciso; quei lembi di cielo, quei tetti di paese: mito oramai, nella memoria, dell'isola lontana, scandito nel colore timbrato.

Da questi dipinti, frutto di un lavoro serio di anni, mi pare si possa avere conferma non solo delle qualità dell'artista, ma anche dell'inizio di un periodo che potrà sempre più portarlo a chiarire il suo messaggio che, nell'atto stesso in cui si esprime sulla tela, non si esaurisce, ma acquista il valore di una comunicazione, di un avvio a quanto dovrà nascere domani dalle sue mani.

Mario De Micheli, 1970

Ci sono pittori che procedono per sofismi, per allusioni, per complicate analogie. Togo non appartiene a questa categoria. La sua dote fondamentale è quella di essere un artista che lavora in "presa diretta". Per lui un albero è un albero, il mare è il mare, una siepe è una siepe.

I suoi rapporti col mondo oggettivo sono semplici, immediati, lampanti. Non ha quindi bisogno di circonlocuzioni per esprimere ciò che la realtà gli suscita dentro il petto. Le sue immagini sono di prima evidenza e in esse circola vivamente la sua energia: una energia che scatta e agisce per l'impulso che gli danno le "cose" che tocca e che vede, le "cose" che non rimandano a significati metafisici, ma solo a se stesse, alla propria intrinseca verità e presenza.

Diciamo allora che Togo è un pittore realista, sulla linea che muove da Guttuso a Migneco, due artisti come lui siciliani e come lui attaccati allo splendore e all'asprezza dell'isola...

Il sentimento della natura che pervade le immagini di Togo è un sentimento panico, dove la luce è protagonista in prima persona: una luce che arde e brucia stoppie e cortecce, che abbaglia le pietre, che in certe ore del giorno si fa candente.

Togo in questa luce trova la sua spinta vitale, trova il contatto profondo con la natura, ed è appunto da tale profondo contatto che scaturiscono le sue immagini.

Questa è la ragione per cui le conclusioni figurative a cui giunge di volta in volta sono sempre così cariche d'impulsi, così decise nella loro enunciazione...

Enzo Fabiani, 1976

Questa nuova mostra milanese di Togo mi par riconfermare con evidenza che la sua pittura nasce e da un amore non letterario

ter, even if nullified by Einstein and Planck, always remains matter; while poetry remains something much more difficult and hard to extract from the mine of the soul. So our Togo like many young Sicilian artists I know, chose the hardest and more non-conformist path, as did Guttuso and Migneco before.

The validity of these drawings and paintings lies exactly in this necessity to do poetry, to see beyond the motif, that fluid and complete feeling of colour that nature gives us; the approaching to a human body, to a boat, to a tree, with an intact and conquered, dreamy abandon, without losing contact with reality; that reality so full of renewed emotions, of symbols, of images, that only true painting can render; that same one into which Togo plunges us with a light but firm and precise touch; those strips of sky, those village roofs: myth by this time, in the memory of the faraway island, scanned in the stamped color.

These paintings, the fruit of years of serious work, confirm not only the artist's qualities, but also the beginning of a period which will be more and more able to bring him to clarify his message, which does not wear out in the very act with which it is expressed on the canvas, but acquires the value of communication, the start of what will tomorrow be born in his hands.

Mario De Micheli, 1970

There are painters who proceed by means of sophisms, allusions, complicated analogies. Togo does not belong to this category. His fundamental gift is that of being an artist that works "live". For him a tree is a tree, the sea is the sea, a hedge is a hedge.

His relationship with the objective world is simple, immediate, clear. Therefore, he doesn't need circumlocutions in order to express what it is that reality awakens in his bosom. His images are first hand and in them his energy circulates freely; an energy which sparks and acts due to the impulse coming from the "things" that he touches and sees, the "things" that do not refer to metaphysical meanings, but only to themselves, to their own intrinsic truth and presence.

Let's say then that Togo is a realist painter, on the line that moves from Guttuso to Migneco, two Sicilian artists like him and like him attached to the splendour and harshness of the island...

The feeling for nature pervading Togo's images is that of Pan, wherein light is the protagonist: a light which scorches and burns stubble and bark, that blinds the stones and in some hours of the day is cadescend.

Togo finds his vital stimulus in this light, finds the deep contact with nature and it is precisely from this deep contact that his images are born.

This is why the figurative conclusions at which he arrives each time are always so charged with impulses, so decisive in their enunciation...

Enzo Fabiani, 1976

This new show of Togo's in Milan seems to me to clearly confirm that his painting is born both from a non-literary love for things and from an innate capacity for feeling colour as warmth which poetically enlivens them, strengthens them, and maybe shakes them into extraordinary forms (every artist, as is known, "has

per le cose e da una capacità innata di sentire il colore come calore che poeticamente le ravviva, le rinforza e magari le agiti in forme straordinarie (ciascun artista, come si sa, ha "sognato che la neve bruciava") ma mai violentatrici o negatrici: poiché sempre in queste opere la natura e la realtà sono lì a portata di mano, palpitanti e vere anche se a volte rabbriventi o convulse, accese o illuminate ancora da un fuoco che si è appena spento, o da un baleno ormai fuggito: fatalmente.

Già diversi critici hanno definito la pittura di Togo come figurativo-espressionista, con parentele cioè che andrebbero, o andavano, da Gauguin a Matisse; come realistico-poetica, con radici che si affondano, o affondavano, nei patriarchi della pittura siciliana moderna, quali Guttuso e Migneco. Ed erano, e restano, definizioni precise, valide e documentate, poiché Togo ha sangue siciliano anche se per l'anagrafe è concittadino di Bonvesin de la Riva e di Carlo Emilio Gadda; ha sangue siciliano, e quindi il baleno dell'intuizione fatalmente è destinato a nascere laggiù, nella terra dell'arancio e dello sgomento esistenziale (cui l'amore è ricercato e insistito linimento), e così pure fatalmente ardente è la stesura del discorso che da quell'intuizione prende spinta e sapore.

Tuttavia, come per ogni artista o poeta che viva in esilio sia pur volontario, questa operazione intuizione-discorso non nasce senza sforzo e difficoltà, specie se si voglia (come si deve) ritrovare la propria identità ricercando la terra originaria, ma nel contempo dovendo vivere in un ambiente che è una negazione, almeno parziale, della radice e della culla, della prima luce vista e del primo latte succhiato. Più semplicemente: vivendo Togo a Milano, egli non può fare dipingendo un'operazione semplicemente nostalgica a base di agavi ben disegnate e ben colorate, di picciotti dallo sguardo bruciante o melanconico, di golfi in cui le fanciulle quasimodiane si sono appena lavate le labbra e il seno. No, egli deve ricreare, come appunto fa, quei motivi dal profondo, sì che abbiano, pur restando simili a un'immagine primigenia, un significato valido e per lui e per coloro che le hanno viste e per coloro che le hanno ammirate soltanto in cartolina.

La forza del pittore sta qui, come ognuno sa: nel rendere poeticamente preciso il transeunte, mirabile il prodigioso, semplice l'ingenuo eccetera in un'opera che conservi poi la sua validità al di là della stessa operazione che in essa e mediante essa è stata effettuata. Ora mi pare che Togo faccia proprio questo: ci proponga cioè una Sicilia che è sua, e di chi la guarda da lui dipinta, proprio perché ha saputo sciogliere ogni nodo letterario, sfrondare ogni ramo troppo carico d'invenzioni e interpretazioni altrui: in una parola ha cercato di costruire una "regione sconosciuta" tutta sua, di definirla appunto con amore.

E questo amore personale, e non d'accatto, lo ha portato a un linguaggio fervido, a colori e timbri, a toni e risonanze coloristiche facilmente riconoscibili; il tutto ottenuto direi cordialmente (ex corde, ex abundantia cordis, appunto), senza proporre drammi che non siano interiori, parole che non abbiano la radice nella realtà umana, lontane cioè dal folclore come dalla illustrazione, dalla passione ideologica sceneggiata come dalla facile rimembranza. Perciò, essendo nati con ingenuità da un travaglio e anche da un contrasto (l'esilio milanese, che pure è grande cosa per cento ragioni), questi quadri e questi disegni hanno una loro certa evidenza: magari a volte alquanto mossa da un sentimento di solennità (ricordo certi autoritratti di Togo) o un brivido di ironia (che è facile veder aleggiare sul suo viso pur così neramente barbuto).

Che poi questi quadri e queste opere grafiche (nate queste da un

dreamt that the snow was burning") that never violate or deny because in these works nature and reality are always there at hand, palpitating and true even if sometimes shivering or convulsive, lit or still illuminated by a fire that just went out, or by a flash of lighting which has already fled: fatally.

Many critics have already defined Togo's painting as figurative-expressionist, that is with ties that would go, or went, from Gauguin to Matisse; and as realist-poetic, with roots which sink, or sank, in the patriarchs of modern Sicilian painting, such as Guttuso and Migneco. And these were, and remain, precise definitions, valid and documented, since Togo has Sicilian blood even if by the registry office he is a fellow citizen of Bonvesin de la Riva and of Carlo Emilio Gadda; he has Sicilian blood and therefore the flash of intuition is fatally bound to come from there, the land of oranges and existential dismay (to whom love is the researched and insisted upon ointment) and also and in the same way the drafting of speech which gets stimulus and taste from that intuition is fatally ardent.

But like every artist or poet who lives in exile, even if voluntary, this operation intuition-speech is not born without effort and difficulty, especially if one wants (as one must) to recover his own identity in searching the land of origin, yet at the same time having to live in an environment which is an at least partial denial of the root and the cradle, of the first seen light and the first nursed upon milk. More simply said: living in Milan Togo cannot make a simply nostalgic operation based on well drawn and nicely coloured aloes, of youths with burning or melancholic looks, of gulfs into which Quasimodo's girls have just washed their lips and their breasts. No, he must create, as in fact he does, those motives all over again from a certain depth, such that they have, even if they remain similar to a primitive image, a valid meaning for him, for those who have seen them and for those who have admired them only in postcards.

Herein lies, as everybody knows, the strength of a painter: in rendering in a poetically precise way the transient, the admirable and the prodigious, the simple, the naive etc. in a work which maintains its validity beyond the operation that has been effectuated in it and through it. I think that Togo does exactly this: he proposes a Sicily to us which is his own and that of he who sees it painted by him, precisely because he was able to resolve every literary knot, to curtail every branch too loaded with inventions and interpretations by other people: in a word he tried to build an "unknown region" all his own, to define it with love.

And this love, a personal not a ready-made one, brought him to a fervid language, to colours and timbres, to tones and coloristic resonances easily recognizable; all this obtained, I would say, in a cordial way (ex corde, ex abundantia cordis), without proposing dramas which are not inner ones, words which do not have their roots in the human reality, that means far both from folklore and illustration, from the dramatized ideological passion and from the easy remembrance. So, being born in a naive way from labour and also from a contrast (the exile in Milan, which is also a great thing for a hundred reasons), these paintings and drawings have a certain evidence of their own: maybe sometimes stirred by a feeling of solemnity (I remember certain of Togo's self-portraits) or by a shiver of irony (which is easy to see lingering on his face even if it is so black-bearded).

That these paintings and graphic works (born of a love for pure drawing which hasn't been betrayed) express feelings and pas-

non tradito amore per il disegno puro) esprimano sentimenti e passioni, melanconie e speranze, è più che certo. Ma li esprimono senza clamore, anche se il colore è acceso e forte la linea; sapendo bene il pittore che ciascuno deve gridare e affermare con una propria voce che se è sforzata diventa sgradevole e irrispettosa; sapendo bene Togo che la vera bellezza è anche e specialmente profondità, come la sua modella preferita, la Sicilia, ab antiquo insegna.

Raffaele De Grada, 1977

Ho presentato altra volta (alla Diarcon, novembre 1972) la pittura del siciliano Togo, mettendo in rilievo quella immediatezza di visione, quella spontaneità dell'immagine, quella sicurezza dell'emozione reale che ancor oggi gli sono caratteristiche e che costituiscono una sorta di moderno impressionismo, se ancor oggi così possiamo definire la resa del vero nei termini abbreviati della fantasia.

Se si confrontavano tuttavia i quadri di allora con ciò che storicamente noi chiamiamo l'"impressionismo", si vedeva che non si poteva davvero formalmente giudicare Togo né come un risuscitatore dell'impressionismo e neppure come un vero postimpressionista. Tanto diverse sono le accezioni storiche in cui si sviluppano fenomeni analoghi. Togo si è reso conto negli ultimi quattro anni della qualità dei problemi odierni ed ha affrontato la storicizzazione del suo linguaggio, mantenendo fermo il suo mondo che si basa ancor oggi sull'immediatezza della visione, sulla spontaneità dell'immagine e sulla sostanza dell'emozione reale. Come nella lingua scritta o parlata cambiano i significati dei vocaboli, Togo si è posto questo stesso problema per le forme e per il colore. Vediamo.

I quadri di Togo intorno al 1970 avevano come tema prevalente il paesaggio del suo paese, la Sicilia e le isole Eolie. Una libertà di colore e di disegno apertamente sensuale, che ci sottraeva alla visione accademica pseudogreca che per tanto tempo ha afflitto la considerazione del paesaggio siciliano. Si rilevava allora come Togo si fosse posto con tanto talento in quel movimento di aperta riforma della visione paesistica del Sud, nel quale del resto egli aveva importanti precedenti come, senza togliere nulla all'originalità di Togo, lo zio Giuseppe Migneco.

Ma poi Togo ha sentito che gli si poneva il problema di uscire dalla sua bella spontaneità, senza perdere nulla in freschezza, e nascono i quadri degli ultimi anni, alcuni dei quali sono qui pubblicati, che mi sembrano esemplari delle ultime esperienze di Togo. I quadri si presentano come mosaici di macchie colorate, ma, a differenza di prima, quando egli era più figurativo, è cambiata la natura del colore. Il colore nuovo non è più disteso come puro valore cromatico, prende il corpo della materia rappresentata: un mare sugli scogli affocati sembra un mosaico di piume, un albero fiorito contro un cielo notturno appare come un incastonamento di pietre preziose, un gruppo di limoni e foglie si espande con la carnosità del frutto che diventa colore. I colori diventano cioè intrinsecamente emblematici di una situazione emozionale, con un processo che mi ricorda certi paesaggi nei quali l'espressionista tedesco Nolde interpretava la "natura" dell'Indonesia e di altri paesi orientali da lui visitati con nuove emozioni. Questo tessuto cromatico mi sembra nuovissimo nella pit-

sions, melancholies and hopes, is more than certain. But they express them without clamour, even if the colour is bright and the line bold: since the painter well knows that everyone must cry and affirm with a voice of his own, which if forced will become unpleasant and disrespectful; Togo well knows that true beauty is also, and especially, profundity, as his favourite model, Sicily, ab antiquo teaches.

Raffaele De Grada, 1977

I have already presented (Diarcon Gallery, November 1972) the painting of the Sicilian artist Togo, and I underlined the immediateness of the vision, the spontaneity of the image, the certainty of the real emotion that today are still peculiar to him and which constitute a sort of modern Impressionism, if today we can still call in this way the rendering of truth in the abridged terms of fantasy. Still, if one would have compared his paintings of those days with what we historically call "Impressionism", one would have seen that it was not really possible to judge Togo as either a reviver of Impressionism or as a true Post-Impressionist. The historical meanings of similar phenomena are too different. In the last four years Togo has realized the quality of the problems of today and has faced the historification of his language, maintaining his world still, a world which is still based on the immediacy of the vision, the spontaneity of the image and the substance of the real emotion. As in written or spoken language the meanings of the words change, Togo has posed this same problem for forms and colours. Let's see.

The pre-eminent theme in Togo's paintings around 1970 was the landscape of his country, Sicily and the Aeolian Islands. A freedom of colour and an openly sensual drawing which liberated us from the pseudo-graeco academic vision which afflicted the consideration of Sicilian landscapes for such a long time. It had been noted then the way in which Togo had taken his place in that movement of open reform of landscape vision of the South, in which, anyway, he had important predecessors like, without taking anything from his originality, his uncle Giuseppe Migneco.

Then Togo felt the problem of stepping out of his easy spontaneity, without losing anything of his freshness, and thus were born the paintings of recent years, some of which are reproduced here, that are exemplary of his last experiences. The paintings present themselves as mosaics of colorful stains but, in comparison with before, when he was more figurative, the nature of the color has changed. The new colour is no longer applied as a pure chromatic value, it takes the body of the represented matter: a sea on the sun-bathed rocks looks like a mosaic of feathers, a tree in blossom against the night sky appears like a setting of precious stones, a group of lemons and leaves spreads with the fleshiness of a fruit which becomes colour. That means that the colours become intrinsically emblematic of an emotional situation, through a process which reminds me of certain landscapes in which the German Expressionist Emile Nolde interpreted the nature of Indonesia and other Oriental countries he had visited with new emotions. This chromatic texture seems to me very new in today's painting and it surprises me as I find myself in front of a product of ancient heterodox civilizations, moving from landscape the way it is painted today into a world where feelings have nothing more in common with the kilometers of Post-Impressionist paintings

tura di oggi e mi sorprende come se mi trovassi davanti a un prodotto di antiche civiltà eterodosse, trasferendoci dal paesaggio come è dipinto nei nostri tempi in un mondo dove i sentimenti non hanno più nulla di comune con i chilometri di pittura postimpressionista ai quali siamo abituati. Paesaggio, dicevo, perché anche la "natura morta", la "composizione", tra le quali quella così emblematica del primordialismo del sentimento, *Nudi con fondo rosso e ramarro*, sono da guardarsi come "paesaggi", come avventure della fantasia all'avanscoperta di un mondo che si crede di aver ben conosciuto fin dall'infanzia, ma che ci serba sempre nuove sorprese e perciò diventa, oltretutto il mondo del godimento naturalistico, l'universo della immaginazione, in un ricrearsi perpetuo.

Non basta il constatarlo. Si pone il problema di cultura del perché e del come Togo sia giunto a queste nuove forme. Egli è il solo a subire questo processo di evasione dai canoni del nostro tempo. Non c'è dubbio che un gruppo ancora ristretto di pittori sente una saturazione dei modi europei di fare arte, avverte il richiamo che in questi anni hanno esercitato paesi di lontane civiltà, per esempio quelle sudamericane o asiatiche, nel rinnovamento dei dati emozionali che sembravano spenti o nel troppo uso dei termini postottocenteschi o in quelle formule con cui si è avvicinato lo sviluppo stilistico anche nel nostro paese. Questi artisti vogliono sentire con una sensibilità nuova, non vogliono soltanto far meglio ciò che altri hanno già fatto. E cercano salvezza in una riedizione primordiale del messaggio grafico e pittorico. Esattamente come nei primi del secolo gli artisti cercarono in una stilizzazione afro-oceanica il principio di ristrutturazione della forma. Ora è la volta del colore, un colore nuovo, esplosivo, tutto teso sul filo portante della fantasia che riprende in mano la vita. Come languenti strutture politiche possono trovare soluzione alla crisi con il processo dell'immaginazione, così nella pittura l'accidioso conformismo può riscattarsi in un processo fantastico, inedito ed emozionante.

Paolo Volponi, 1981

Questo Togo è pittore anche nel nome che si è dato e che ha vaghe assonanze con luoghi, maestri, correnti, opere della pittura europea degli ultimi due secoli, delle sue maledizioni come dei suoi spropositi o invettive. La due brevi sillabe spalancate dalle o compongono infatti un fonema molto colorato e anche molto caloroso, che mi pare tutto rosso e di grande corpo. Infatti il pittore che risponde al nome di Togo non vive, anzi non esiste, altro che nella sua pittura. È da chiarire meglio che Togo non vive per la sua pittura, ma proprio nella sua pittura, dentro la materia e l'atto del dipingere e il loro dinamico disporsi nella forma pittorica fino alla conclusione, che è l'esistenza di un'autonoma opera di pittura. Questa opera, a sua volta, non vive in rapporto con il resto delle cose, degli atti e dei pensieri che le sono intorno, ma soprattutto anch'essa essenzialmente e soltanto nel e per il suo essere dentro la propria logica e materia conchiuse e sigillate come totalità.

La pittura di Togo è dunque pittura per la pittura e come tale esiste e si impone davanti a voi nella sua integrità e nei suoi riflessi. Potete provare infatti davanti a questa mostra che tale pittura non vi lascia scampo, che cioè non vi consente riferimenti critici né confronti e tantomeno associazioni. Che germina e fiorisce pittori-

we are used to. I was saying landscape because the "still life", the "composition", among which that one so emblematic of the primordialism of feeling, *Nudes with Red Background and Green Lizard*, are also to be regarded as "landscapes", as adventures of fantasy to the discovery of a world that one believes to have known since childhood, but which always reserves new surprises for us and therefore becomes, besides the world of naturalistic enjoyment, the universe of imagination, in a perpetual re-creating of itself.

To ascertain this is not enough. The cultural problem remains of how and why Togo has arrived at these new forms. He is the only one to undergo this process of evasion from the canons of our time. There is no doubt that a still small number of painters feels a saturation of the European ways of making art, feels the call exerted in these years by faraway civilizations, for example the South American or Asiatic ones, in the renewal of emotional data that seemed to have been for the most part extinguished either in the excessive usage of post 1900 terms or in those formulas which have alternated themselves in the stylistic development in our country as well. These artists want to feel with a new sensitivity, they don't want to just do better what somebody else has already done. And they seek salvation in a primordial re-edition of the painterly and graphic message. Exactly in the same way with which the artist at the beginning of this century sought the principle of restructuring of form in an Afro-Oceanic stylization. Now it is colour's turn, a new explosive colour, all stretched on the carrying thread of fantasy that takes life back into its hands. As languishing political structures can find a solution to the crisis through the process of imagination, in the same way, in painting, slothful conformism can redeem itself through a fantastic new and exciting process.

Paolo Volponi, 1981

This Togo is a painter even in the name he has given himself and which has vague assonances with places, masters, currents, works of European painting of the last few centuries, of its curses as of its blunders or invectives. The two short wide open syllables compose in fact a very colourful and also warm phonema, which seems to me to be all red and with a big body. In fact the painter named Togo does not live, does not exist outside his painting. It must be explained that Togo does not live for his painting, but into his painting, within the matter and act of painting and their dynamic arranging themselves into the pictorial form until the conclusion, which is the coming into being of an autonomous work of painting. This work, in its turn, doesn't live in relationship with the rest of things, of acts, of thoughts which are around it, but above all essentially and only in and for its being within its own logic and matter resolved and sealed as a totality.

Togo's painting, therefore, is painting for its own sake, and as such it exists and imposes itself in front of you in its entirety and in its reflections. You can in fact experiment in front of this show that this painting doesn't leave you any way out, that it doesn't allow any critical references or comparisons and much less associations. That it germinates and blossoms pictorially in front of you spreading forms, colours, lights and painting reflections.

Yes, a comparison is possible, just one dictated by the authen-

camente davanti a voi spandendo forme, colori, luci e riflessi di pittura.

Sì, un confronto è possibile, uno solo appunto, dettato dalla autenticità come dalla integrità della sua sostanza, con brani di materia vivente reattiva e colorata, vegetale o animale: di piante, fiori, organi, viscere assunti come tali e imposti dalla totalità della loro dimensione contro qualsiasi altro spazio organo corpo o sistema. Infatti il confronto con l'opera di Togo diventa soprattutto fisico, attraverso la vista, il tatto e poi il pensiero che via via viene catturato dalla logica di quella pittura e tirato dentro a girare secondo le sue flessioni e riflessioni tra gli spessori della materia e il suo comporsi in forme e il loro continuo mutare. Il vostro pensiero come i vostri sensi vengono presi e tirati dentro la pittura e questa ne assume il dominio e li assimila come capita a certi insetti tra i petali e il polline di determinate piante divoratrici. Bisogna davvero superare questo primo impatto, per potersi mettere con agio razionale e critico di fronte alla pittura di Togo, a far funzionare meccanismi critici e selettivi e anche la solita memoria poetica che poi riconduca i consueti confronti e richiami poetizzanti con i territori e i luoghi del pittore, la sua Sicilia, con le sue affinità culturali e artistiche, le sue frequentazioni, i suoi maestri, le sue scuole ecc.

Potrebbe anche essere un discorso molto fertile a patto però, almeno questa è la mia opinione, che non parta dalla pittura e nemmeno dalla presenza storica e reale del pittore Togo, cioè dalla sua cultura e dal suo muoversi ed esercitarsi come protagonista del mondo artistico della Milano di oggi, ma piuttosto dalla sua ansia e dalla sua voglia e capacità di conoscenza, presenti in lui ben prima di essere diventato pittore e che nella realtà e nei tempi del suo percorso esistenziale l'hanno indotto e motivato a essere pittore, a cadere, a buttarsi nella pittura. A darsi anche il nome da pittore di Togo. Ma una partenza così da lontano non è più possibile, almeno per me oggi, in questo tentativo di dare una qualche giustificazione e spiegazione dell'esistenza del pittore Togo come della esistenza, qualità e rilevanza della sua pittura. Anche perché il corpo della mostra della sua pittura è nato e vivente e già si impone non consentendo più divagazioni né letture superiori o vaghe e nemmeno fughe o divergenze attraverso le solite figurazioni e indulgenze poetiche cui ricorrono i letterati (anche poeti e scrittori veri) quando si accingono a presentare un artista, scrivendo le consuete due paginette che un rituale ormai vuoto, ancor più che stanco, richiede d'obbligo all'inizio del catalogo di ogni buona e bella mostra anche di buono e sia pure ottimo pittore.

Noterò qui per incidenza ma con quella sincerità che mi è suscitata dalla simpatia reale per Togo, che mi sembra davvero strano e improbabile il gran valore culturale e anche economico-commerciale che viene attribuito a queste paginette letterarie di presentazione, allo scampolo, al brano di scritture che di solito tutte intere, in libri riviste o giornali nell'edicola come in libreria, non trovano mai altrettanto riscontro valoroso e proclamata diffusione e successo, finendo piuttosto per essere evitate che richieste, scansate che esibite, e tantomeno presentate con concerti di stime, mercanti e banditori. Comunque debbo aggiungere nell'onda di questa stessa sincerità che Togo merita davvero per il suo essere pittore e per la sua pittura non solo una presentazione letteraria (e magari anche di uno scrittore più famoso e anche più bravo di me), ma tutta l'attenzione seria e prolungata della critica d'arte e il successo e le remunerazioni del mercato più largo e frequentato.

ticity and the integrity of its substance, with shreds of reactive and colourful living matter, vegetal or animal: of plants; flowers; organs; viscera assumed as such and imposed by the totality of their dimension against whatever other space, organ, body or system. In fact, the comparison with Togo's work becomes above all physical, through the sense of sight, through touch, and afterwards is captured by the logic of that painting and pulled inside to turn according to its flections and reflections among the thicknesses of matter and its settling itself into forms and their continuous changing. Your thought as well as your senses are attracted inside the painting and this dominates and assimilates them as happens to certain insects among the petals and pollen of certain devouring plants. It is really necessary to overcome this first impact, in order to be able to place oneself with rational and critical ease in front of Togo's painting, to put to work critical and selective mechanisms and also the usual poetic memory which will afterwards bring back the usual comparisons and poeticizing references to the painter's land and places, his Sicily, with its cultural and artistic affinities, its attendings, its masters, its schools etc. It could even be very productive but on condition that, at least this is my opinion, it didn't start from the painting or from the historical and real presence of Togo the painter, that is from his culture and his moving and acting as a protagonist in the artistic world of today's Milan, but rather from his eagerness and from his desire and capacity for knowledge, which were in him long before he became a painter and which in the reality and the phases of his existential journey have induced him and given him good reasons to be a painter, to fall, to dive into painting. Also to name himself Togo. But to begin from so far is not possible, at least not for me today, in this attempt to give some justification and explanation for the existence of Togo the painter as well as the existence, quality and relevance of his painting. Also because the body of the exhibit of his painting is born and living and is already imposing itself, not allowing any more digressions or superior or vague readings and not allowing getaways or divergencies through the usual figurations and poetical indulgences to which men of letters (also real poets and writers) have recourse when they are about to present an artist, writing the usual two little pages which are required at the beginning of the catalogue of every nice and neat show, even of a good or excellent painter.

I will incidentally point out here with the sincerity which comes from my real sympathy for Togo, that I find it really strange and improbable the great cultural and also economic value attributed to these literary introductory little pages, to the extract of writings which usually as a whole, in books, magazines, or newspapers in the newstands as in the bookstores never find a comparable recognition and unquestionable circulation and success, ending by being rather avoided than requested or exhibited, and much less presented with a concert of estimates, merchants and auctioneers. Anyway I have to add, on the wave of this same sincerity, that Togo really deserves for his way of being a painter and for his painting not only a literary presentation (and maybe by a writer more famous or even better than me), but all the serious and prolonged attention of the art critic and the success and the rewards of the largest and most frequented market.

Giorgio Seveso, 1988

La metafora e la deformazione sono gli strumenti con i quali Togo interviene sull'immagine della natura e sulla figura dell'uomo. I suoi colori vividamente accesi e risentiti, il suo segno nervoso e sensibile sono gli strumenti efficacissimi di questo suo intervento costante, di questo suo linguaggio di scavo e di testimonianza emotiva, di messa a fuoco poetica di un racconto sulla realtà.

La singolarità del suo lavoro e dello spazio particolare che esso si è ricavato nel panorama attuale della nostra pittura è dovuta, appunto, all'equilibrio specialissimo che si è instaurato all'interno della sua ricerca plastica e poetica tra componenti diversissime tra loro, nell'incontro-scontro tra ingredienti differenti e quasi opposti, tra segni e sapori antagonisti che però, in lui, giungono a trovare un loro miracoloso e singolare fondamento unitario.

Queste componenti sono essenzialmente liriche e si rovesciano sulla tela o sul foglio in un tumulto di efficacissima suggestione emozionale.

L'incontro dei colori e dei chiaroscuri è aspro, spesso allarmato e urtante. Le linee e i segni si inseguono, si sovrappongono, si agitano come fossero animati da un'interiore ventata di energia plastica, e l'immagine subisce una segreta dilatazione, una torsione assoluta che la trascina ai limiti estremi della riconoscibilità senza mai perdere nulla del suo rapporto sostanziale con le cose, con la natura, con l'immaginazione stessa.

Togo possiede una qualità che si viene facendo rara oggi: la sincerità, la schiettezza poetica dei propri intenti espressivi. E se ciò è vero per la pittura, lo è soprattutto per la sua grafica, campo nel quale ha ormai messo le mani su un repertorio tecnico di straordinaria profondità, in cui il "mestiere" è giunto a livelli di grande raffinatezza e suggestività.

Giorgio Seveso, 1988

Metaphor and deformation are the instruments with which Togo operates on the image of nature and on man's figure. His vividly bright and vigorous colors, his nervous and sensitive line are the very effectual instruments of this constant intervention, of this language of excavation and emotional witness, of poetical focussing of a story about reality.

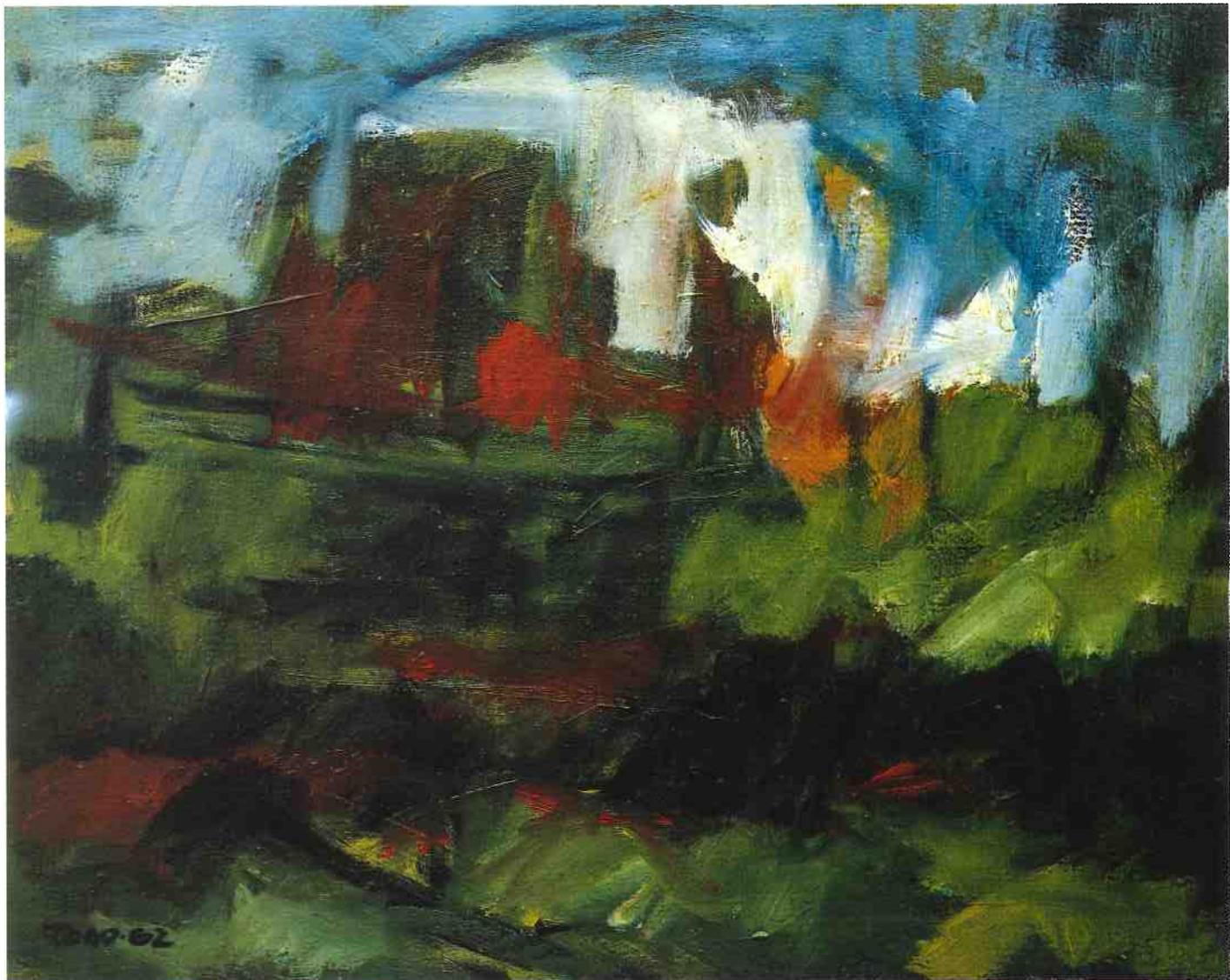
The peculiarity of his work and of the space which it gained for itself in the present panorama of our painting is due, in fact, to the very special balance which has established itself inside his plastic and poetical research between very different components, in the meeting-confrontation of different and almost oppositional ingredients, between antagonistic signs and tastes, which however in him find a miraculous and peculiar unitary foundation.

These components are essentially lyrical and throw themselves on the canvas or on the paper in a turmoil of very effective emotional suggestion.

The meeting of colours and of light and shade is very harsh, often alarming and irritating. Lines and signs follow each other, overlap, fidget as if animated by an internal blast of plastic energy, and the image undergoes a secret dilation, an absolute twist that drags it to the extreme limits of recognizability without ever losing anything of its substantial relationship with things, with nature, with the image itself.

Togo possesses a quality which is becoming rare today: sincerity, the poetical frankness of his expressive aims. And if this is true of his painting, it is even more true of his graphic work, a field in which he has now begun to work with a technical repertory of extreme depth, in which the craftsmanship has reached levels of great refinement and evocative power.

Dipinti
Paintings



1. *Il castello rosso*, 1962.



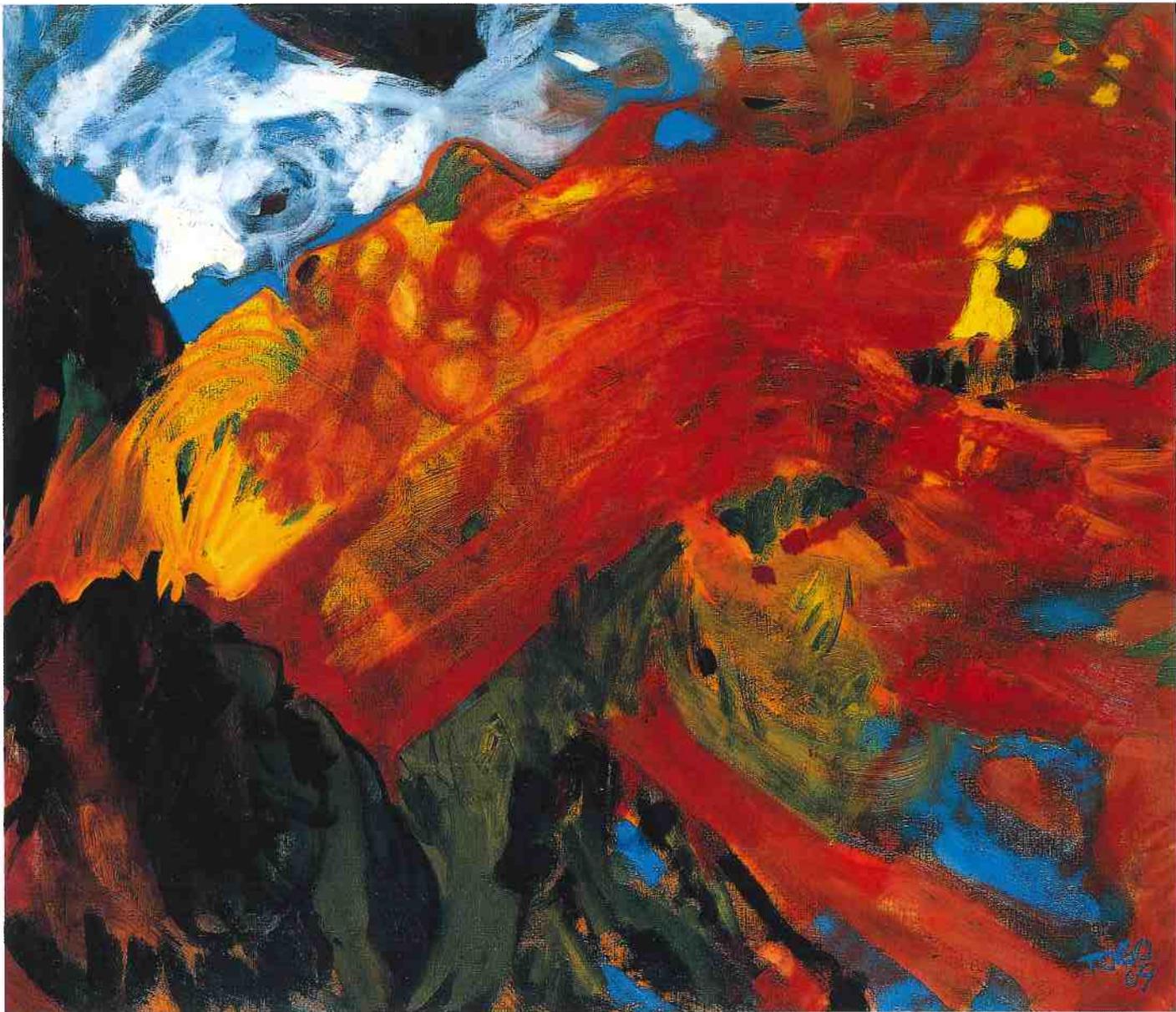
2. *Paesaggio a Vulcano*, 1962.



3. *Ricordo blu*, 1964.



4. *Paesaggio*, 1967.



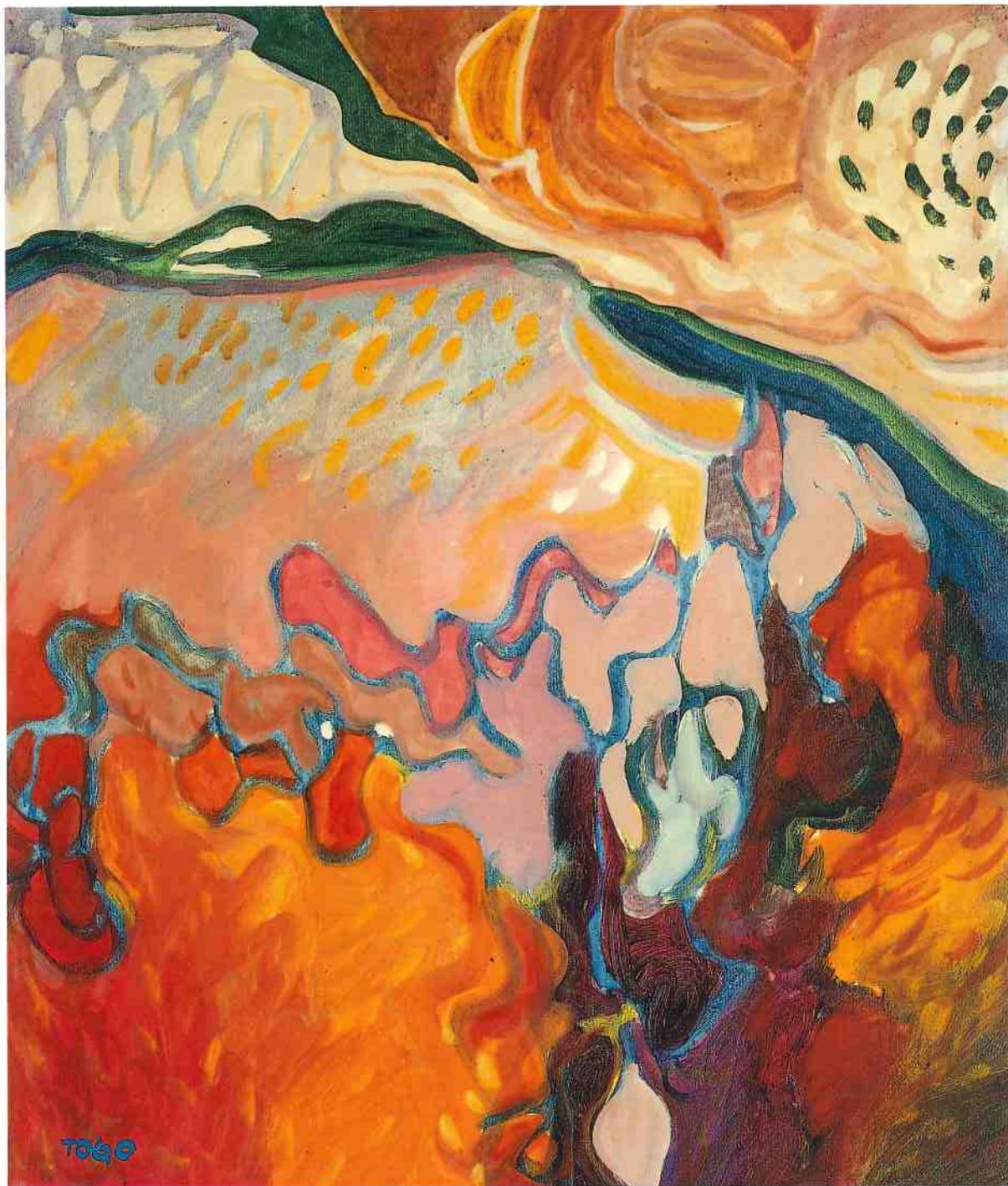
5. *Il sogno*, 1969.



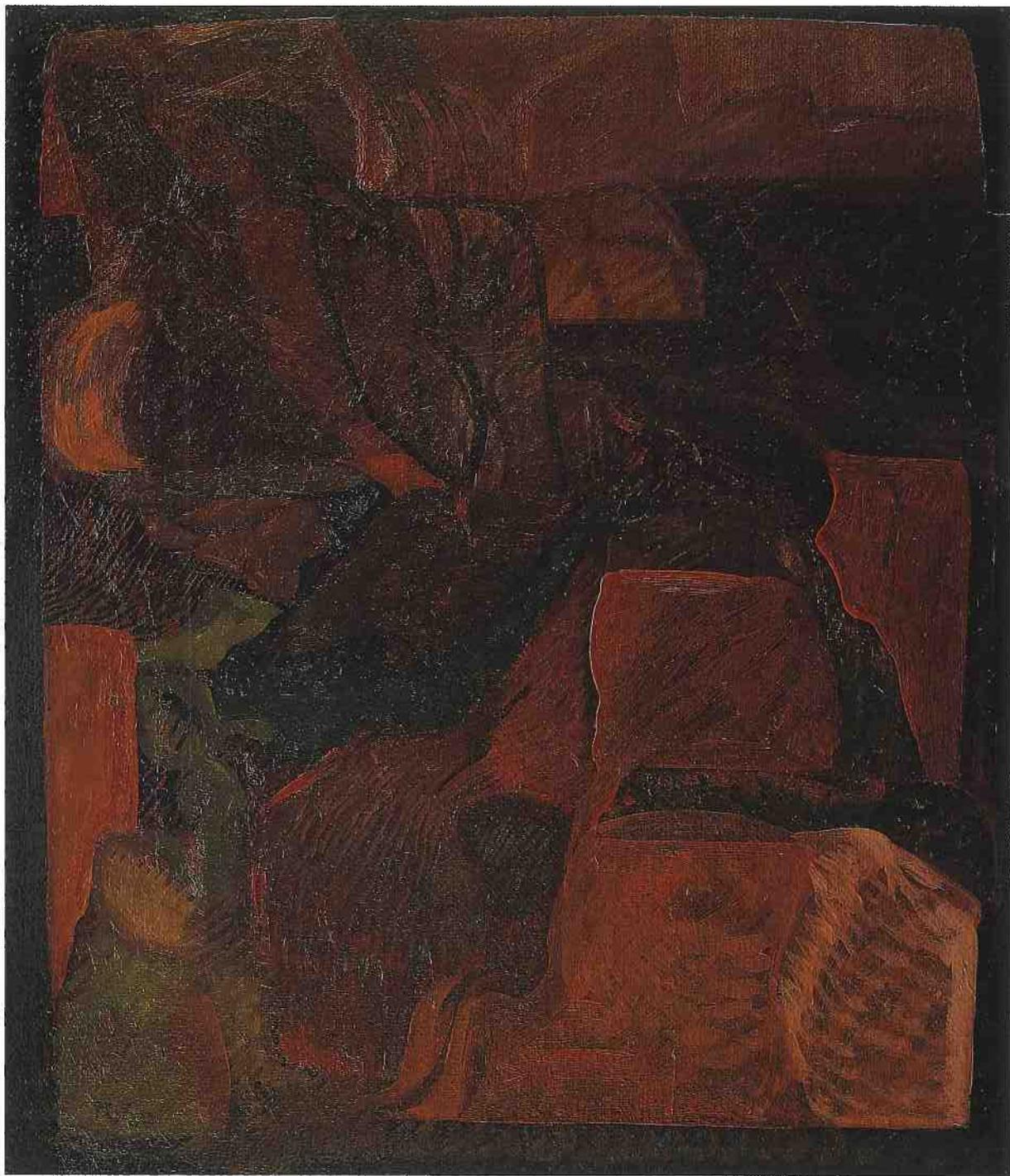
6. *Vegetali e mare*, 1970.



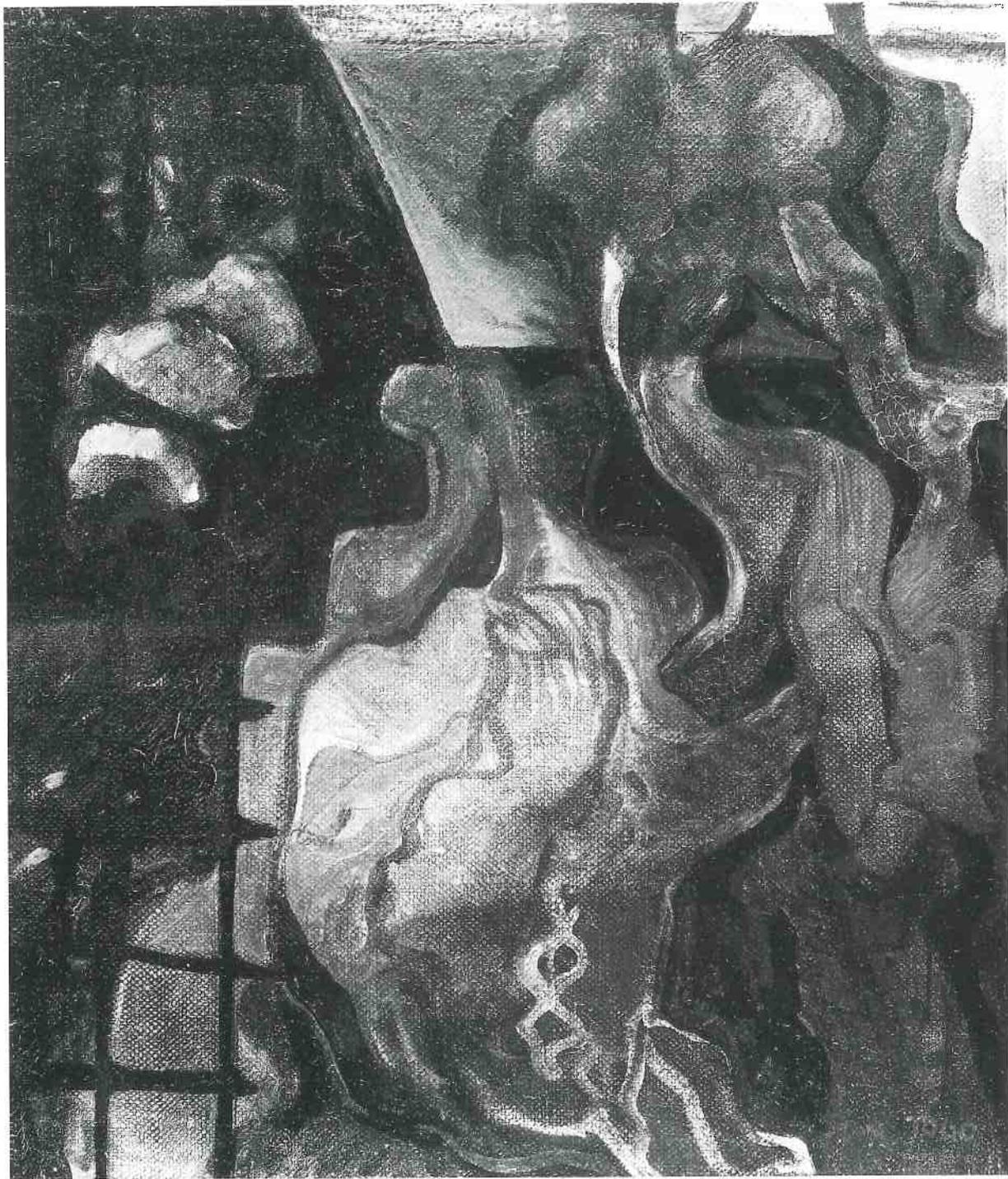
7. *Capo Ali*, 1974.



8. *Composizione*, 1977.



9. *Memorie*, 1979.



10. *Si può?*, 1979.



11. *Simbiosi*, 1980.



12. *L'acqua*, 1982.



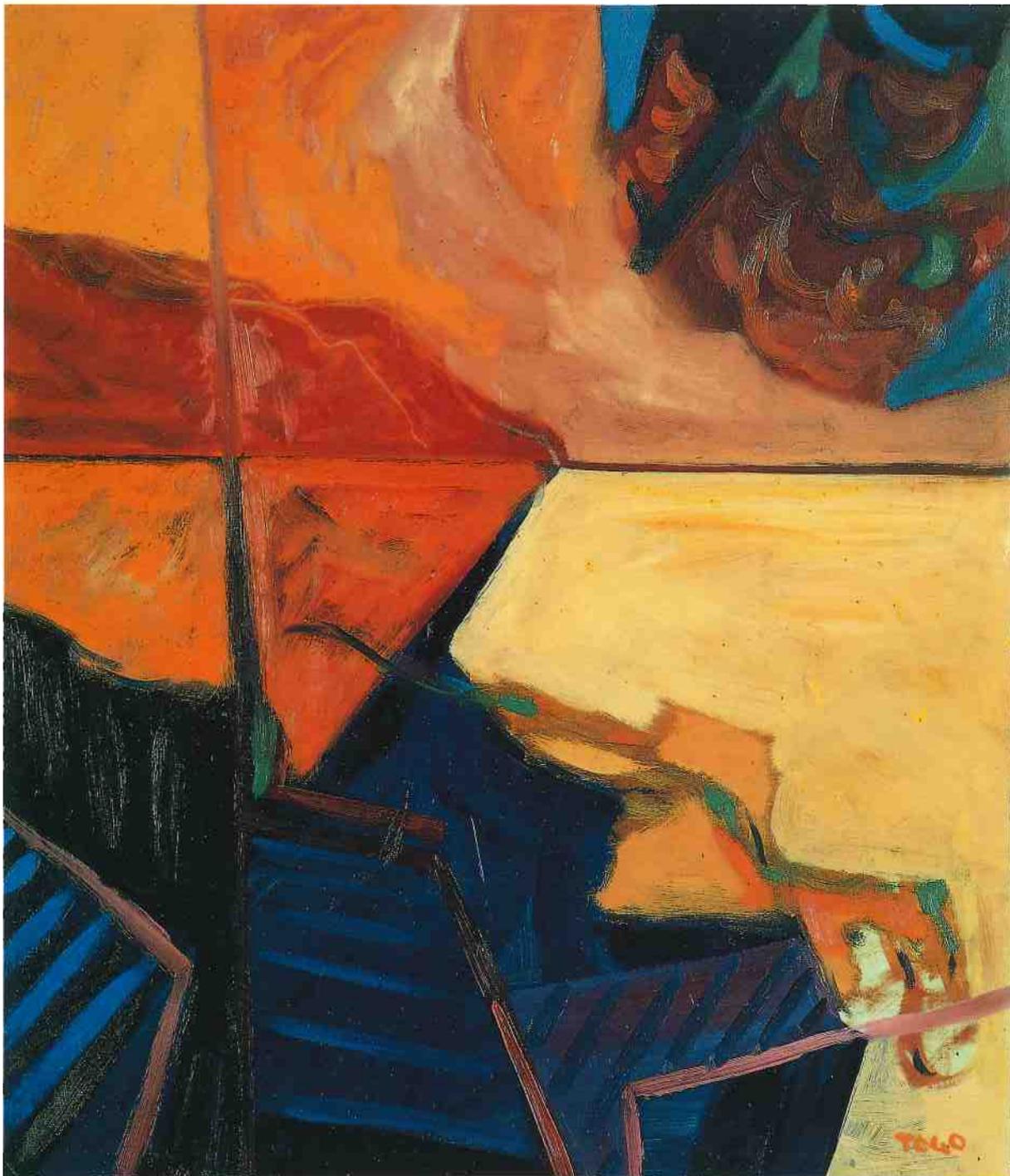
13. *Ritorno*, 1983.



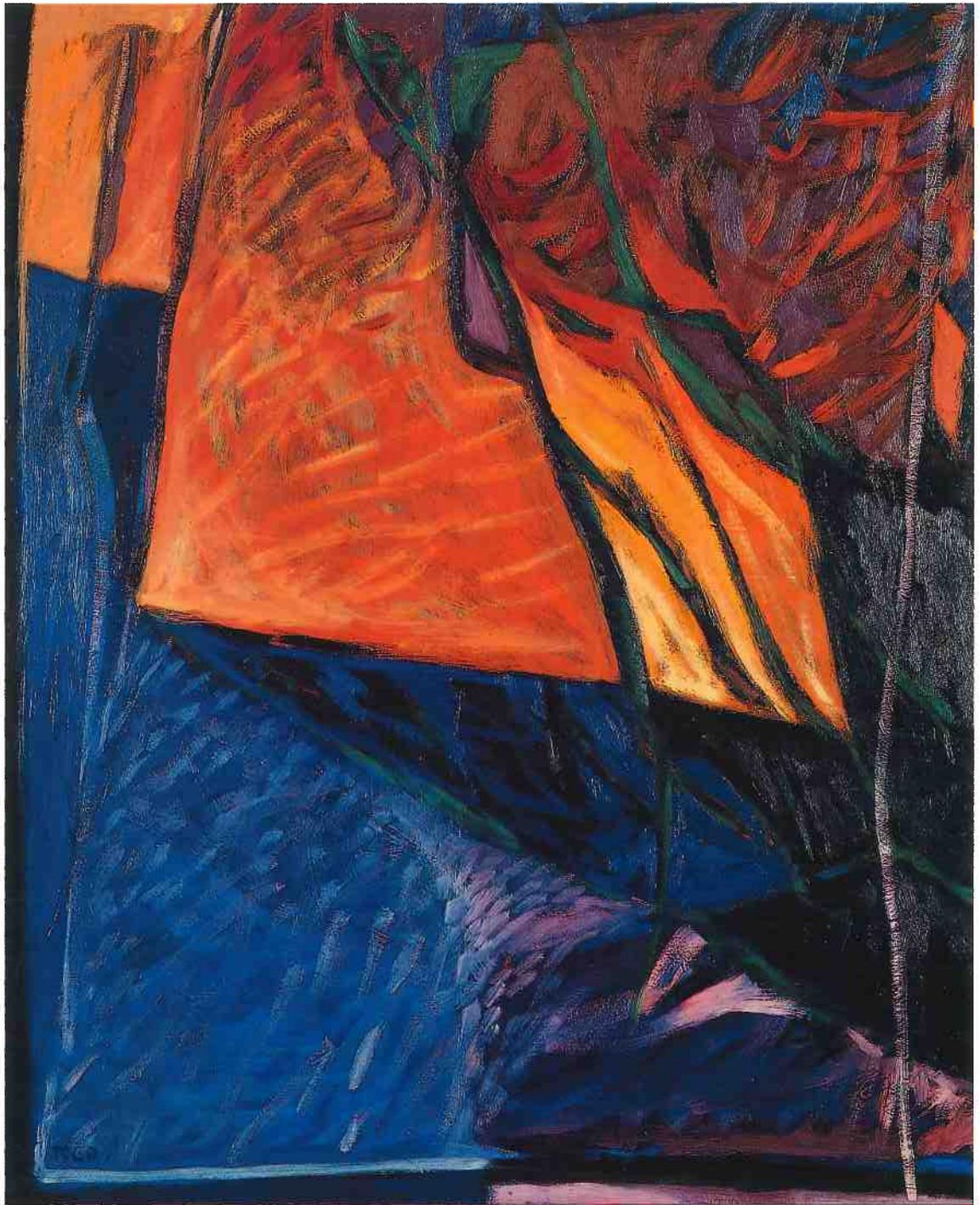
14. *C'è ancora speranza*, 1983.



15. *Alberi e mare*, 1984.



16. *Capo dell'armi*, 1986.



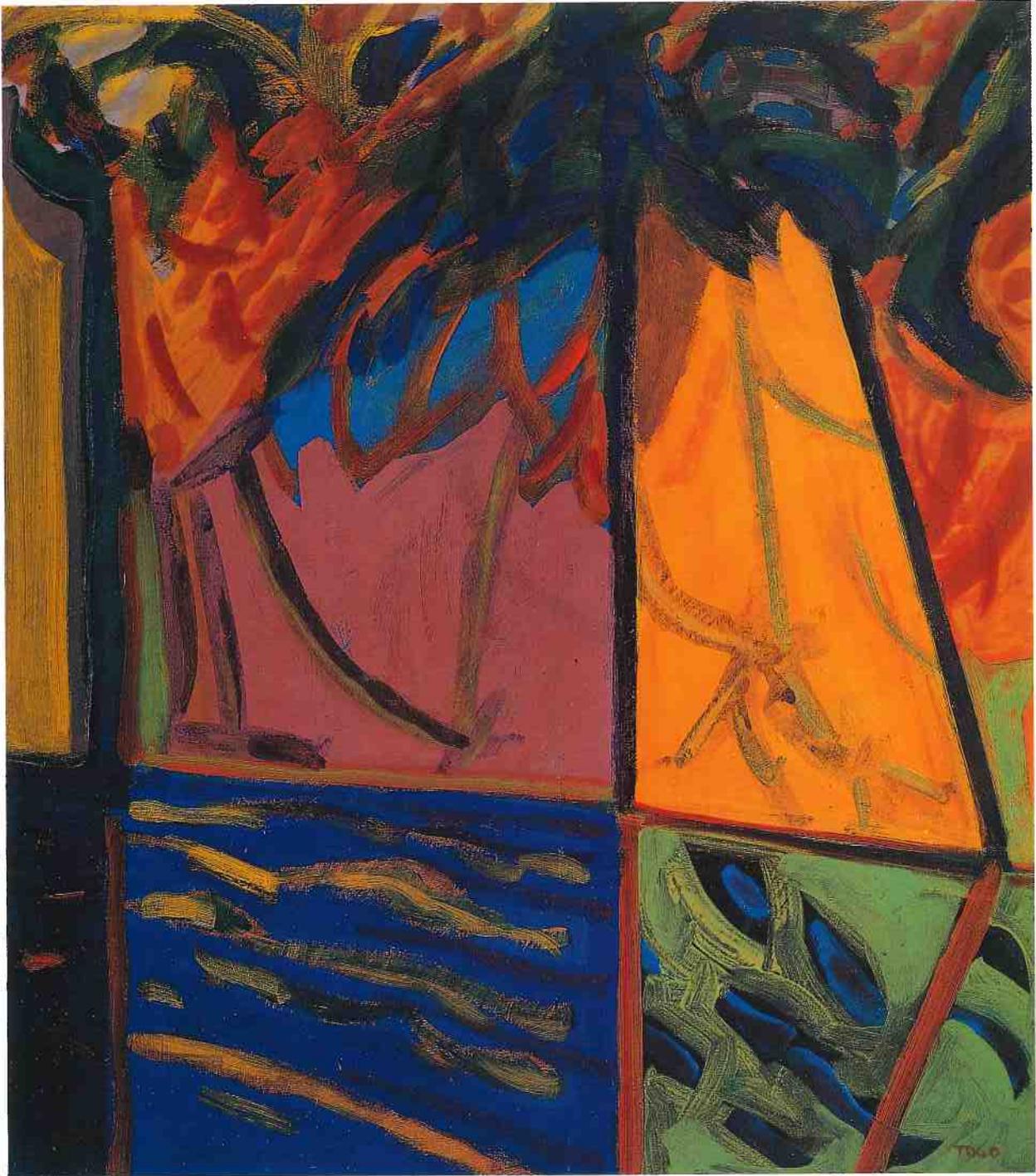
17. *Vegetali e mare*, 1987.



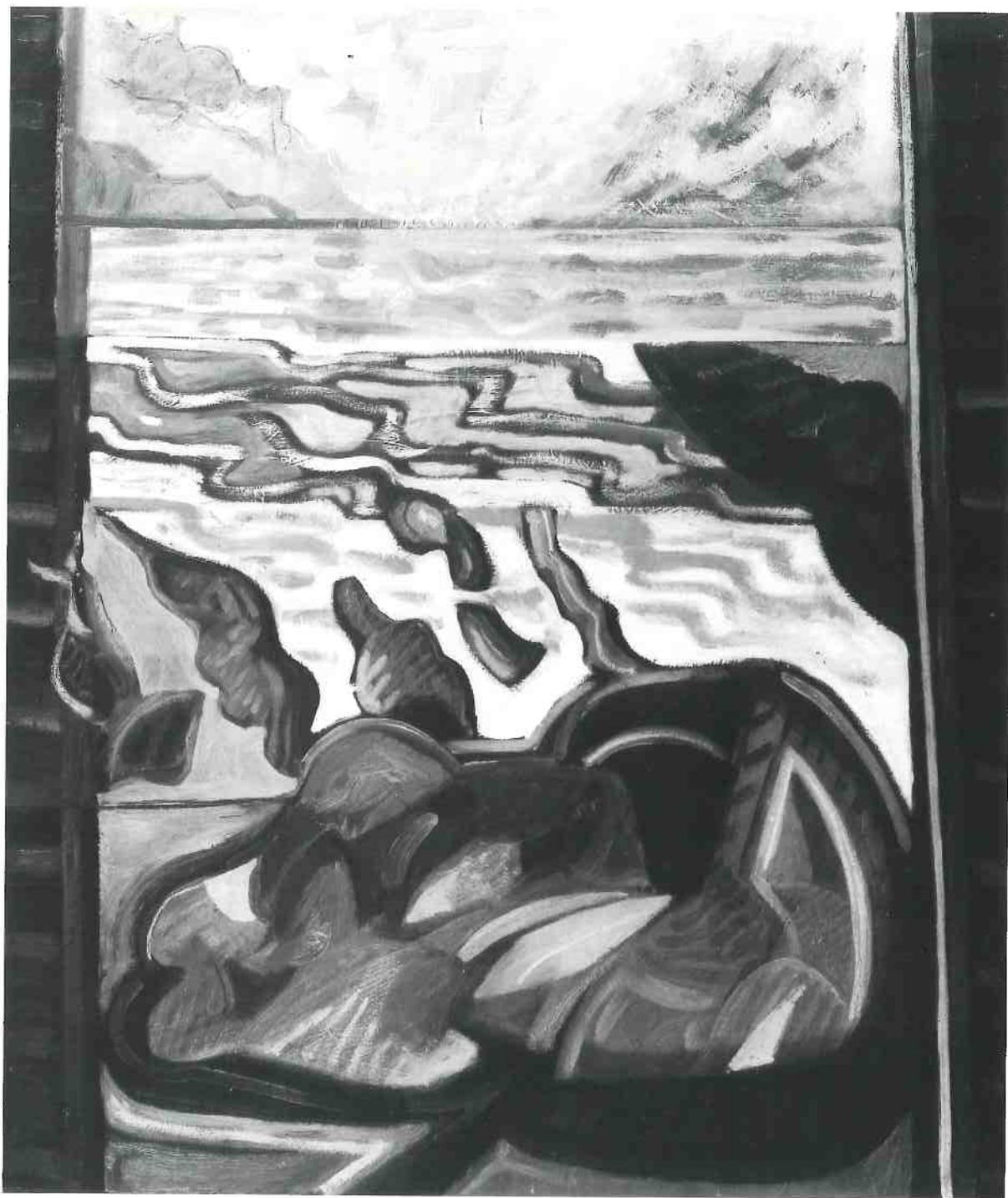
18. *Composizione*, 1987.



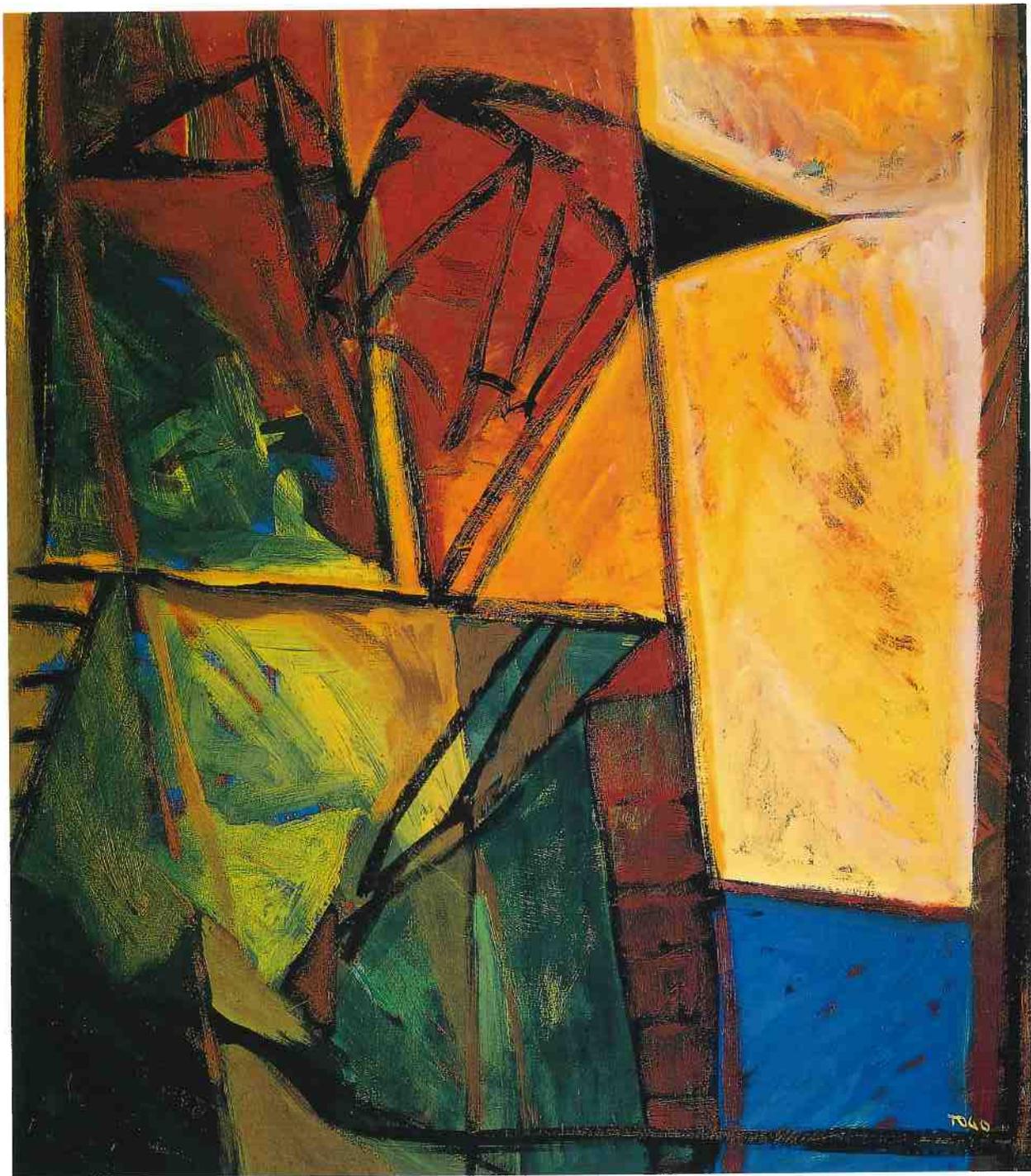
19. *Miraggio*, 1987.



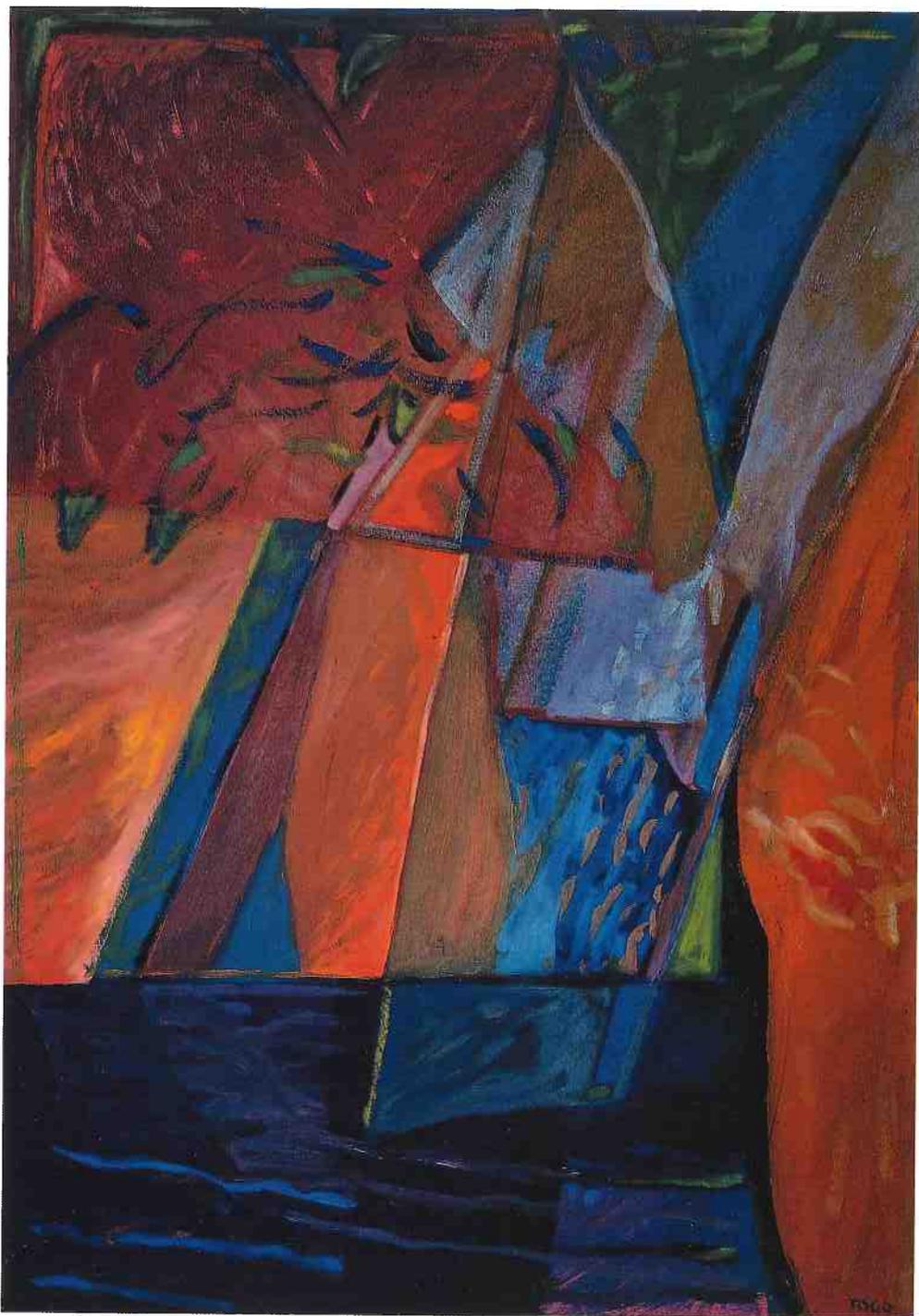
20. *Fata Morgana*, 1988.



21. *Mare misterioso*, 1988.



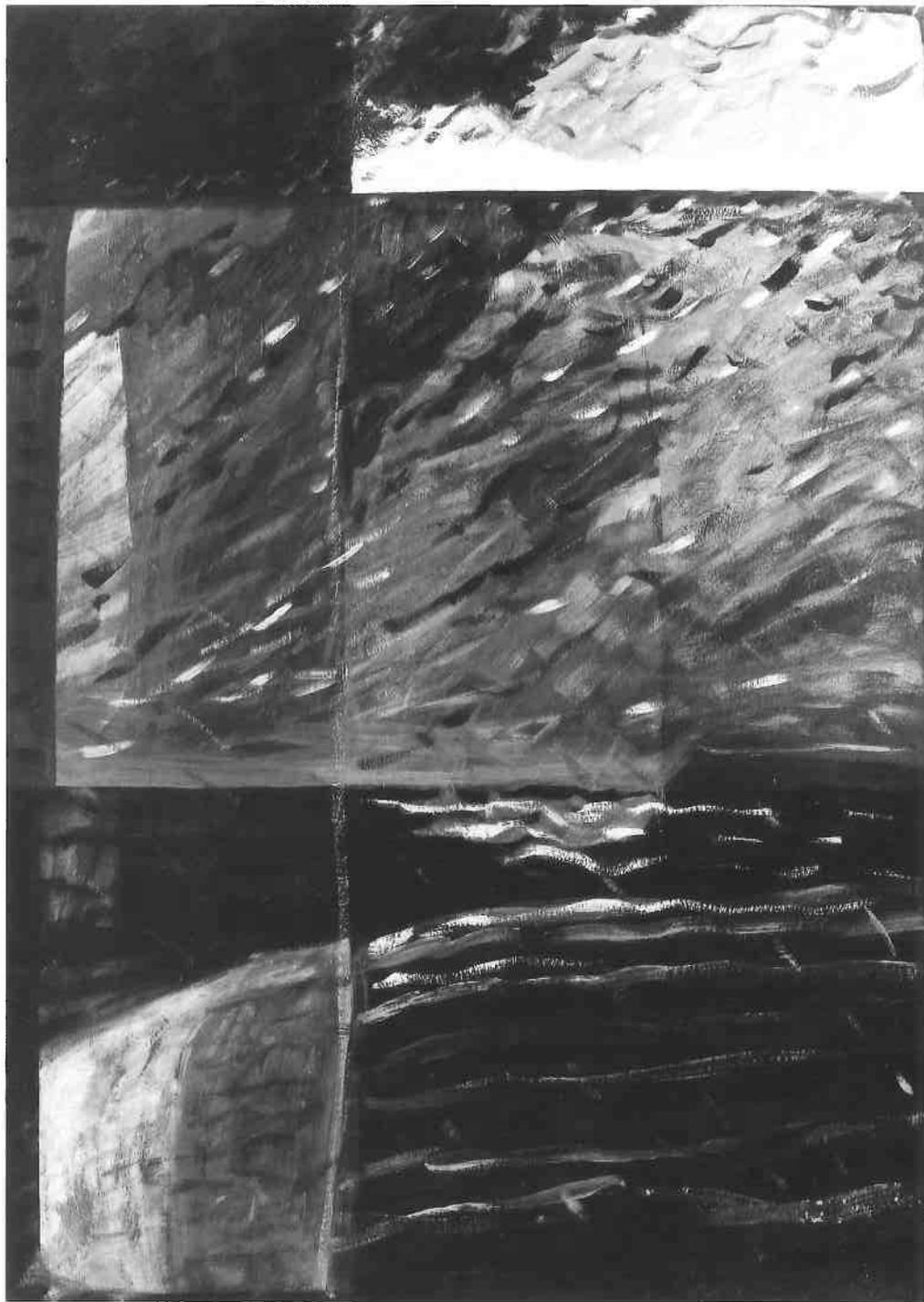
22. *Canneto*, 1988.



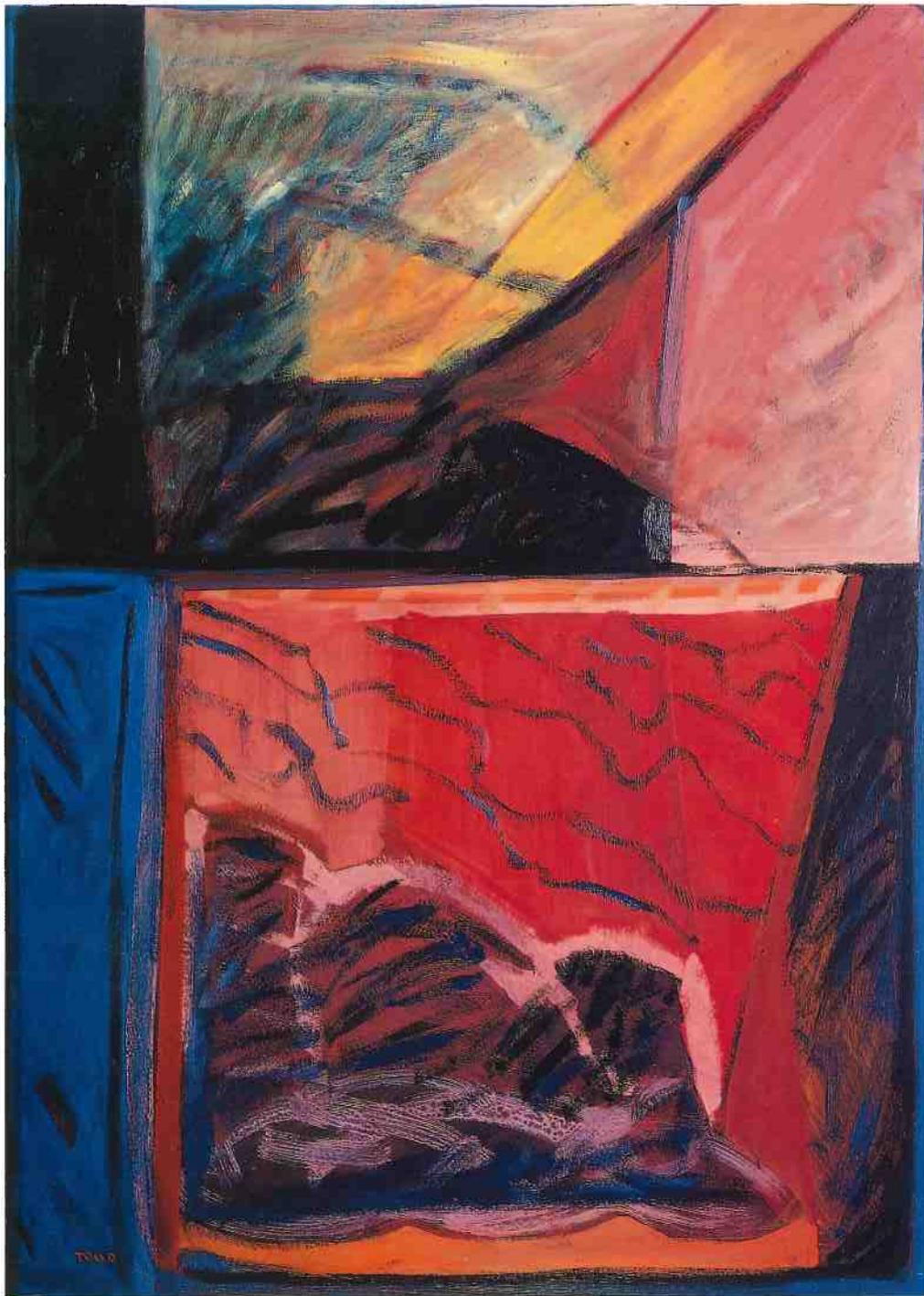
23. *Giardino e mare*, 1988.



24. *Paesaggio mediterraneo*, 1988.



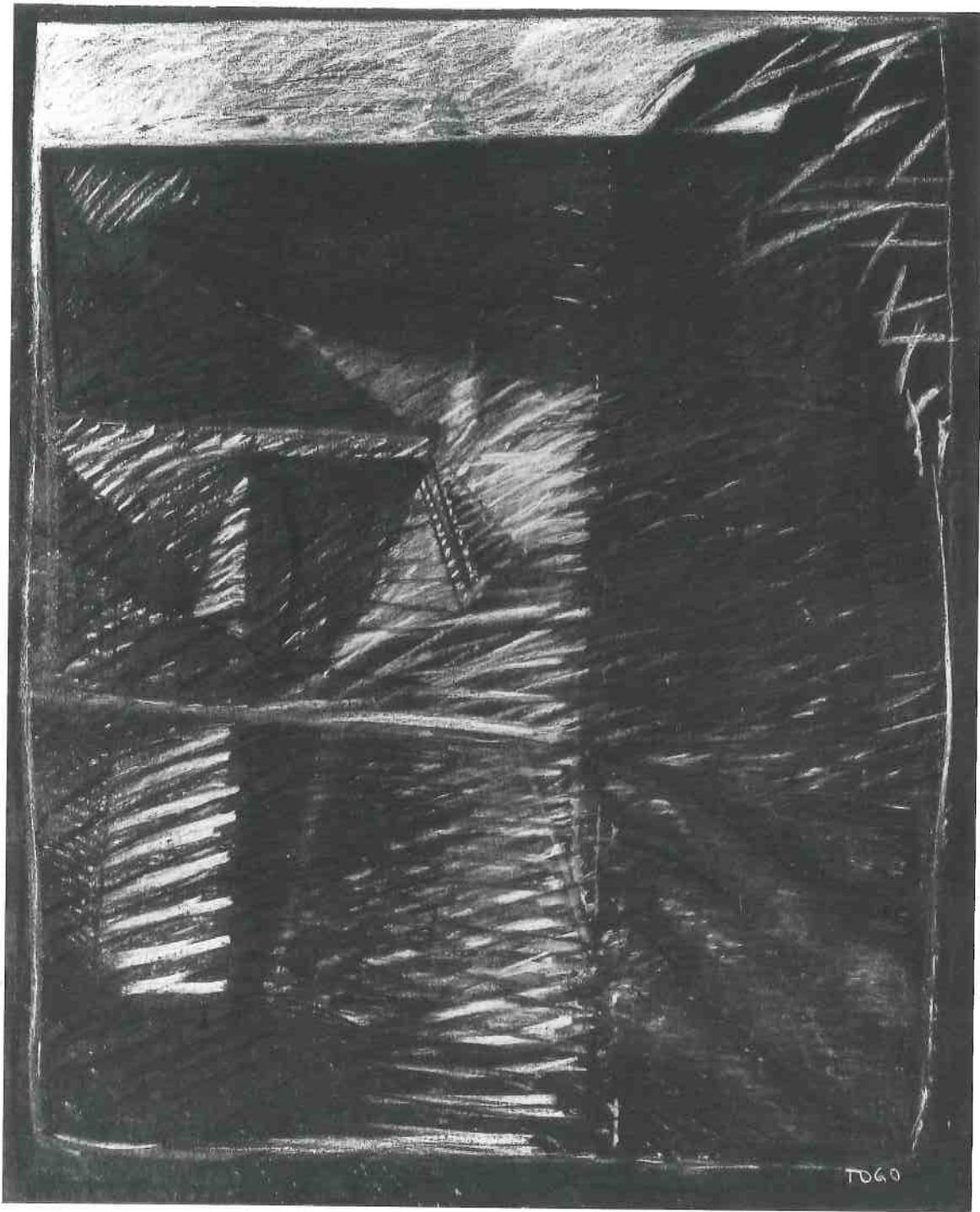
25. *Composizione*, 1988.



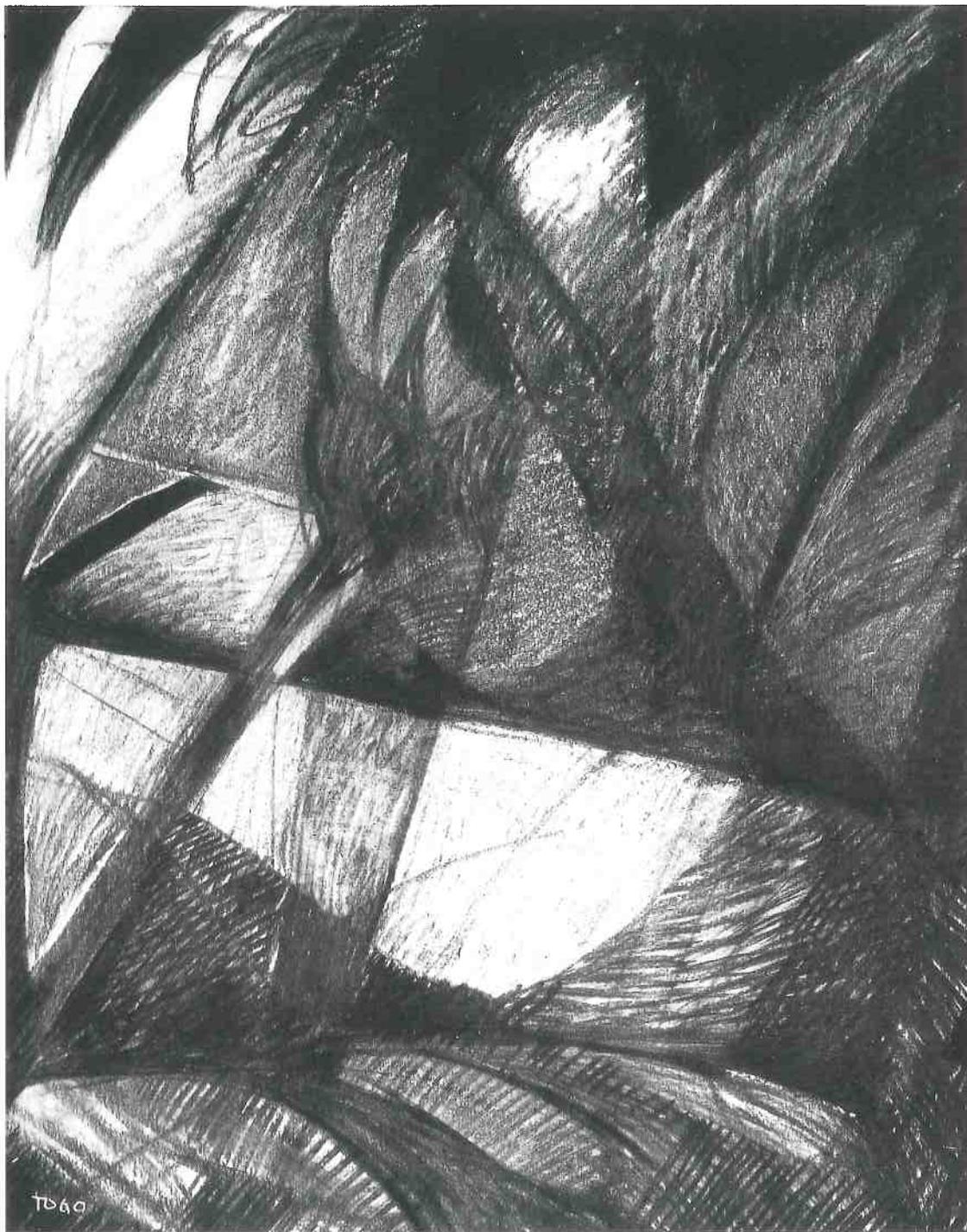
26. *Dopo la mattanza*, 1988.



27. *Paesaggio mediterraneo*, 1989.



28. *Riverberi*, 1989.

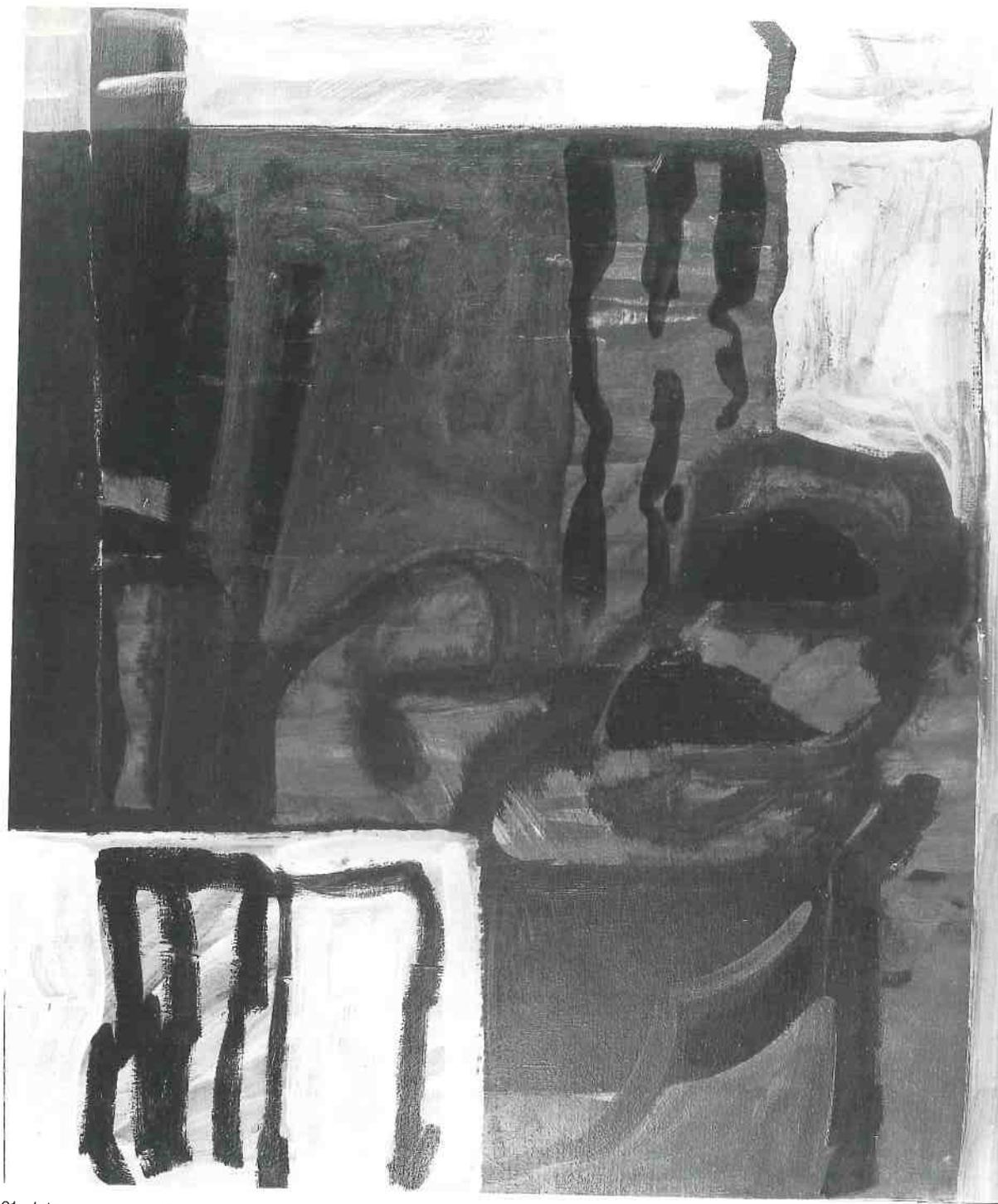


29. *Invasione*, 1989.



30. *Cariddi*, 1989.





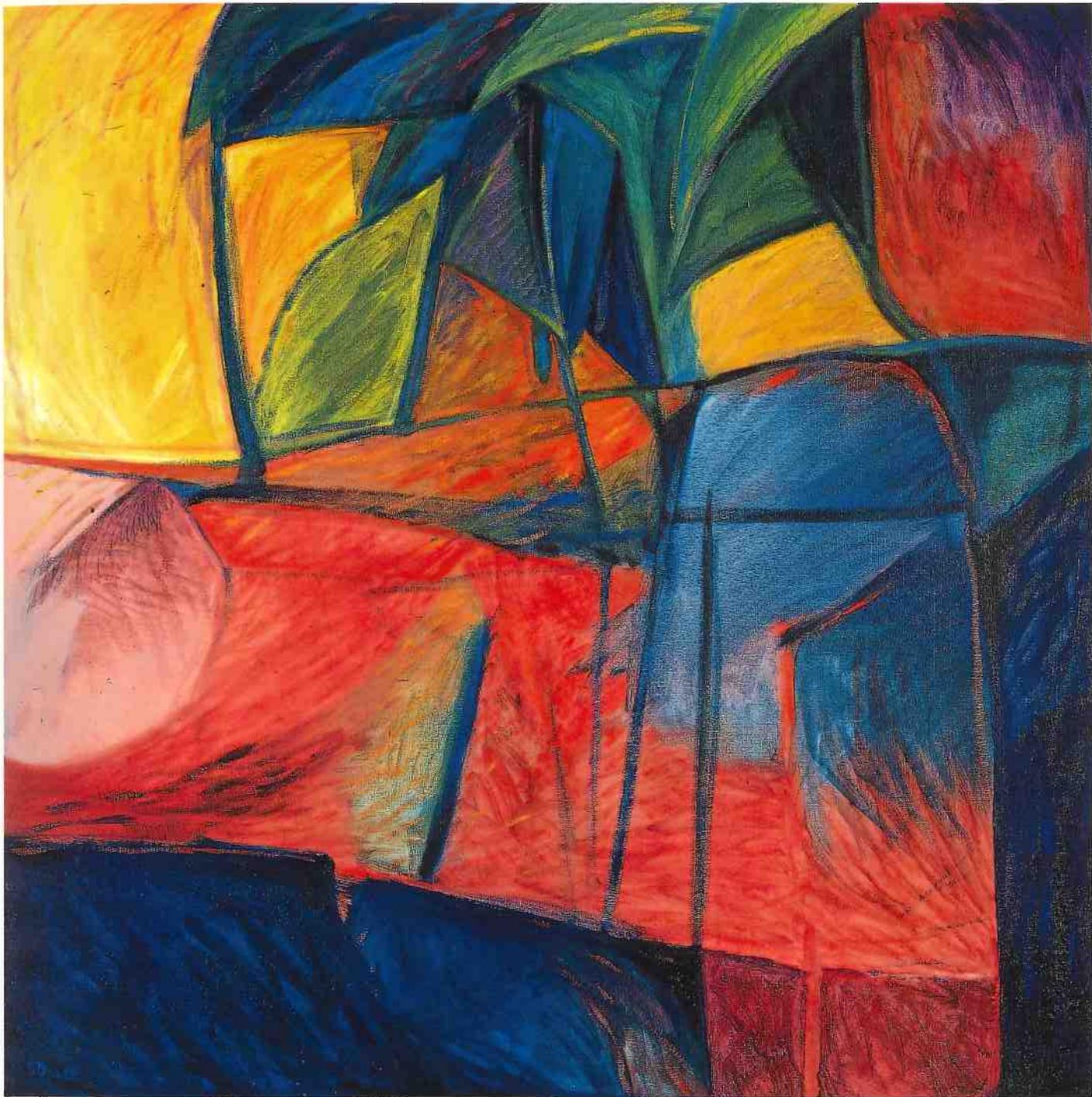
31. *Interno-esterno*, 1989.



32. *Alberi e mare*, 1989.



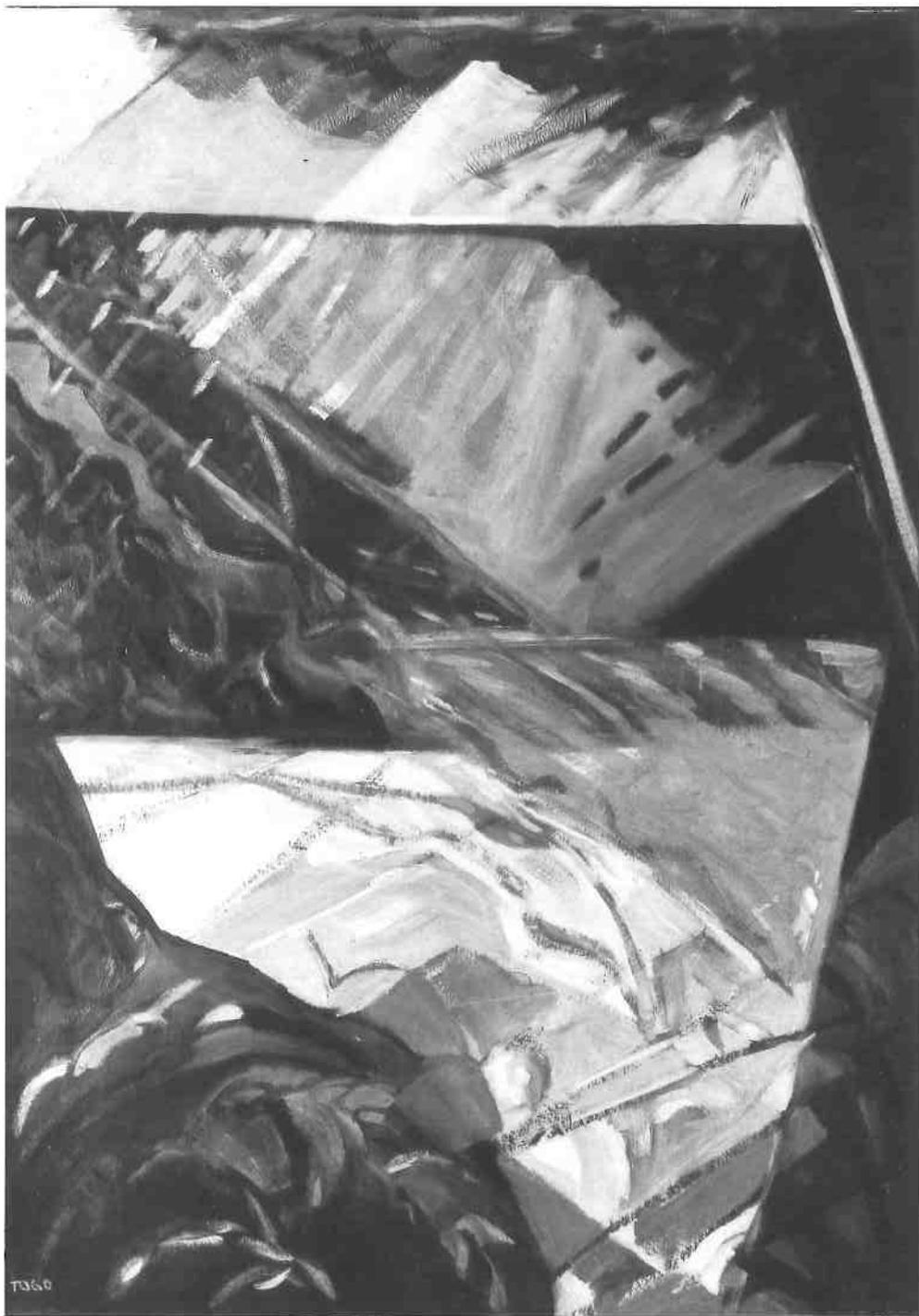
33. *Acqualadroni*, 1989.



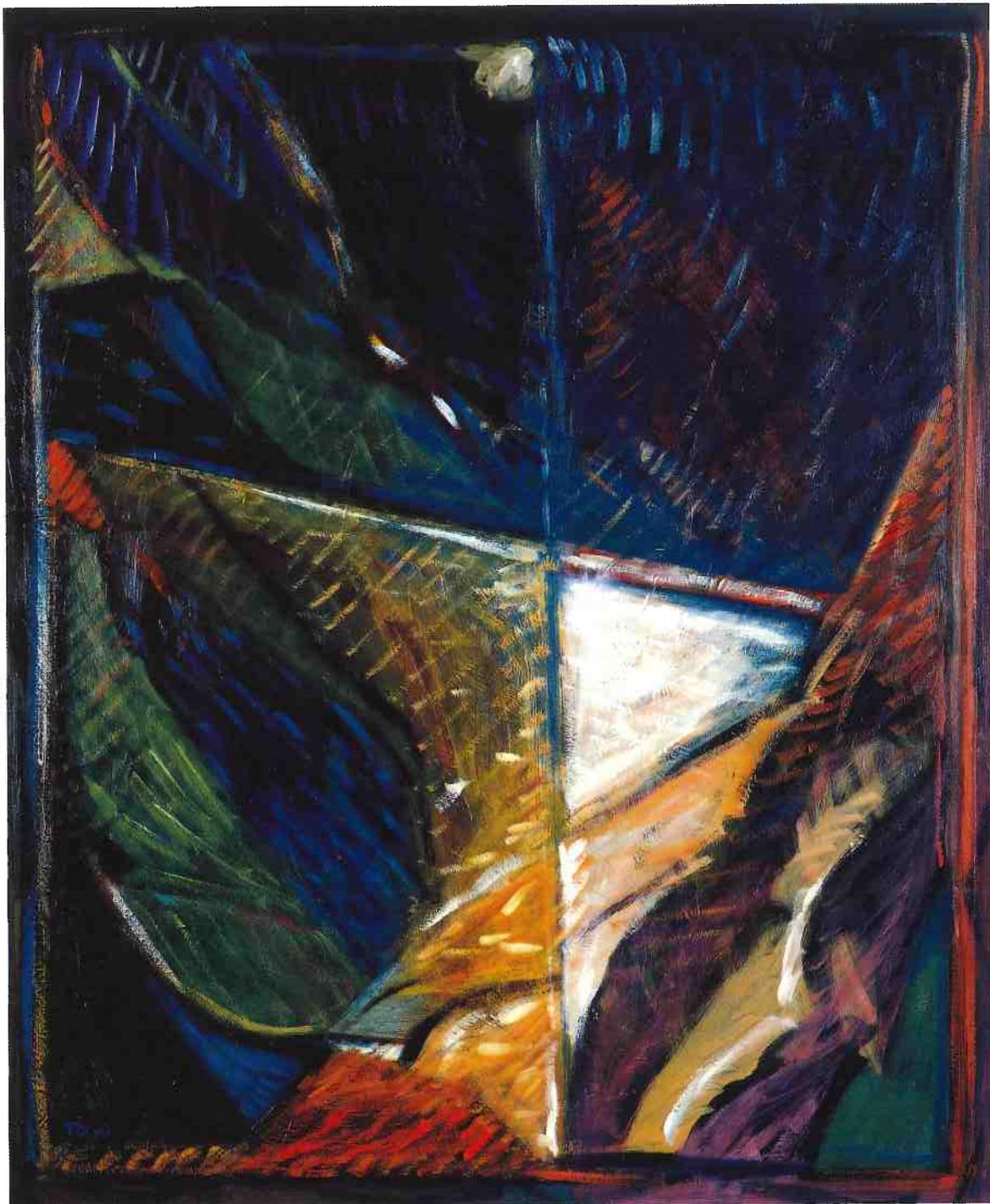
34. *Paesaggio con palme*, 1989.



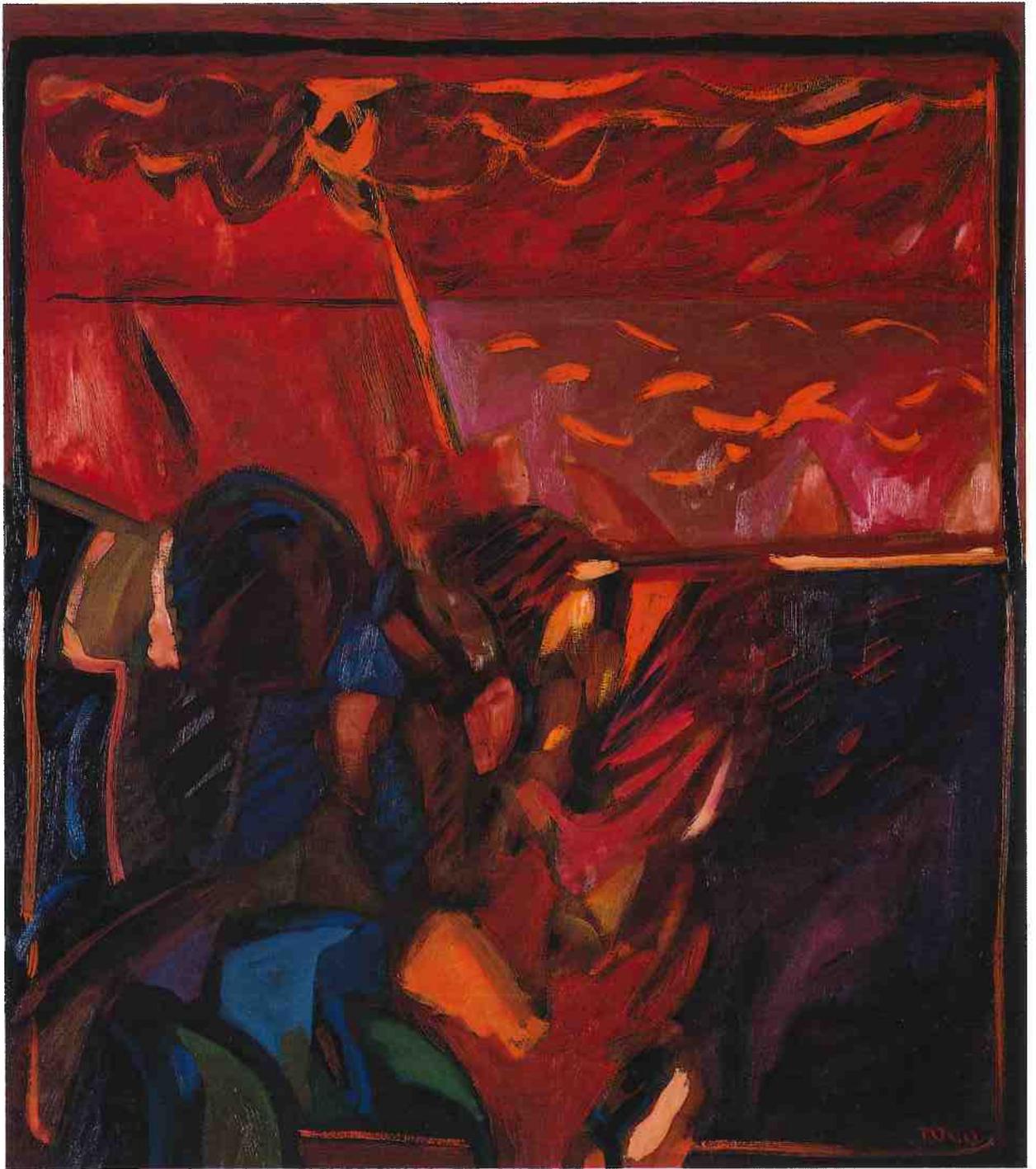
35. *Paesaggio*, 1989.



36. *Tramonto*, 1989.



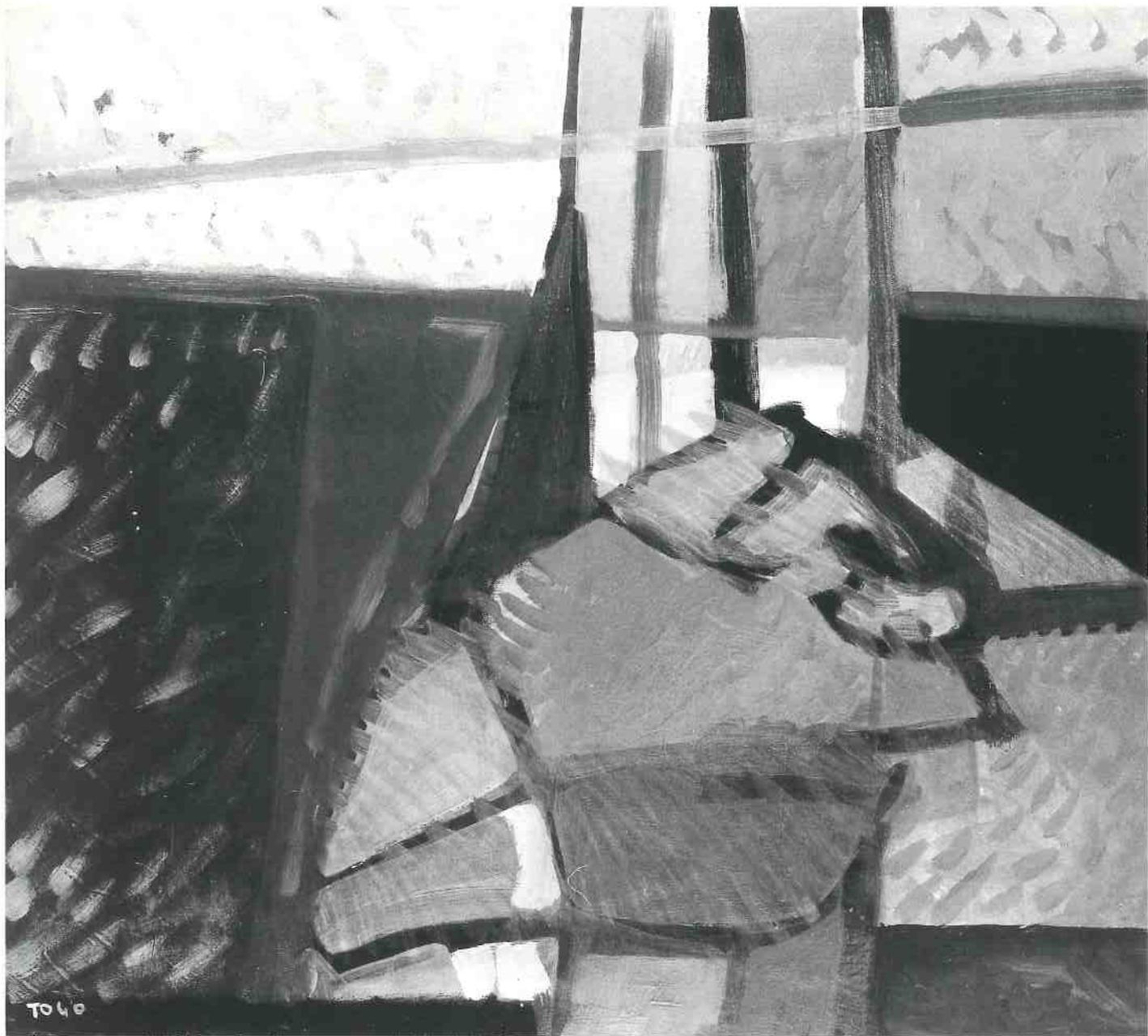
37. *Vento di scirocco*, 1989.



38. *Composizione*, 1989.



39. *Simbiosi*, 1989.

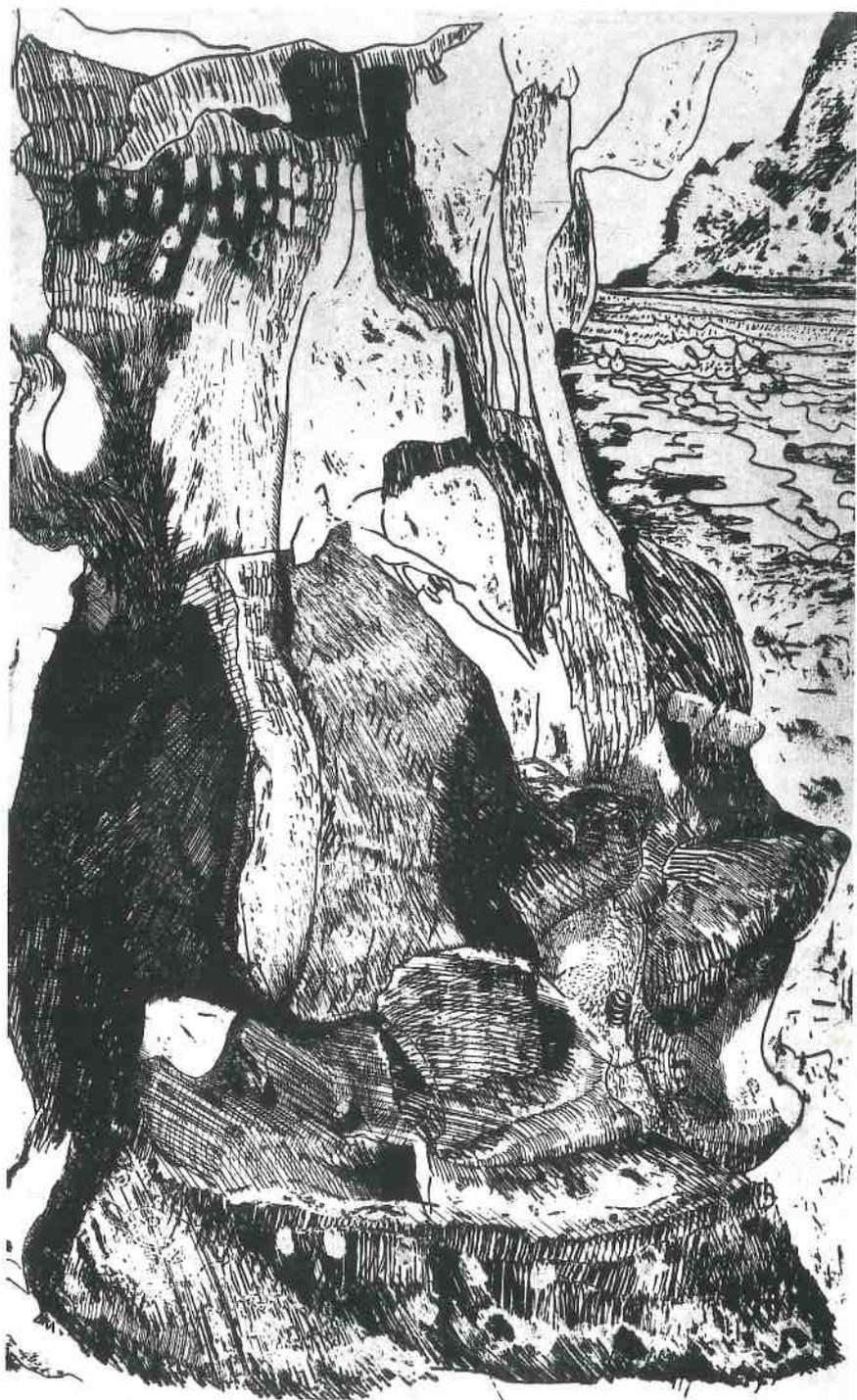


40. *Ricordo d'estate*, 1989.

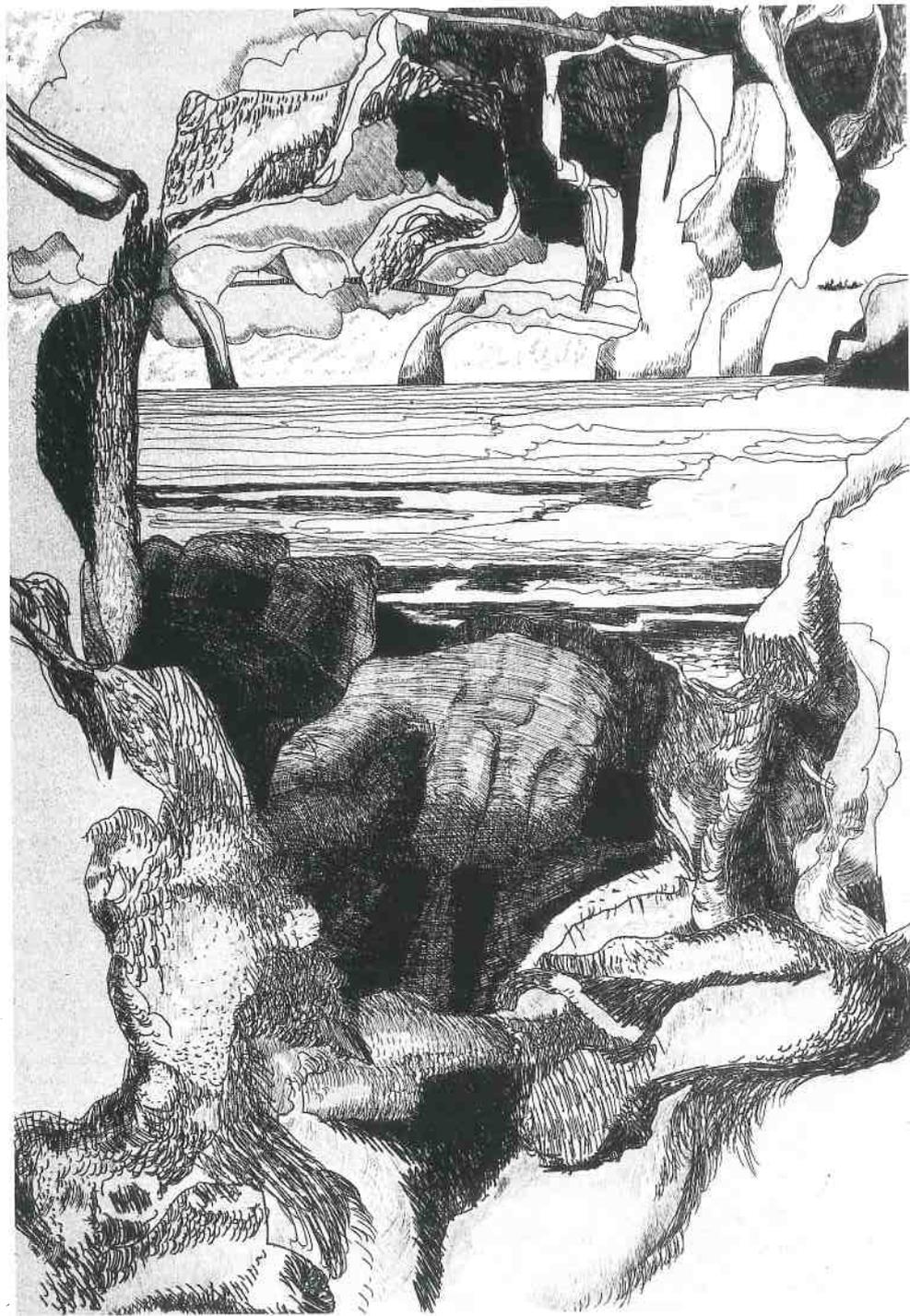
Opere grafiche
Graphic Works



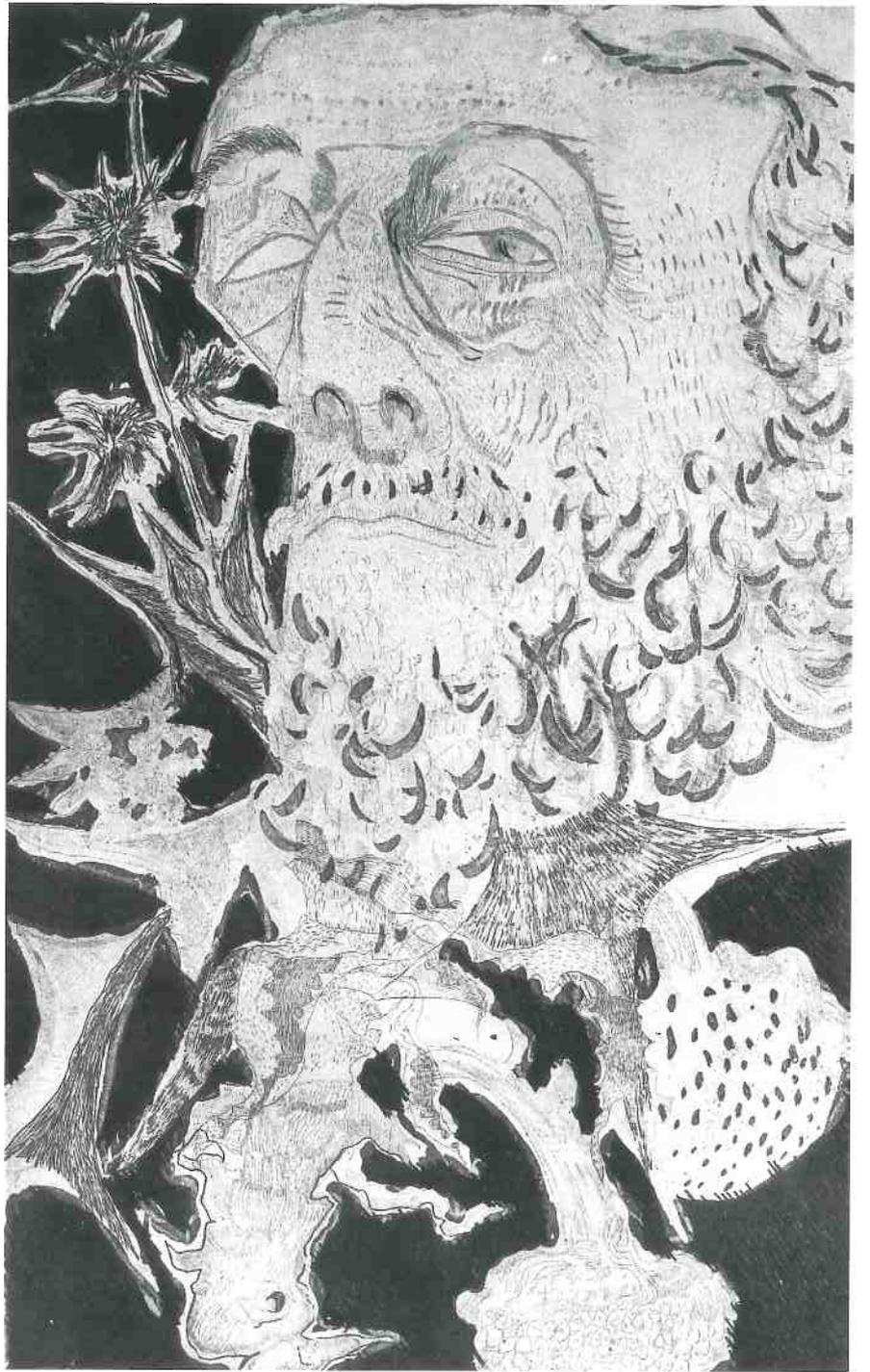
41. *Metamorfosi*, 1978.



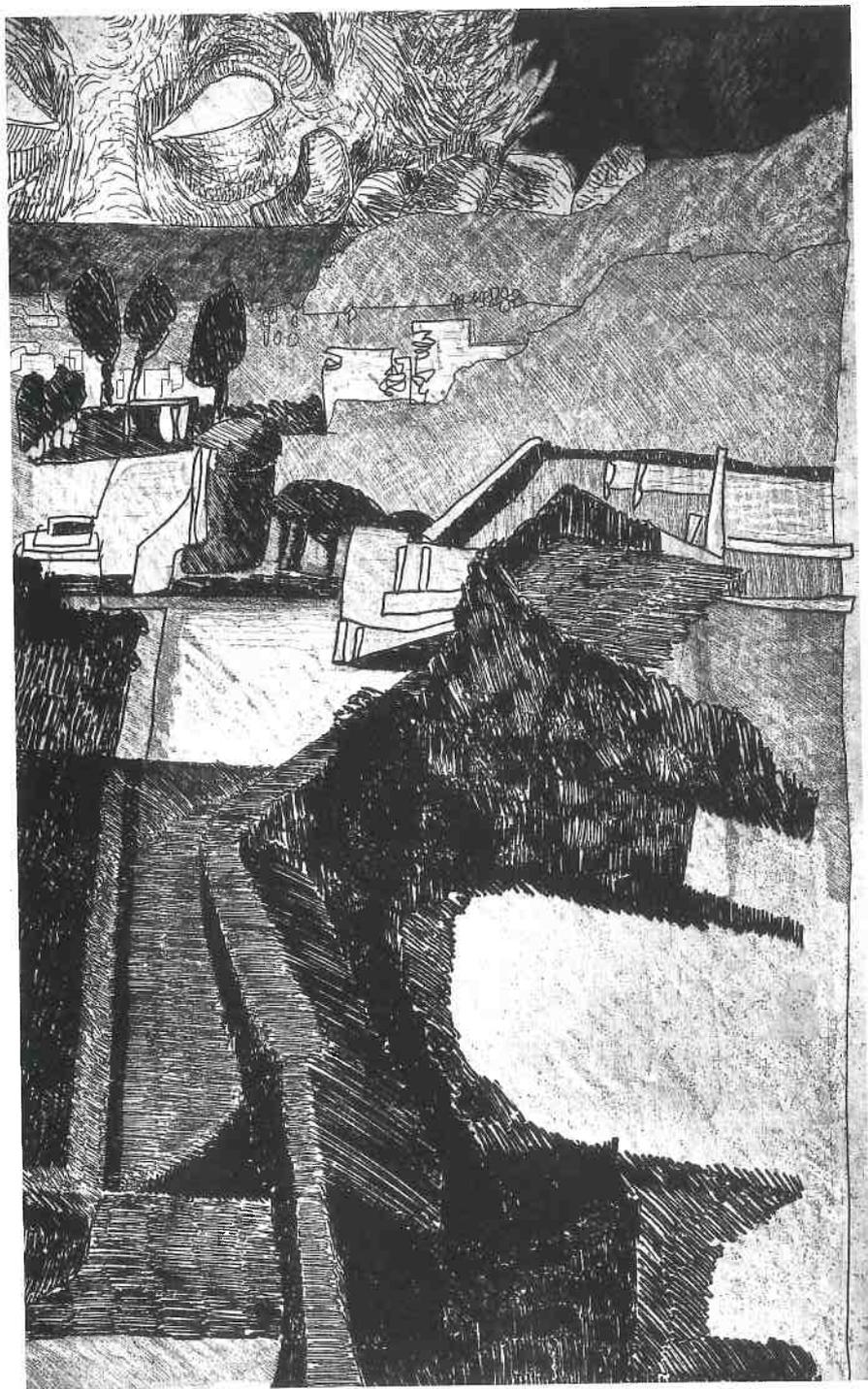
42. *Metamorfosi*, 1979.



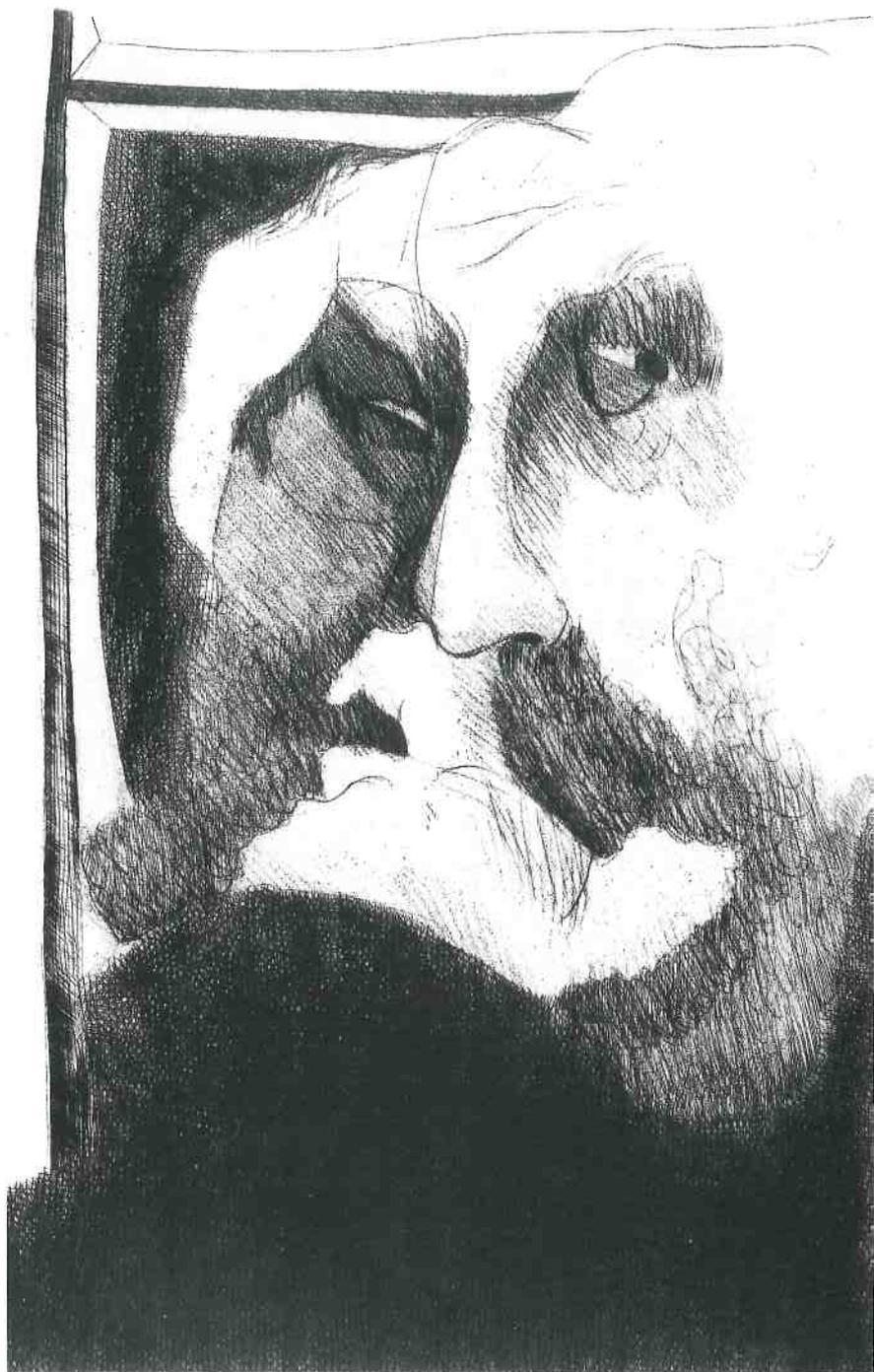
43. *Metamorfosi*, 1980.



44. *Simbiosi*, 1980.



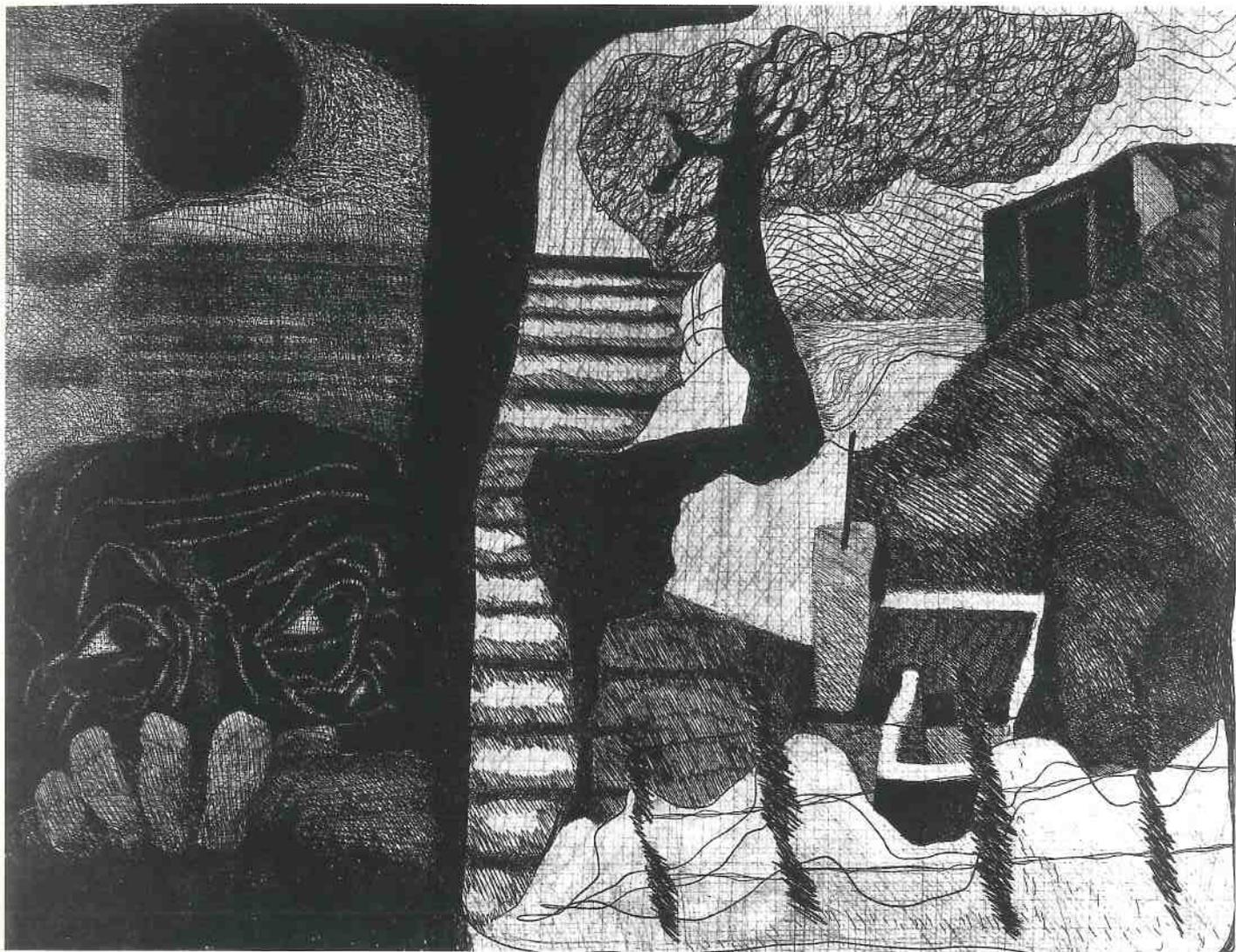
45. *Immagini di memoria*, 1980.



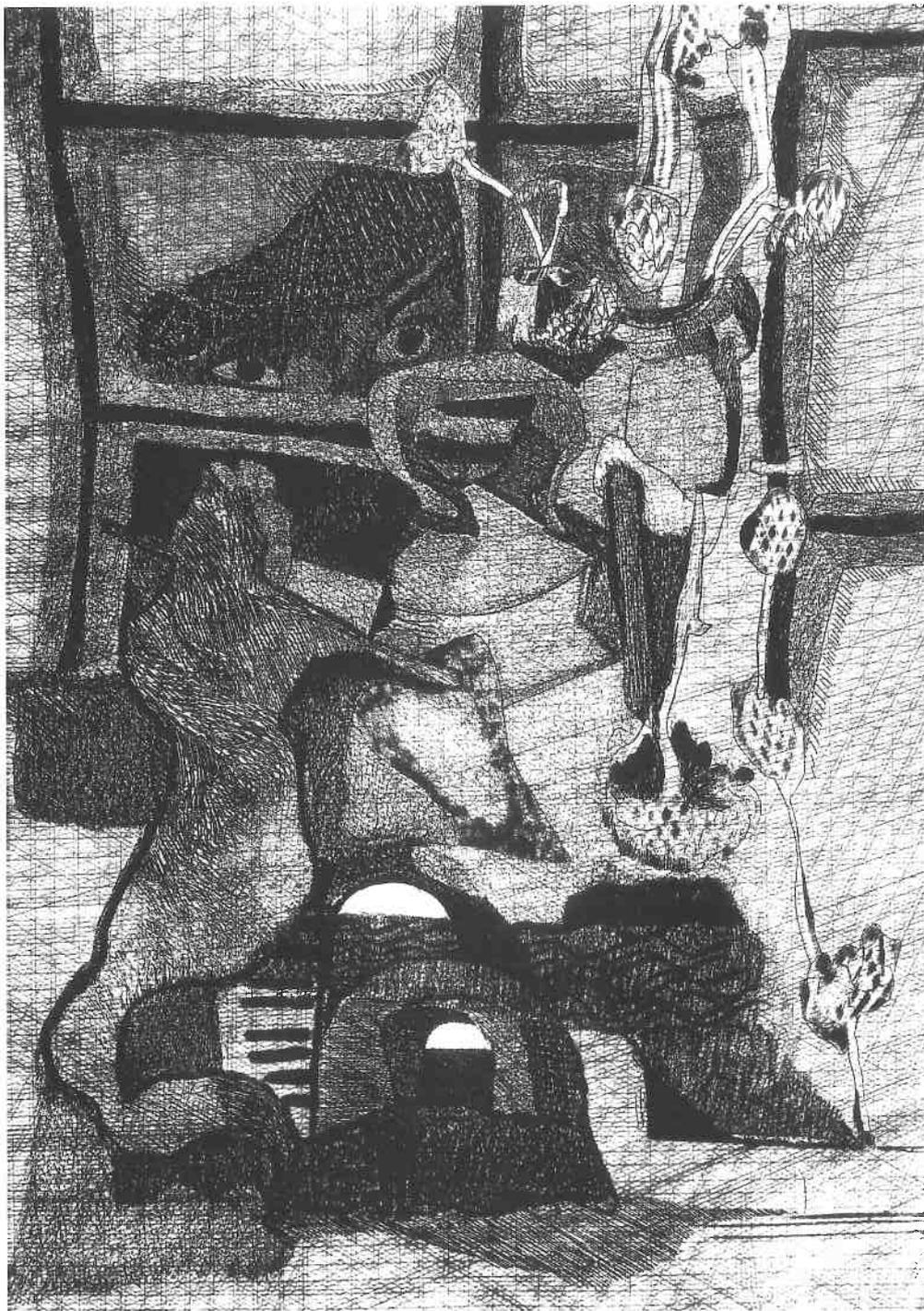
46. *A mia immagine e somiglianza*, 1981.



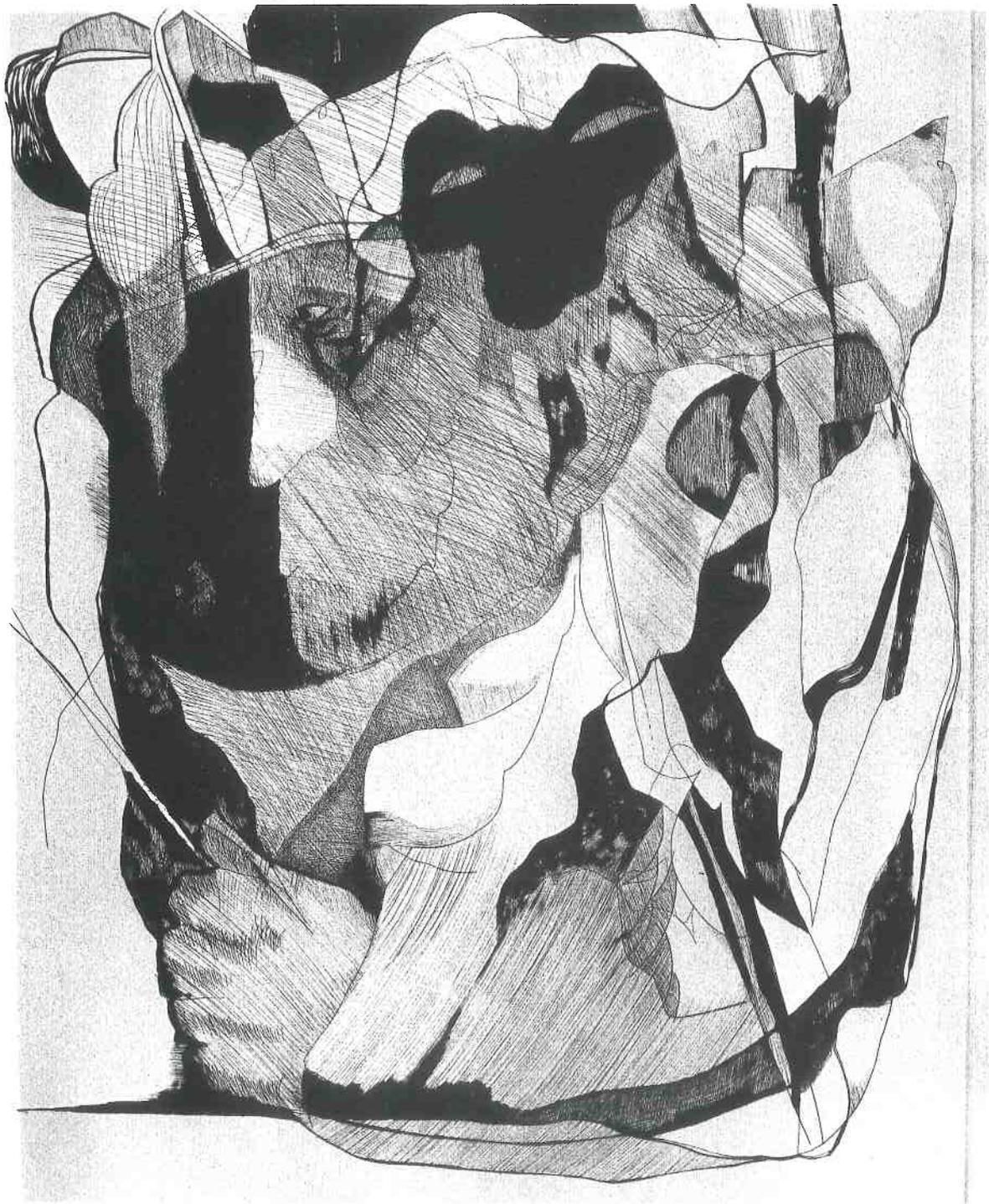
47. *Il volo*, 1982.



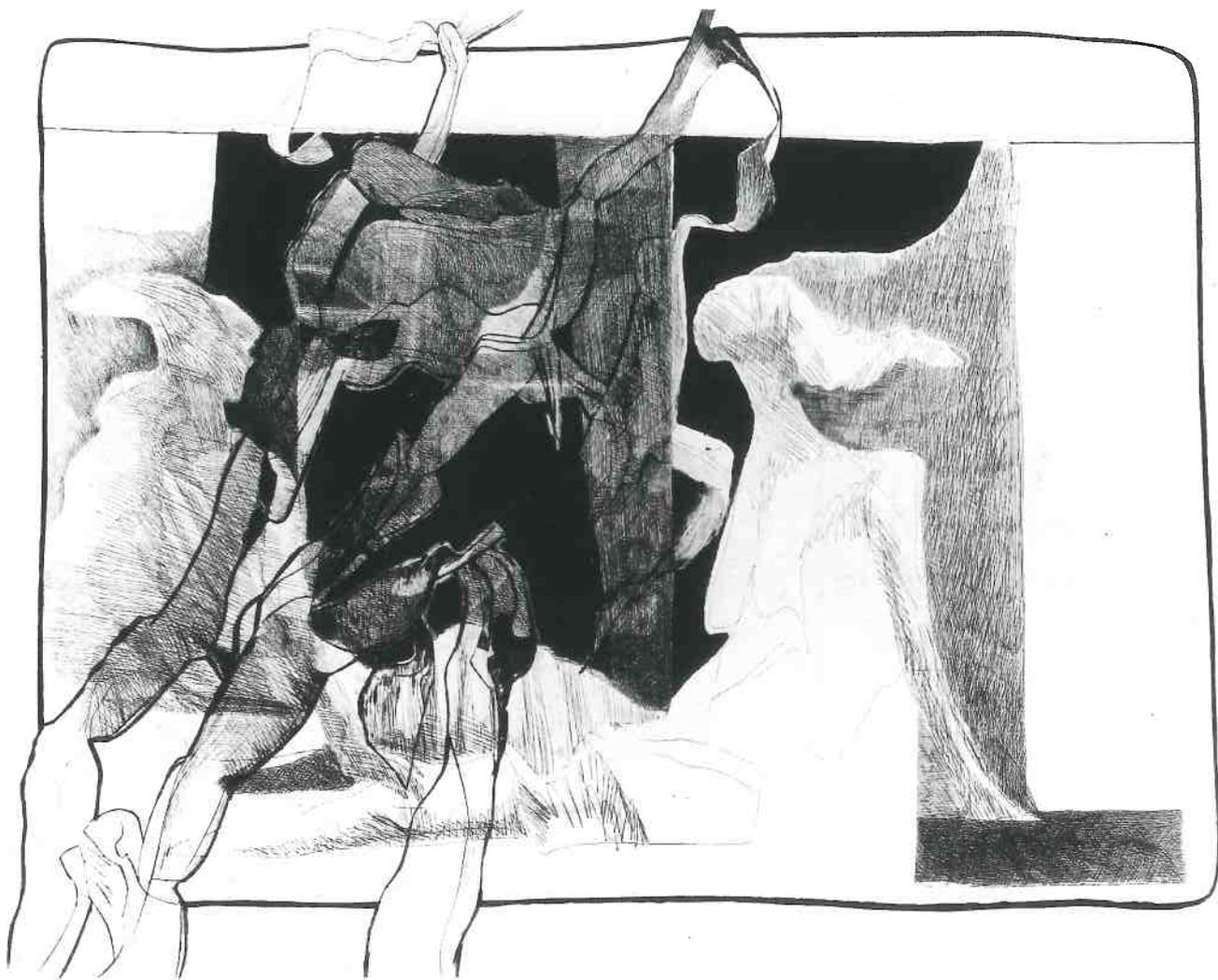
48. *Immagini di memoria*, 1982.



49. *Simbiosi*, 1982.



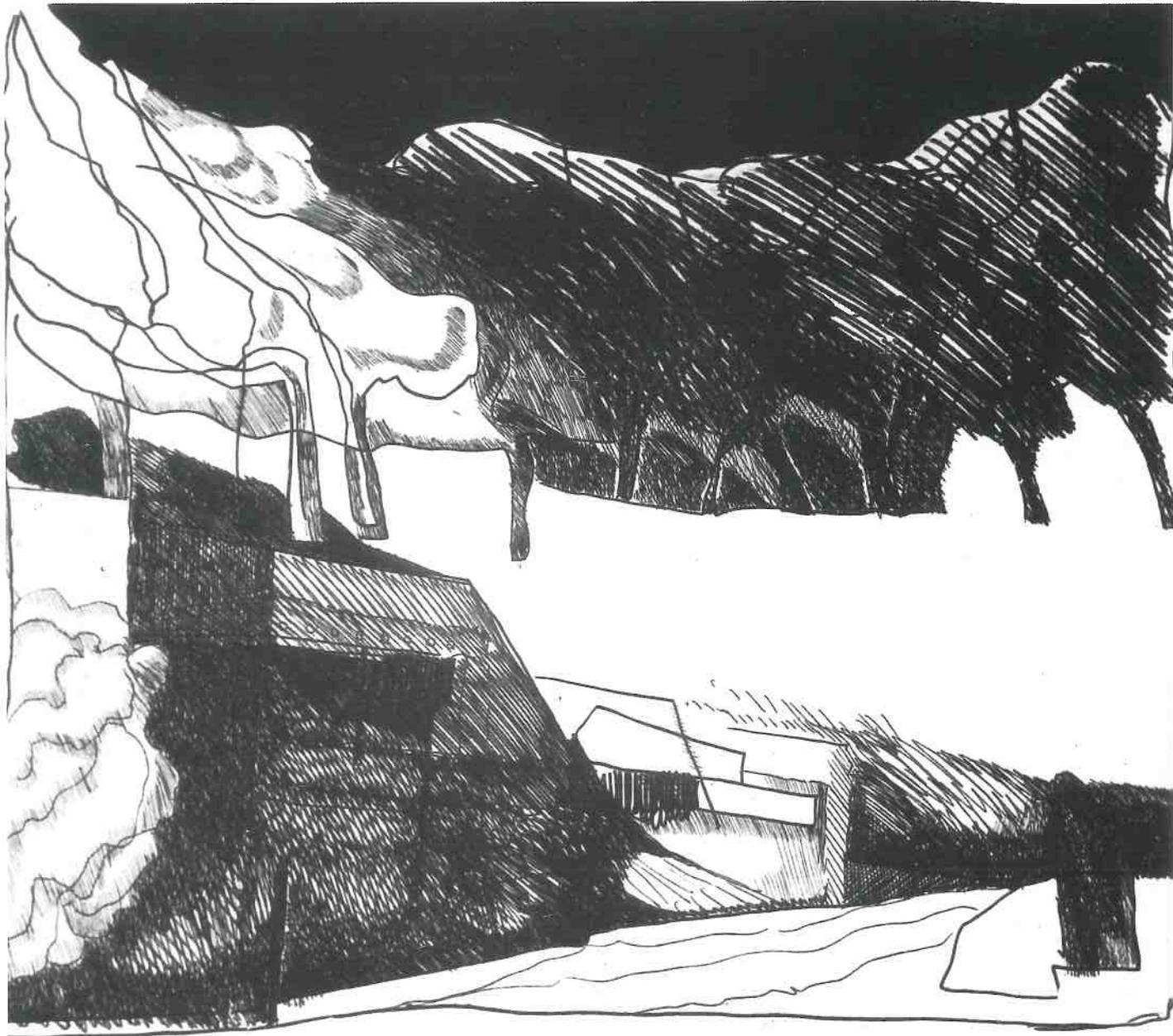
50. *Interno-esterno*, 1983.



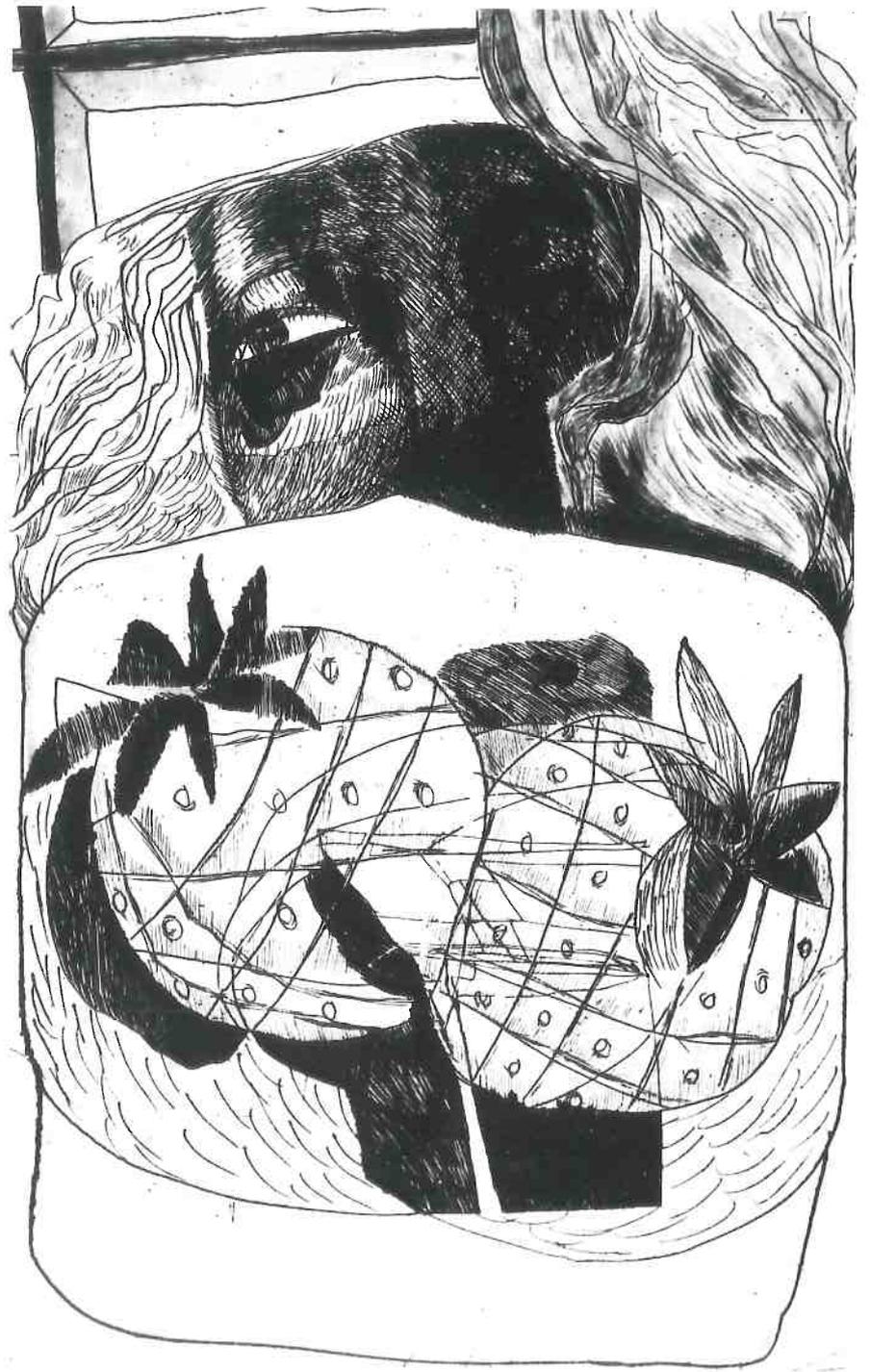
51. *Il sipario*, 1983.



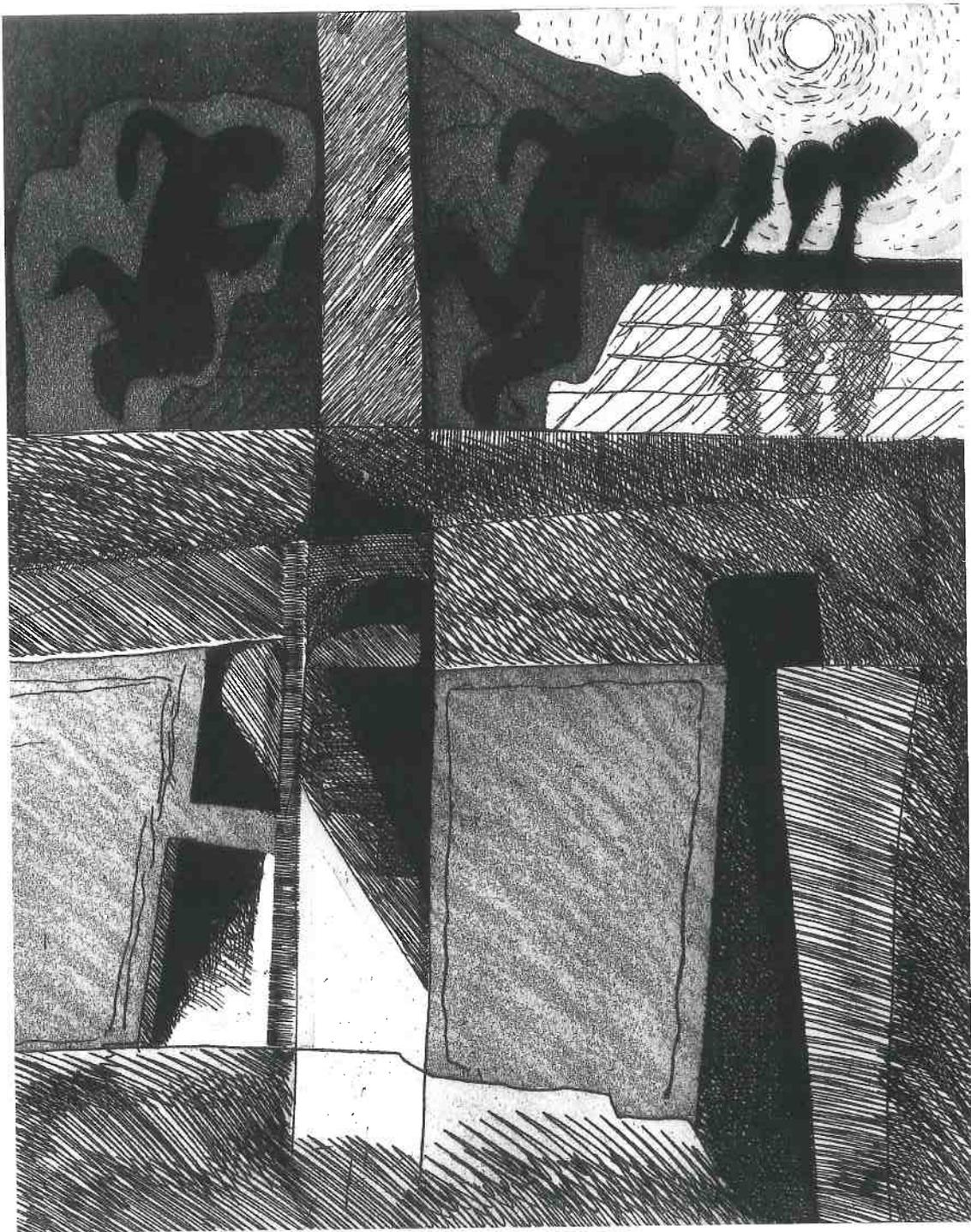
52. *Invasione*, 1984



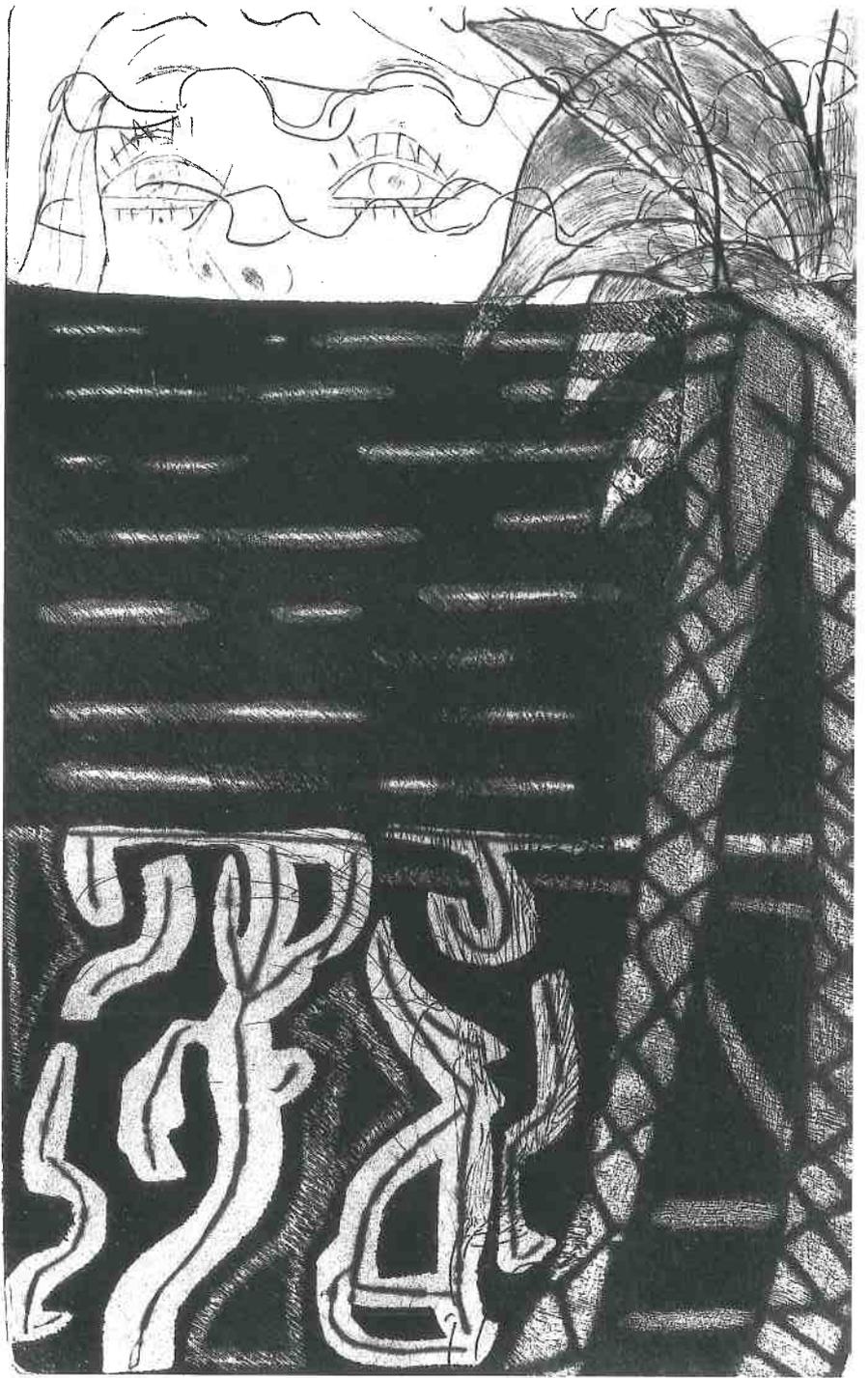
53. *La strada del sogno*, 1986



54. *Ananas*, 1986.



55. *Verso l'ignoto*, 1988.



56. *Fata Morgana*, 1988.

Notizie bio-bibliografiche

a cura di Simona Orlandini

Bio-bibliographical Notes

by Simona Orlandini

1937. Enzo Migneco, in arte Togo, nasce a Milano il 20 luglio.
1946. Si trasferisce a Messina, città d'origine della famiglia.
1956. Consegue un diploma in studi commerciali. In campo artistico prosegue la sua formazione da autodidatta.
1959. A Messina ha luogo la prima mostra personale dell'artista presso l'Istituto Verona-Trento.
1962. Togo torna a Milano attratto dai fermenti culturali e artistici presenti nel capoluogo lombardo.
1963. Apre il suo primo studio nel quartiere di Brera, in via Palermo n. 5.
1967. La Galleria 32 ospita la prima mostra personale lombarda dell'artista. Raffaele De Grada, nel testo di presentazione al catalogo, sottolinea il legame di Togo con "il mondo della sua Sicilia: la contorsione della pianta di fico d'India, gli spazi di mare entro capi e dorsali, la casa aggrappata alla terra, le radici che emergono come da un'alluvione preistorica".
1969. Togo lega il suo nome, insieme a Lino Marzulli e Umberto Faini, alla Galleria Diarcon, diretta da Pasquale Giorgio, presso la quale esporrà, in esclusiva, sino al 1977.
1973. Trasferisce lo studio in via Gaetana Agnesi n. 10. Lo spazio più ampio gli permette di installare un torchio e di dedicarsi all'incisione.
1974. Partecipa alla sesta Rassegna nazionale di pittura contemporanea Valiano-Montepulciano, vincendo il primo premio con l'opera *Paesaggio mediterraneo*.
1977. Ha luogo a Milano, presso la Galleria Diarcon, una sua mostra personale presentata da Raffaele De Grada. Il catalogo illustra l'opera pittorica realizzata dal 1962 al 1977.
1978. Esegue un mosaico, intitolato *La giara*, presso la Scuola Media Pirandello di Milano.
1980. Il costante impegno dimostrato dall'artista in campo incisivo trova adeguato riconoscimento nella mostra di grafica tenutasi a Milano presso Palazzo Sormani.
1981. La Galleria Annunciata di Milano, diretta da Sergio Grossetti, ospita una sua mostra personale. Paolo Volponi, autore del testo riportato in catalogo, nota come "Togo non vive per la sua pittura, ma proprio nella sua pittura, dentro la materia e l'atto del dipingere". Egli, infatti, sottolinea che "la pittura di Togo è dunque pittura per la pittura e come tale esiste e si impone [...] nella sua integrità e nei suoi riflessi". A questo anno risale anche la fondazione dello Spazio Aleph. Togo, insieme ai pittori Bardi, Paz e Trolese, al critico G. Seveso e alla coordinatrice P. Mortara, costituisce tale centro autogestito allo scopo di riunire artisti ed estimatori d'arte.
1982. Fonda le Edizioni dello Scarabeo con Leopoldo Paratore.
1983. Togo torna a esporre alla Galleria Annunciata, presentando venti incisioni realizzate con la tecnica della puntasecca. Alberto Cavicchi, nel testo introduttivo, riconosce che "tecnica e poesia – la poetica dunque – sono i canoni ineludibili del fare artistico di Togo, della sua ricerca, del suo modo espressivo".
1986. Esegue un murale sulla facciata del Comune di Limina dal titolo *Il ritorno dell'emigrante*.
1988. È di quest'anno una sua esposizione di grafica presso il Comune di Senigallia. In occasione del Premio "Giovanni Segantini", tenutosi a Nova Milanese, Togo riceve, con l'opera *Eclissi*, il massimo riconoscimento per il disegno.
1989. L'artista attualmente vive e lavora a Milano. Il suo studio ha tuttora sede in via Gaetana Agnesi n. 10.

1937. Enzo Migneco, known in art as Togo, born 20 July.
1946. He moves to Messina, city where his family originated.
1956. Obtains diploma in commercial studies. In the field of art he continues his formation as a self-taught artist.
1959. In Messina he has his first one-man show at the Verona-Trento Institute.
1962. Togo returns to Milan attracted by its cultural and artistic climate.
1963. Opens his first studio in the Brera area, via Palermo 5.
1967. Gallery 32 hosts the artist's first one-man show in Lombardy. Raffaele De Grada in the catalogue's presentation underlines the connection between Togo and "his Sicilian world: the contortions of the Indian fig-tree, the spaces of the sea between capes and ridges, the house clutching the ground, the roots that emerge like a prehistoric inundation".
1969. Togo, together with Lino Marzulli and Umberto Faini, becomes affiliated with the Galleria Diarcon, directed by Pasquale Giorgio, where he will exhibit exclusively until 1977.
1973. Moves his studio to via Gaetana Agnesi 10. The larger space permits him to install a printing press and dedicate himself to etching.
1974. Participates in the Sixth National Review of Contemporary Painting, Valiano-Montepulciano, winning first prize with a painting entitled *Mediterranean Landscape*.
1977. Has a one-man show at the Galleria Diarcon presented by Raffaele De Grada. The catalogue illustrates the work done between 1962 and 1977.
1978. Completes a mosaic entitled *The Jar* at the Pirandello Secondary School in Milan.
1980. The artist's constant work in the discipline of etching finds adequate recognition in the graphics exhibit held in Milan at the Sormani Palace.
1981. The Galleria Annunciata in Milan, directed by Sergio Grossetti, holds a one-man exhibit of Togo's work. Paolo Volponi, the author of the catalogue's text, writes: "Togo doesn't live for his painting but in it, in the material and the act of painting." Volponi continues: "Togo's work is in fact painting for painting's sake and as such exists and imposes itself [...] in its integrity and its reflexes." It is in this year that the Spazio Aleph was created together with the painters Bardi, Paz and Trolese, the critic Giorgio Seveso and the co-ordinator Paola Mortara. The self-run center was created with the scope of uniting artists and those who appreciate art.
1982. Founds the Edizioni dello Scarabeo together with Leopoldo Paratore.
1983. Togo exhibits at the Galleria Annunciata presenting twenty drypoint etchings. Alberto Cavicchi, in the introductory text notes: "the technique and poetry – the poetics therefore – are the inescapable canons of Togo's art of his search of his expressive mode."
1986. Completes a mural on the facade of the Town Hall of Limina entitled *The Return of the Immigrant*.
1988. Exhibits graphic work at the Town Hall of Senigallia. On the occasion of the "Giovanni Segantini" Prize held at Nova Milanese, Togo receives, with the work entitled *Eclipse*, the maximum recognition for drawing.
1989. The artist presently lives and works in Milan. His studio is still located in via Gaetana Agnesi 10.

Mostre personali / One-man shows

1959. Istituto Verona-Trento, Messina.
1965. Ritrovo Select, Messina.
1966. Galleria Laurina, Roma.
1967. Esposizione Padana, Cernusco sul Naviglio; Galleria 32, Milano.
1968. Galleria Caprotti, Monza.
1969. Galleria Porta Romana, Milano; Galleria Dagali, Napoli.
1970. Galleria Magna Grecia, Taranto; Galleria Torcular, Milano.
1971. Galleria Centro, Gallarate; Galleria Il Prisma, Verona; Galleria La Robinia, Palermo; Galleria Il Portichetto, Rho.
1972. Galleria Diarcon, Milano.
1973. Galleria Ferretti, Viareggio; Galleria Il Pendolo, Messina.
1974. Galleria La Quercia, Taranto.
1975. Galleria Diarcon, Milano; Galleria Il Torcoliere, Locri; Galleria Palmieri, Busto Arsizio.
1976. Galleria Palmieri, Milano; Galleria Arte Centro, Messina.
1977. Galleria Diarcon, Milano.
1980. Palazzo Sormani, Milano.
1981. Galleria Annunciata, Milano.
1982. Aleph Spazio d'Arte, Milano; Associazione Amici del Premio Suzzara, Suzzara; Galleria Grifone Arte, Messina; Museo Remo Brindisi, Lido di Spina.
1983. Galleria Annunciata, Milano; Centro Sociale Marcora, Liscate.
1984. Galleria BorgoArte, Borgomanero.
1985. Villa Gussi, Vimercate; Aleph Spazio d'Arte, Milano.
1986. Galleria Bonaparte, Milano; Villa Comunale, Trezzo sull'Adda; Galleria Mosaico, Messina.
1988. Rocca Roveresca, Senigallia; Galleria Medceden, Milazzo; Sala La Pianta, Corsico.

Mostre collettive / Group shows

1960. Palazzo Corvaia, Taormina.
1961. Istituto Verona-Trento, Messina.
1963. "Brancato, Celi, Togo, Calderone - Tre pittori e un poeta", Galleria Cassapanca, Roma; Biennale di Verona.
1964. I Premio nazionale di pittura, Paderno Dugnano (Milano); I Premio nazionale di pittura, Dergano (Milano).
1965. Biennale di Milano; Galleria 32, Milano.
1966. Premio Sasseti, Milano.
1967. II Mostra concorso estemporanea, Cernusco sul Naviglio (Milano).
1968. Premio Corona Ferrea, Monza; Premio Tettamanti, Milano; "Togo, Marzulli, Faini, Petrus", Galleria Merlo, Vigevano; Premio Grottam-

- mare, Grottammare; Galleria Libreria Internazionale Porta Romana, Milano.
1969. Galleria La Saletta, Mantova.
1970. Grafica italiana, Museo Puškin, Mosca; Galleria Ambrosianum, Milano.
1971. "Nove giovani pittori", Galleria Diarcon, Milano; "Proposta di figurazione", Palazzo Gotico, Piacenza; "Proposta di figurazione", Castello di Carpi, Carpi; Galleria dei Volsci, Roma.
1972. Premio Santhià, Santhià (Vercelli); Festival dei due mondi, Spoleto; Galleria 1 + 1, Padova.
1973. Premio Madonetta, Lugano; Premio Città di Prato; Galleria Mediterranea, Napoli; Galleria Il Pendolo, Messina; Galleria Ferretti, Viareggio.
1974. Galleria Diarcon, Milano; Rassegna di pittura Valiano-Montepulciano; "Arte-impegno", S. Maria Capua Vetere; Premio Lario, Cadorago, Como; Mostra internazionale italo-svizzera, Lugano.
1976. Mediterranea 1, Messina.
1977. Rassegna di grafica italiana, Yokohama; Premio Eucalyptus, Messina.
1978. 30 Ars, Messina; Premio Maurolico, Messina; Galleria Comunità d'Arte S. Carlo, Milano.
1979. Rassegna nazionale del disegno e dell'incisione, Rho (Milano); Premio De Amicis, Imperia; Centro Studi Muratori, Modena.
1980. Premio Erice; Triennale dell'incisione, Milano; Premio Maurolico, Messina.
1981. Rassegna d'arte grafica, Città di Naso; VII Biennale nazionale d'arte, Casalpusterlengo (Milano); XIII Premio internazionale Lario Cadorago per il disegno e l'incisione, Como.
1982. "Lo spazio della memoria", Istituto Jaci, Messina; "Quattro pittori e un poeta: Bardi, Paz, Togo, Trolese, Seveso", Aleph Spazio d'Arte, Milano; "La cooperazione e la società in crisi", Livorno e Perugia; Biennale dell'incisione "Luigi Servolini", Livorno; "Oltre lo stretto: Alvaro e Togo", Galleria Grifone Arte, Messina; "Presenze e tendenze", Cripta del Collegio, Siracusa; "Il buon lavoro di 13 artisti", Palazzo Comunale, Vizzolo Predabissi.
1983. Premio Santi Mattarella, Palermo; I Rassegna nazionale di grafica, Langhirano (Parma); "Per la libertà" - Mostra internazionale di pittura in solidarietà con i prigionieri politici dell'Uruguay, Genova; "Gruppo Aleph: Bardi, Paz, Togo, Trolese", Palazzo dei Diamanti, Ferrara; Premio Bice Bugatti, Nova Milanese; VIII Biennale nazionale d'arte, Casalpusterlengo (Milano); "Raffaello 500 anni dopo", Galleria Bonaparte, Milano; "Quattro proposte di ricerca: Cappelli, Paz, Togo, Veronesi", Festival provinciale dell'Unità, Milano.
1984. "Grafica oggi - Quattro proposte di ricerca: Cappelli, Migneco, Togo, Trolese", Studio C, Messina; III Rassegna nazionale di grafica, Casalpusterlengo (Milano); Biennale d'arte contemporanea, Quadriportico Gasparo, Salò; Teidegraafikoilla, Helsinki (Finlandia).
1985. Gruppo Aleph, Teatru Kalambur, Wroclaw

- (Polonia); Premio Bice Bugatti, Nova Milanese; 2nd International Biennial Print Exhibit, Taiwan; Galleria d'Arte Palazzo Policreti, Pordenone.
1986. I Biennale Internazionale di Grafica "Tono Zancanaro", Vico d'Elsa; Premio di pittura, Campobello di Mazara; "45 pittori raccontano lo sport", Foro Italoico, Roma.
1987. XXX Biennale, Milano.
1988. Premio Giovanni Segantini, Nova Milanese.
1989. Rassegna internazionale di pittura e scultura Bice Bugatti, Nova Milanese; Mostra nazionale di pittura contemporanea, Auditorium S. Francesco, Santhià (Vercelli); Fiera internazionale di arte contemporanea, Bari; "Ça ira - Pittura contemporanea per la Rivoluzione francese", Rozzano, Milano, Napoli.

Bibliografia / Bibliography

1959. N. Riva, *Pitture e disegni di Enzo Migneco*, in "Gazzetta del Sud", Messina 20 dicembre.
1960. Legi, *Togo*, in "Tribuna del Mezzogiorno", Messina 15 aprile.
1961. P. Nicosia, *Togo*, in "Ateneo Messinese", Messina 5 giugno. V. Palumbo, *Celi - Togo*, Sala Verona-Trento, Messina (cat. esp.).
1963. N. Riva, *Brancato, Celi e Togo hanno esposto a Roma*, in "Gazzetta del Sud", Messina 13 febbraio.
1964. G. Rago, *Mostre di luglio*, in "La Tribuna del Mezzogiorno", Messina 22 luglio.
1965. G. Rago, *Togo 1964*, in "La Tribuna del Mezzogiorno", Messina 12 gennaio. A. Sassu, *Togo*, Ritrovo Select, Messina (cat. esp.).
1966. *Togo*, in "La Settimana a Roma", Roma 4 febbraio. *Togo*, in "This Week in Rome", Roma 17 febbraio. G. Giuffrè, *Togo*, in "La Fiera Letteraria", Roma 10 febbraio. C. Munari, *Togo*, Galleria Laurina, Roma (cat. esp.).
1967. *Catalogo nazionale Bolaffi d'arte moderna*, Torino. F. Bottelli, P. Zanchi, *Un secolo di galleria*, Milano. R. De Grada, *Togo*, Galleria 32, Milano (cat. esp.). R. De Grada, *Togo*, in "D'Ars Agency", Milano 20 aprile, anno VIII, n. 35, p. 147. I. Mormino, *Togo*, in "La Notte", Milano 3 giugno. A. Natali, *Togo*, in "L'Unità", Milano 9 aprile. F. Passoni, *Togo*, in "Milano Flash", Milano 21 aprile. Vernizzi, *Togo*, in "Corriere della Sera", Milano 14 aprile.
1968. *Mostra nazionale di pittura "V Premio Grottammare"*, San Benedetto del Tronto (cat. esp.). G. Franzoso, *Poker di pittori alla "Merlo"*, in "La Provincia Pavese", Vigevano 17 maggio.
1969. *Catalogo nazionale Bolaffi d'arte moderna*, Torino. *Enciclopedia universale Seda della pittura moderna*, Milano, vol. V, pp. 2750-2751. *Togo*, in "Alba", Milano 12 ottobre. M. De Michele, *Togo*, in "L'Unità", Milano 11 maggio. P. Girace, *Togo alla Dagali*, in "Roma", Napoli 13 giugno, p. 3. E. Mastrodonardo, *Il pittore Togo*, in "Linea Estetica", Milano maggio-agosto, n. 3-4,

anno VI. E. Mastrodonato, *Togo*, Galleria Libreria Internazionale di Porta Romana, Milano (cat. esp.). I. Mormino, *Mal di Sicilia*, in "La Notte", Milano 23 aprile. P. Ricci, *Togo alla "Dagall-Shop Art Gallery"*, in "L'Unità", Napoli 27 giugno. A. Schettini, *Togo alla Dagali*, in "Corriere di Napoli", Napoli 22 giugno.

1970. *Catalogo nazionale Bolaffi d'arte moderna*, Torino. *Pittura e scultura dell'Italia contemporanea*, Milano, vol. V, pp. 188, 189. *Togo*, in "Domina", Milano gennaio, anno III, n. 1. *Scambio di artisti tra Taranto e Milano*, in "Corriere del Giorno", Taranto 1 maggio. G. Cavazzini, *Togo*, in "Gazzetta di Parma", Parma luglio. M. De Micheli, introduzione alla cartella di litografie edita da Teodorani, Milano. A. Macchiavello, *Il caso Togo*, in "Panorama", Milano 24 settembre. A. Macchiavello, *I pastelli di Togo*, in "Panorama", Milano 10 dicembre. I. Mormino, *Sicilia di Togo*, in "La Notte", Milano 29 agosto.

1971. *Segnalati Bolaffi 1972*, Torino 1971, pp. 120, 121. R. De Grada, *Attualità come figurazione: nove pittori a Milano*, in "Giorni - Vie Nuove", Milano 23 giugno. M. De Micheli, *Togo*, Galleria Centro, Gallarate (cat. esp.). A. Di Bianca Greco, *Due "grossi" pittori nelle gallerie di Palermo*, in "Il Domani", Palermo 4 marzo. A. Sala, *Nove giovani pittori*, Galleria Diarcon, Milano giugno (cat. esp.). A. Sala, *Proposta di figurazione*, Palazzo Gotico, Piacenza (cat. esp.). G. Servello, *Togo*, in "Giornale di Sicilia", Palermo 5 marzo.

1972. *L'incisione in Italia oggi*, Galleria 1 + 1, Padova (cat. esp.). *Togo*, in "Le Arti", Milano gennaio-febbraio, n. 1-2. *Artisti '72*, in "Bolaffiar-te", Milano marzo. *Guttuso visita la mostra di Togo*, in "L'Unità", Milano 15 novembre. G. Caladini, *Una presenza viva: Togo*, in "Eco d'Arte", Milano maggio. R. De Grada, P. Giorgio, *Togo*, Galleria Diarcon, Milano (cat. esp.). R. De Grada, *L'autentica Sicilia di Togo*, in "Giorni - Vie Nuove", Milano 29 novembre. C. Ferrari, *Togo*, in "La Fiera Letteraria", Roma. M. Monteverdi, *Annuario degli artisti visivi italiani*, Milano. C. Munari, *Togo*, in "Le Arti", 11 novembre. G. Seveso, *Togo*, in "L'Unità", Milano 23 novembre. M. Valsecchi, *Togo*, in "Il Giorno", Milano 23 novembre.

1973. *Catalogo nazionale Bolaffi d'arte moderna*, Torino. *Togo*, in "Il Tratto in Arte", Milano 15 gennaio, anno IV, n. 1. D. Cara, *Togo*, in "Giustizia Nuova", Bari 15 gennaio. M. Passeri, *Togo al "Pendolo"*, in "Gazzetta del Sud", Messina 18 novembre. N. Riva, *Togo*, in "L'Ora", Palermo 30 novembre. E. Vigorelli, *Togo*, in "King", Milano febbraio.

1974. *Arte-impegno '74*, Palazzo del Liceo, S. Maria Capua Vetere (cat. esp.). *Catalogo nazionale Bolaffi d'arte moderna*, Torino. D. Cara, *Strutture grafiche e segni*, Milano.

1975. *Catalogo nazionale Bolaffi d'arte moderna*, Torino. *Togo*, in "La Fiera Letteraria", Roma dicembre. S. Ghiberti, *Drammi e fantasie di tre giovani artisti*, in "Gente", Milano 3 marzo. P. Giorgio, *Togo*, Galleria Diarcon, Milano (cat. esp.). P. Giorgio, testo per la colonna sonora del

film documento a colori di Gianni Bonetta sull'opera di Togo a cura dello Studio 2B. M. La Cava, *Togo*, Galleria Il Torcoliere, Locri agosto (cat. esp.). M. La Cava, *Togo*, Galleria Palmieri, Busto Arsizio dicembre (cat. esp.). A. Sala, *Mediterraneo Togo*, in "Il Giorno", Milano 15 febbraio.

1976. AA.VV., *Mediterranea I*, Fiera Campionaria Internazionale, Messina (cat. esp.). L. Barbera, *Lo stile di Togo*, in "Gazzetta del Sud", Messina 12 giugno. F. Cajani, *Togo: figurativo, espressionista*, in "Il Cittadino della Domenica", Como 2 maggio. R. De Grada, *La spontaneità di Togo*, in "Giorni", Milano 12 maggio. E. Fabiani, *Togo*, Galleria Palmieri, Milano aprile (cat. esp.). E. Fabiani, *Il realismo poetico nella tematica siciliana del pittore Togo*, in "Parliamoci", Milano giugno. N. Riva, *Togo*, Galleria Arte Centro, Messina agosto (cat. esp.). E. Vigorelli, *Gli incanti di Togo*, in "Il Giorno", Milano 3 maggio. E. Vigorelli, *Gli incanti di Togo*, in "ABC", Opera (Milano) 17 giugno, anno XVII, n. 23.

1977. R. De Grada, *Togo*, Galleria Diarcon, Milano febbraio (cat. esp.). R. De Grada, *Una nuova fase nella pittura di Togo*, in "Giorni", Milano 23 marzo.

1978. De Carli, *Gli incanti di Togo*, in "Il Cittadino", Lodi 8 dicembre. P. Giorgio, *45 poesie*, Edizioni Diarcon, Milano.

1979. *Rassegna nazionale del disegno e dell'incisione*, Villa Cornaggia Medici-Burba, Rho (cat. esp.). F. Gallo, M. Venturoli, *Sicilia della mente - Artisti siciliani d'oggi*, Camera di Commercio, Messina (cat. esp.). C. Munari, *Arte moderna italiana*, Napoli. E. Raspelli, introduzione alla cartella di incisioni "Ricette marine", Milano.

1980. S. Grasso, *Togo*, in "Corriere della Sera", Milano 6 luglio. G. Seveso, *Catalogo internazionale d'arte contemporanea*, Milano (Svizzera), p. 252. G. Seveso, introduzione alla cartella di incisioni "Metamorfosi", Edizioni dello Scarabeo, Milano. G. Seveso, *Togo*, Biblioteca Comunale, Milano (cat. esp.).

1981. *VII Biennale nazionale d'arte*, Assessorato alla Cultura Pro Loco, Città di Casalpuusterlengo (cat. esp.). *Premio Lario*, Villa Olmo, Como (cat. esp.). *Tavolozza in tavola*, in "Nuova Cucina", Milano ottobre. R. Del Gaia, *Togo*, in "Il Cittadino della Domenica", Monza 10 gennaio. R. Del Gaia, *Mostra ad Oreno*, in "Il Cittadino della Domenica", Monza 31 ottobre. S. Grasso, *L'artista vi aspetta in studio*, in "Corriere della Sera", Milano 6 maggio. S. Grasso, *Dipingere cantando*, in "Corriere della Sera", Milano 31 maggio. I. Mormino, *Togo*, in "Il Giornale", Milano 2 giugno. G. Seveso, *Catalogo internazionale d'arte contemporanea*, Chiasso, p. 339. G. Seveso, *Rassegna antologica delle opere di Togo*, in "L'Unità", Milano 16 giugno. P. Volponi, *Togo*, Galleria Annunciata, Milano maggio (cat. esp.). R. Zangrandi, *I Guttuso di domani*, in "Capital", Milano novembre.

1982. *A Milano disegni e incisioni di Togo*, in "Weekend", Milano febbraio. *Biennale di incisione e grafica originale "Luigi Servolini"*, Villa Pen-

dola, Livorno (cat. esp.). R. Barletta, *Togo*, in "Corriere della Sera", Milano 21 febbraio. L. Barbera, *Alvaro-Togo*, Galleria Grifone Arte, Messina maggio (cat. esp.). L. Barbera, *Oltre lo stretto: Alvaro-Togo*, in "Gazzetta del Sud", Messina 30 maggio, p. 3. L. Barbera, *Lo spazio della memoria*, Istituto Tecnico Commerciale Antonio Maria Jaci, Messina (cat. esp.). M. Cavallina, *Nuovi indirizzi culturali al museo Brindisi*, in "L'Unità", Milano 15 agosto. A.C., *Artisti all'aperto al museo Brindisi*, in "Il Resto del Carlino", Bologna 29 luglio. A. Cavicchi, *Togo: colori d'agave*, in "Porto Ferrara", Ferrara luglio-agosto. F. Colonna Romano, *Il sole ai fornelli*, Milano. R. De Grada, *Il buon lavoro di 13 artisti*, Palazzo Comunale, Vizzolo Predabissi (cat. esp.). M. De Micheli, *Quattro pittori e un poeta per uno spazio d'arte*, Aleph Spazio d'Arte, Milano (cat. esp.). W. Gorni, M.G. Savoia, *Immagini siciliane*, in "Gazzetta di Mantova", Mantova 9 gennaio. L. Marchesini, *Migneco Togo Trolese, il gatto il gufo e la lucertola*, Edizioni dello Scarabeo, Milano. R. Picciché, *Entrì per osservare e ottanta occhi ti scrutano*, in "L'Ordine della Brianza", Como 27 febbraio. G. Seveso, *Catalogo internazionale d'arte contemporanea*, Chiasso, p. 177. G. Seveso, *Autoritratti a futura memoria*, Aleph Spazio d'Arte, Milano febbraio (cat. esp.). G. Seveso, *Un'ansia di maturazione continua*, in "Prospettive d'arte", Milano maggio-giugno, anno VIII. P. Volponi, *Dentro la pittura con tutti i sensi*, in "Prospettive d'arte", Milano maggio-giugno, anno VIII.

1983. *Bolaffi - Catalogo della grafica italiana*, Torino, n. 13, p. 65. *L'arte contro la violenza*, Civica Galleria d'Arte Moderna, Palermo (cat. esp.). *VIII Biennale nazionale d'arte*, Assessorato alla Cultura Pro Loco, Città di Casalpuusterlengo (cat. esp.). L. Bortolon, *Gruppo Aleph*, in "Grazia", Milano 23 ottobre, p. 35. G. Cavazzini, *Langhirano e l'acquaforte*, in "Gazzetta di Parma", Parma maggio. A. Cavicchi, *Togo incisioni*, Edizioni dello Scarabeo, Milano 1983. A. Cavicchi, *Immagini di memoria*, Galleria Annunciata, Milano febbraio (cat. esp.). A. Cavicchi, *Grafica oggi - Quattro proposte di ricerca: Cappelli, Paz, Togo, Veronesi*, Festival provinciale dell'Unità, Milano settembre (cat. esp.). A. Cavicchi, *Gruppo Aleph: Bardi, Paz, Togo, Trolese*, Palazzo dei Diamanti, Ferrara settembre (cat. esp.). E. Fezzi, *I Rassegna di grafica - "La Calcografia"*, Palazzo Municipale, Langhirano (cat. esp.). R. Picciché, *Paure e speranze in puntasecca*, in "L'Ordine della Brianza", Como 2 marzo.

1984. *Biennale d'arte contemporanea Gasparo da Salò*, Quadriportico Gasparo, Salò (cat. esp.). *Togo incisioni*, in "Corriere della Sera", Milano 18 gennaio. *Togo in personale*, in "Il Soldo", Messina 16 febbraio. *Togo espone alla BorgoArte*, in "Il Nord", Borgomanero 27 settembre, p. 9. A. Cavicchi, *Grafica oggi - Quattro proposte di ricerca*, Studio C, Messina (cat. esp.). G. Giordano, *Quattro proposte di ricerca*, in "Il Soldo", Messina 21 gennaio.

1985. *2nd International Biennial Print Exhibit*,

Taiwan (cat. esp.). F. Abbiati, *Togo*, in "Il Giorno", Milano 23 gennaio, p. 3. P. Bellini, *Catalogo della grafica in Italia*, Torino, n. 15, pp. 205, 206. P. Bellini, *Storia dell'incisione moderna*, Bergamo, pp. 351, 355. P. Bellini, *Togo: essere e apparire*, Aleph Spazio d'Arte, Milano gennaio-febbraio (cat. esp.). A. Cavicchi, M. De Micheli, G. Seveso, *Bardi, Paz, Togo, Trolese*, Teatru Kalamur, Wroclaw (Polonia) (cat. esp.). D. Curtò, *Quei murali di Sicilia*, in "Gazzetta del Sud", Messina 11 settembre, p. 3. R. De Grada, *Togo*, in "Corriere della Sera", Milano 23 gennaio. A. Fortino, *A colloquio con Togo*, in "Il Soldo", Messina 27 aprile, p. 7. A. Indelicato, *Arrivano i murali*, in "Il Soldo", Messina 14 settembre. K. Lavonen, *Pakkopullaa Italiasta*, Wroclaw (Polonia). R. Lubowicz, *Cronaca delle belle arti*, in "Odra", Wroclaw (Polonia) novembre. F. Strumendo, *Mostra del gruppo Aleph*, Galleria d'Arte Palazzo Policreti, Pordenone (cat. esp.).

1986. *I Biennale internazionale di grafica "Tono Zancanaro"*, Vico d'Elsa (cat. esp.). *Togo*, Galleria d'Arte Mosaico, Messina (cat. esp.). *Togo*, in "L'Unità", Milano 29 giugno. *Al Mosaico personale di Togo*, in "Gazzetta del Sud", Messina 29

novembre. F. Abbiati, *I colori mediterranei negli oli di Togo*, in "Il Giorno", Milano 27 maggio. L. Barbera, *Togo o della sintesi evolutiva*, in "Gazzetta del Sud", Messina 9 dicembre, p. 3. P. Bellini, *Catalogo della grafica in Italia*, Torino, n. 16, pp. 184, 185. L. Caramel, *Togo*, Arte Polivalente Bonaparte, Milano maggio-giugno (cat. esp.). L. D'Eramo, *Togo: i frutti di un tenace lavoro*, in "Panorama Farmaceutico", Milano settembre, p. 80. A. Indelicato, *Minolfi, Passeri e Togo*, in "Il Soldo", Messina 6 dicembre. R. Leoni, *Togo*, Villa Comunale, Trezzo d'Adda giugno-luglio (cat. esp.). R. Piccichè, *Togo, soltanto colore*, in "Giornale di Sicilia", Palermo 8 giugno. R. Piccichè, *Suggestivo spazio interiore di Togo*, in "La Provincia", Como 13 giugno. S. Saglimbeni, *La cultura dei murali di Limina*, in "Gazzetta del Sud", Messina 27 dicembre, p. 3. G. Seveso, *Le edizioni di grafica*, Edizioni Aleph, Milano. G. Seveso, *Togo, le emozioni di una magica natura*, in "L'Unità", Milano 18 giugno.

1987. *XXX Biennale nazionale d'arte*, Palazzo della Permanente, Milano (cat. esp.). P. Bellini, *Catalogo della grafica in Italia*, Torino, n. 17, pp. 165, 166. S. Saglimbeni, *I murali di Limina*, Pa-

lazzo Comunale, Limina (cat. esp.).

1988. *Al pittore Togo il Segantini 1988*, in "Il Cittadino della Domenica", Monza 18 giugno, p. 15. *Maestri per Nova*, in "Corriere di Monza e Brianza", Monza 20 giugno, p. 8. AA.VV., *Theotokos*, Santuario di Tindari, Tindari (cat. esp.). P. Bellini, *Catalogo della grafica in Italia*, Torino, n. 18, pp. 152, 153. R. Bellocchio, *È Togo, un milanese, il pittore dell'anno*, in "Corriere di Monza e Brianza", Monza 27 giugno, p. 21. V. Magni, *Pittori "doc" a Nova Milanese*, in "Corriere della Sera", Milano 21 giugno. E. Mastrodonardo, *Disegni e acquarelli in due rassegne nazionali a Nova Milanese*, in "Artecultura", Milano luglio, n. 7, p. 44. C. Mauri, *Appuntamento con l'arte*, in "L'Unità a sinistra", Monza luglio. G. Seveso, *L'immagine nell'arte contemporanea*, Sala La Pianta, Corsico febbraio (cat. esp.). G. Seveso, *Togo, il mestiere come poesia*, in "L'Unità", Milano 6 marzo, p. 7.

1989. *Fiera internazionale di arte contemporanea*, Fiera del Levante, Bari (cat. esp.). P. Bellini, *Catalogo della grafica in Italia*, Torino, n. 19, pp. 160, 161. M. De Micheli, F. Papi, G. Seveso, *Ça ira*, Cascina Grande, Rozzano (cat. esp.).

Elenco delle opere

1. *Il castello rosso*, 1962.
Olio su tela, cm 50×40.
Coll. privata, Milano.
2. *Paesaggio a Vulcano*, 1962.
Olio su tela, cm 80×60.
Coll. privata, Milano.
3. *Ricordo blu*, 1964.
Olio su tela, cm 80×70.
Coll. privata, Milano.
4. *Paesaggio*, 1967.
Olio su tela, cm 70×50.
Coll. privata, Milano.
5. *Il sogno*, 1969.
Olio su tela, cm 70×60.
Coll. privata, Milano.
6. *Vegetali e mare*, 1970.
Olio su tela, cm 60×70.
Coll. privata, Milano.
7. *Capo Ali*, 1974.
Olio su tela, cm 80×90.
Coll. privata, Milano.
8. *Composizione*, 1977.
Acrilico su tela, cm 60×70.
Coll. privata, Milano.
9. *Memorie*, 1979.
Olio su tela, cm 60×70.
Coll. privata, Milano.
10. *Si può?*, 1979.
Olio su tela, cm 60×70.
11. *Simbiosi*, 1980.
Olio su tela, cm 60×70.
12. *L'acqua*, 1982.
Olio su tela, cm 160×140.
Coll. privata, Milano.
13. *Ritorno*, 1983.
Olio su tela, cm 200×200.
14. *C'è ancora speranza*, 1983.
Acrilico e olio su tela, cm 80×90.
Coll. privata, Milano.
15. *Alberi e mare*, 1984.
Olio, cartone su tavola, cm 114×141.
16. *Capo dell'armi*, 1986.
Olio su tela, cm 60×70.
17. *Vegetali e mare*, 1987.
Olio su tela, cm 100×120.
18. *Composizione*, 1987.
Olio, cartone su tavola, cm 100×140.
19. *Miraggio*, 1987.
Olio, cartone su tavola, cm 100×140.
20. *Fata Morgana*, 1988.
Acrilico e olio su tela, cm 80×90.
Coll. privata, Milano.
21. *Mare misterioso*, 1988.
Olio su tela, cm 60×70.
22. *Canneto*, 1988.
Acrilico e olio su tela, cm 80×90.
23. *Giardino e mare*, 1988.
Olio, cartone su tavola, cm 100×140.
24. *Paesaggio mediterraneo*, 1988.
Olio su tela, cm 70×60.
25. *Composizione*, 1988.
Olio, cartone su tavola, cm 100×140.
26. *Dopo la mattanza*, 1988.
Olio, cartone su tavola, cm 100×140.
27. *Paesaggio mediterraneo*, 1989.
Olio su tela, cm 200×200.
28. *Riverberi*, 1989.
Carbone e gesso, cartone su tavola,
cm 100×124.
29. *Invasione*, 1989.
Carbone e gesso, cartone su tavola,
cm 100×125.
30. *Cariddi*, 1989.
Olio su tela, cm 400×200.
31. *Interno-esterno*, 1989.
Olio su tela, cm 60×70.
32. *Alberi e mare*, 1989.
Olio su tela, cm 60×70.
33. *Acqualadroni*, 1989.
Olio su tela, cm 200×200.
34. *Paesaggio con palme*, 1989.
Olio su tela, cm 200×200.
35. *Paesaggio*, 1989.
Olio, cartone su tavola, cm 100×140.
36. *Tramonto*, 1989.
Olio, cartone su tavola, cm 100×140.
37. *Vento di scirocco*, 1989.
Olio su tela, cm 100×120.
38. *Composizione*, 1989.
Olio su tela, cm 80×90.
39. *Simbiosi*, 1989.
Olio su tela, cm 60×70.
40. *Ricordo d'estate*, 1989.
Acrilico e olio su tela, cm 90×80.
41. *Metamorfosi*, 1978.
Acquaforte, mm 325×500, tiratura 50.
42. *Metamorfosi*, 1979.
Acquaforte, mm 325×500, tiratura 75.
43. *Metamorfosi*, 1980.
Acquaforte/acquatinta, mm 360×500,
tiratura 100.
44. *Simbiosi*, 1980.
Acquaforte/acquatinta, mm 325×500,
tiratura 75.
45. *Immagini di memoria*, 1980.
Acquaforte/acquatinta/vernice molle/
puntasecca, mm 325×500, tiratura 50.
46. *A mia immagine e somiglianza*, 1981.
Vernice molle/puntasecca, mm 330×500,
tiratura 75.
47. *Il volo*, 1982.
Acquaforte/acquatinta/puntasecca,
mm 470×650, tiratura 75.

48. *Immagini di memoria*, 1982.
Acquaforse/puntasecca/maniera nera,
mm 650×500, tiratura 75.

49. *Simbiosi*, 1982.
Acquaforse/puntasecca/maniera nera,
mm 470×640, tiratura 75.

50. *Interno-esterno*, 1983.
Puntasecca, mm 470×575, tiratura 25.

51. *Il sipario*, 1983.
Acquaforse/puntasecca, mm 650×500,
tiratura 25.

52. *Invasione*, 1984.
Puntasecca, mm 245×300, tiratura 25.

53. *La strada del sogno*, 1986.
Acquaforse, mm 325×280, tiratura 75.

54. *Ananas*, 1986.

Acquaforse/acquatinta, mm 320×500,
tiratura 75.

55. *Verso l'ignoto*, 1988.
Acquaforse/acquatinta/puntasecca,
mm 315×400, tiratura 75.

56. *Fata Morgana*, 1988.
Acquaforse/acquatinta/puntasecca/maniera
nera, mm 320×500, tiratura 75.

Finito di stampare nel novembre 1989
presso le Arti Grafiche Mario Bazzi S.p.A. - Milano
per conto delle Nuove Edizioni Gabriele Mazzotta s.r.l.