



# OFFICINE DELLE ARTI

TRIMESTRALE D'ARTE

07 | 2018

15,00 euro  
ISSN 24990353



9 772499 035007



02 **EDITORIALE**

di Nello Basili

03 **DIARIO IN PUBBLICO**

di Francesco Gallo Mazzeo

**PRIMO PIANO**

04 **Il terremoto al Macro si chiama Giorgio De Finis**

Graziella Melania Geraci

**AREA SUD**

08 **Franco Spena**

di Giovanna Cavarretta

11 **Renato Lipari armonie tra ologrammi e filigrane**

di Giuseppe Viviano

58 **Artificial moon**

di Vinny Scorsone

62 **I numeri di Irene - Irene Catalfamo**

di Giuseppe Bella

**AGORA'**

14 **Pisa, ceramiche in mostra da Maggio in tutta la città**

di Dario Orphèe La Mendola

46 **Palermo nell'età aragonese: arte e cultura urbana**

di Piero Longo

48 **Artfornichescion. Ontologia dell'arte**

di D.O.L.M

**FORUM**

18 **I luoghi teatrali**

di Claudio Forti

22 **Le due città**

di Dario Orphèe La Mendola

24 **Arte&Potere**

di Ignazio Licata

26 **Sulla via dell'astrazione**

di Giuditta Godano

28 **Sostengono la cultura: il ruolo prezioso dei privati sul nostro territorio**

di Gianna Panicola

59 **Teresa Lonobile**

di Danilo Mendolia

**RIVISTA**

32 **Corpi di sfalci e ramaglie: Elvezia Allari**

di Alice Traforti

36 **"David Chiepperfield Architects works 2018" a Vicenza**

di Giovanna Grossato

40 **Di Carla Horat, d'inquieti cromatismi**

di Aldo Gerbino

42 **La motocicletta ruggisce: una mostra sorprendente all'Albergo delle Povere di Palermo**

di Anna Maria Ruta

**L'OCCHIO**

50 **Appunti per quadri, libri, voci**

di Aldo Gerbino

**DESIGN**

52 **Il design è donna? Qui non si ricamano cuscini (parte prima)**

di Mara Seveglievich

**PHOTO**

54 **Nei luoghi del lavoro**

di Nello Basili e Angelo Pitrone

# OFFICINE DELLE ARTI

TRIMESTRALE D'ARTE

07 | 2018

**UN QUADRO, UN RACCONTO**

56 **Ruderi**

di Lisa Caputo

**SPOT**

57 **Olga Brucculeri**

di Claudio Forti

in copertina

**Lillo Giuliana**

"Soffio"

cm. 13 x 18 x 38

scultura

pietra calcarea e travertino pigmentato

2017

Ph. Ettore Maria Garozzo

di NELLO BASILI

Viviamo nell'epoca del capitalismo cognitivo, folle di immagini ci arrivano agli occhi e alla mente come milioni di input da immagazzinare. Una sovrapproduzione di icone che prendono il posto di valori e di una potenza creativa che ormai soggiace alla comunicazione di massa. Tante, troppe le mostre che portano ad un grande pubblico un messaggio deviato sull'arte. Le immersioni nei quadri dei grandi pittori come Van Gogh o Caravaggio, forme digitali, riproduzioni macroscopiche che hanno il pregio di allargare la conoscenza ma contemporaneamente ne sviliscono la vera essenza. Attratto dai nomi altisonanti un pubblico poco critico entra nei filmati e deserta mostre più interessanti ma con meno appeal commerciale. Problemi di comunicazione o di educazione? Sicuramente l'abitudine all'arte vista e percepita come esigenza primaria appartiene prevalentemente ad un'élite culturale, ma come trasmetterne il senso ai molti che sembrano vantare una sensibilità seppur non strutturata in tal senso? Continuo il mio lavoro conscio che non solo mi occupo di cultura perché fa parte di me, di quello che sono, ma anche che la mia perseveranza è un messaggio concreto sulla continua voglia di conoscenza. Questa stessa rivista porta nelle sue pagine un scambio di idee, non è un semplice divertimento per pochi intellettuali ma una piattaforma di incontro tra amici che dialogano e lanciano spunti sul mondo variegato della cultura. Definirei progresso civico la svolta politica che suppor-

tasse attività e iniziative che diffondono il sapere, mostre vere con dipinti veri e tutto quello che contribuisce al pensiero, ma sono tempi bui ed aiutare un popolo a sviluppare un giudizio autonomo e indipendente non sembra essere una priorità.

Van Gogh - alive



# Diario in pubblico

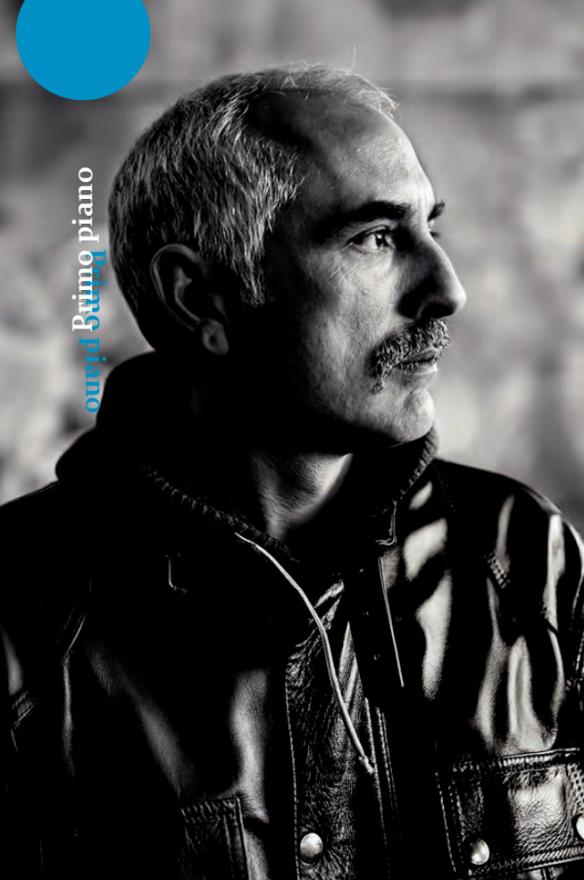
di FRANCESCO GALLO MAZZEO

Il tempo corre e corre in fretta. Sembra che sia passato tanto tempo dalla Fiera di Bologna, ma non si contano che pochi mesi, da quello che si conferma come il migliore appuntamento per l'arte contemporanea in Italia e, dove si è visto tanto, in opere di qualità e in artisti, a conferma di un sistema di gallerie che, nonostante il susseguirsi delle crisi e il mutamento del costume anche collezionistico, continua ad avere una sua fonte di prestigiosa presenza, capace di tessere il confronto con il vasto panorama internazionale. Una bella qualità di opere, accompagnata da una buona quantità, perché le due cose non sono separabili in una strategia di mercato che pensi alla grande, senza baloccarsi in trastulli di "piccolo e bello", assolutamente non appropriati nella nostra tradizione di passato e nella nostra brillante attualità. La splendida presenza di Pino Pinelli da Poleschi, lo Schifano da museo di Mazzoli, il panegirico di Tornabuoni, la fantasia dei fratelli Guastalla, si sono mostrate come punta di diamante di una bella vitalità, con un Giuseppe Chiari, finalmente in bella evidenza, con tutta la pagina storica della poesia visiva e

Pino Pinelli

Pittura R  
tecnica mista / mixed media  
36 cm - 1994

tanto altro come si conviene ad una fiera che non deve essere di parte, di tendenza come si dice, ma deve aprire le porte alla qualità che non veste nessuna divisa in particolare, ma si annida nelle forme e nelle tecniche, le più diverse, permettendo un giro di orizzonti che ci conferma di un'Italia che sa attirare anche estero, instaurando un sano confronto. Se un appunto si può fare, è quello sui giovani, presenti solo in sparute minoranze, seppure di buon livello, ma qui si tratta di una specializzazione di settore, se così possiamo dire, di uno spostamento di questo segmento su Artissima di Torino, in verità più vocata alla sperimentazione e alla scommessa, di quanto lo sia Bologna, ma questo non ci esime di farlo notare in quanto, non sono salutari le separazioni nette ed è meglio la contaminazione in cui gli uni stanno con gli altri e tutti con tutti.



accanto

**Giorgio De Finis**  
Photo by: Massimo Attard

sotto

**Giorgio De Finis al MAAM**  
Photo by: Valerio Polici

Si apre un nuovo corso per il Macro. Al museo romano, disegnato da Odile Decq, e' infatti approdato, su nomina di Luca Bergamo, Vicesindaco con delega alla Cultura del Comune di Roma, Giorgio De Finis, antropologo, artista, curatore indipendente, saggista e molto altro, un personaggio eclettico, definito, con fare un po' snob, "squatter" perchè animatore-creatore del MAAM, Museo dell'Altro e dell'Altrove di Metropoliz\_citta' meticcias. Il MAAM infatti non si configura come un canonico museo, e' in realta' un'ex fabbrica occupata da 60 famiglie, tra italiani, marocchini, peruviani, rom rumeni, ucraini, sudanesi, eritrei, domenicani, attorno alla quale il vulcanico De Finis, insieme a circa 200 artisti, ha innalzato una barriera d'arte fatta di murali, installazioni, foto e dipinti,



sopra  
MAAM esterno

Il terremoto al MACRO  
si chiama Giorgio

# DE FINIS

di GRAZIELLA MELANIA GERACI

strumento di difesa contro lo sgombero e luogo di sinergie e aperture tra mondi lontani. Insomma un personaggio assolutamente fuori dai canoni istituzionali che ha provocato un vero e proprio terremoto tra gli addetti al settore non pronti ad accettare sperimentazioni museali anche se di soli 15 mesi (nel primo step). Eppure durante l'esperienza del MAAM, fondamentale nella nomina di De Finis, chiamato a presentare un progetto che ne portasse traccia al Macro, l'antropologo ha dialogato, come in molte altre imprese artistiche che ha seguito e realizzato, con luoghi tutt'altro che alternativi come il Castello di Rivoli e con artisti affermati, come Michelangelo Pistoletto. La nomina del curatore rientra nel nuovo assetto del Polo del Contemporaneo romano, guidato dall'Azienda Speciale Palaexpo, che mette in connessione il Palazzo delle Esposizioni con il Macro e il Mattatoio. Il Macro\_asilo, così si chiamerà la rivoluzione De Finis, prenderà il via da Ottobre 2018 per la durata di 15 mesi durante i quali "gli artisti- afferma l'antropologo -verranno chiamati ad una presa di responsabilità nei confronti di un dispositivo pubblico, un museo, che diventerà un laboratorio aperto, uno spazio comune in cui tutti lavorano alla costruzione di una cattedrale laica del contemporaneo". Ecco allora la chiamata alle armi che De Finis vuole aperta a tutti gli artisti, un vero e proprio coinvolgimento corale per la partecipazione al progetto, ma "non ci saranno mostre- continua- sarà il museo a mostrarsi nella sua attività giornaliera". Il nuovo palinsesto sarà scandito da eventi quotidiani che si svolgeranno in determinate aree del museo, gli artisti saranno invitati a trasferire il proprio atelier al Macro, riproponendo un'esperienza di

qualche anno fa al MAAM, e, proprio come in quel caso, lavoreranno in loco e mostreranno come nasce un'opera d'arte. E se, secondo il neo curatore, "la conoscenza e qualcosa che non possiamo contenere dentro i recinti", il Macro\_asilo si aprirà agli studiosi di differenti discipline per intavolare dibattiti a cui saranno invitati tutti, e si spera quindi non solo gli addetti al settore, mentre una web radio e una web tv lavoreranno sul fronte della comunicazione. Lo scenario cambierà nel fine settimana aprendosi anche all'estero, l'asilo ospiterà infatti, per delle lezioni magistrali, nomi noti dell'arte internazionale, arricchendo un programma già fitto e variegato. Giorgio De Finis ha svelato altri punti del suo progetto: "Siamo un asilo e ci piace ripensare alla parola, creeremo un nuovo vocabolario attraverso la riflessione su alcune parole che rimandano a temi specifici, le prime le fornirò io, in seguito ci sarà un coordinatore che inviterà artisti o teorici per lavorarci. Ci saranno ambienti diversi, dove accadono cose diverse, ad esempio ci sarà una stanza dedicata a Roma che accoglierà quello che chiunque condividerà con noi della realtà romana, per portare nel museo quello che accade all'esterno e viceversa. Ci sarà una sala lettura con le novità editoriali del settore (anche noi faremo pubblicazioni), che proporrò di allestire e gestire alle biblioteche di Roma che entreranno nel circuito del Polo del Contemporaneo e all'interno della quale faremo anche cose insieme. Non trascurerò ovviamente la collezione permanente del museo che sarà esposta in modo ardito, diventerà una quadreria, come l'Hermitage, sarà il dispositivo visivo del progetto, il suo corrispettivo".



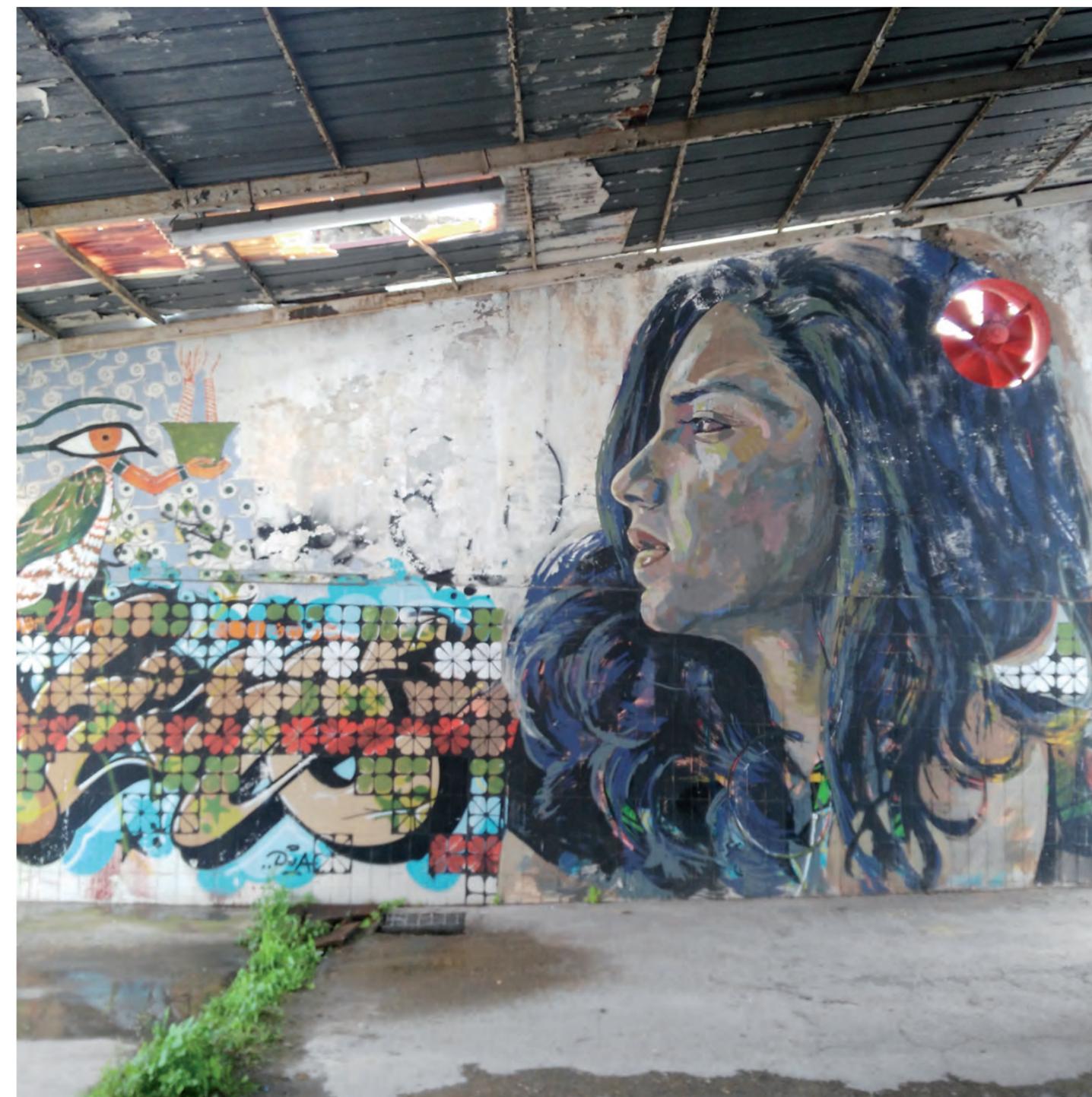
Tutto ciò con un budget di 800mila euro, «come quello degli altri anni», ha specificato il Vicesindaco Bergamo orgoglioso anche della gratuità dell'ingresso al Macro\_asilo e della volontà di estenderla ad altri musei romani. La stessa cifra fu motivo di difficoltà nelle gestioni precedenti vista l'enorme macchina organizzativa del Museo di Arte Contemporanea di Roma. Intanto fino a luglio il Macro presenta la mostra dedicata ai Pink Floyd, in arrivo dal Victoria and Albert di Londra, mentre, aspettando l'asilo, i mesi estivi rientreranno nella programmazione dell'Estate romana.

accanto

MAAM

sotto

MAAM\_museo dell'altro e dell'altrove





sopra  
**KULT-CUP**  
ritaglio di lattine su Carta Venezia  
cm 34x49,5  
2017

di GIOVANNA CAVARRETTA

# FRANCO SPENA

sopra  
**VARIAZIONI SU DI ME**  
ritaglio di lattine  
tecnica mista - stampa digitale  
cm 49,5x34  
2017

Franco Spena compone superfici informali con frammenti di espressioni che richiamano i prodotti di consumo dai quali provengono, riproponendo allo sguardo pagine metropolitane di una scrittura vagante, "liquida", all'interno della quale, nella quotidianità, operiamo uno zapping che finisce per determinare provvisorie e mutevoli direzioni di senso. Ritaglia lattine di bibita inducendole a tessere che divengono tasselli di un mosaico di parole improbabili, sospese in un gioco strutturale che disperde i significati e dona spazio agli accordi cromatici e segnici. La sua attività di artista si svolge sul filo di una sensibilità emotiva sottile, che rende le opere vibranti nel colore e intense nell'immediatezza percettiva. Parole e immagini aderiscono ad una dimensione nella quale, la raffinatezza delle composizioni alfabetiche, si distin-

gue per l'armonia nelle sovrapposizioni come nelle forme "reali". Un'operazione, dunque, sperimentale cui rispondono rapporti delicati ma di forte impatto visivo, dove i rispettivi piani diversi dell'opera, ne suggeriscono il ritmo unitario. La sua scrittura si connote così come segno ritrovato, che diviene colore per produrre un linguaggio completamente affidato al godimento dello sguardo per l'esercizio di un nuovo vedere. Anche quando, ingranditi al plotter, i segni perdono il sapore intimista della carta a mano, che spesso l'artista utilizza e assumono caratteri di gusto pop, riconducendoli ai luoghi dai quali traggono origine. La poetica presente nelle opere viene suggerita dai contrasti simultanei fra i dati che ne compongono l'assetto strutturale e l'idea o il progetto primario. La parola diviene veicolo di una comunicazione atta a destrut-

sotto

### PAROLE E FIORI

ritaglio di lattine su Carta Venezia  
cm 34x49,5  
2018

turarne il senso per portare a compimento nuovi ordini espressivi, in cui, spesso, l'apparente configurazione, a volte ordinata altre in pieno caos, riconduce ad un sistema culturale volto alla frantumazione di una storia di pensiero già esplorata. L'intenzione di esprimere il concetto che "l'arte è una finalità senza scopo" sottolinea un linguaggio in cui poesia e scrittura, segno e parola contribuiscono a creare frammenti di una condizione estetica che, comunque, non si svincola totalmente dai problemi dell'esistenza ma ne evidenzia il continuum fra gli opposti, come fosse una danza della dualità. Il percorso di Franco Spina è, così, caratterizzato dall'aver investigato i diversi campi della scrittura visuale, operando nelle molteplici direzioni utili alla stesura di una differente grammatica sostenuta da un apparato teorico-critico, importante per le istanze operative necessarie per una concreta rielaborazione di nuovi codici.



sopra

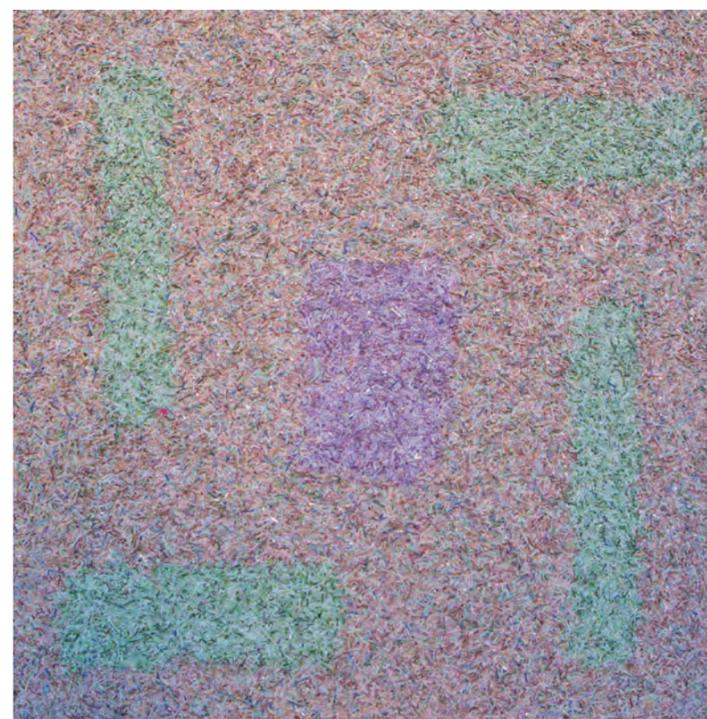
**PAGINA DI TESTO CON POESIA**  
ritaglio di lattine su Carta Venezia  
cm 34x49,5  
2018



L'opera di Renato Lipari si inserisce nell'ampio, complesso e multiforme panorama di quella ricerca artistica, avviata nella metà del secolo scorso, che ruota intorno alla materia e la elegge a canone espressivo e marca identificativa. Una produzione in continua evoluzione, che si rinnova nella sperimentazione di stili e tecniche, materiali e tematiche, in un percorso di progressiva rarefazione del segno figurativo verso un orizzonte squisitamente concettuale e la traslazione del valore semantico dal livello connotativo a quello denotativo. In questo processo di astrazione del sema, l'espressività del colore, nelle prime opere affidata alla consistenza degli acrilici che figurano come elemento espressivo unico o in combinazione con altri materiali, a partire dal Duemila viene delegata alle caratteristiche intrinseche dell'elemento materico. Asssecondando una connaturata inclinazione all'osservazione, all'attenzione per il dettaglio, alla ricerca, l'artista conduce, attingendo alla sfera sovraffollata delle cose

# RENATO LIPARI ARMONIE TRA OLOGRAMMI E FILIGRANE

di GIUSEPPE VIVIANO



sopra

**Triturazioni su tela**  
cm 80x80  
2017

accanto

**Triturazioni su tela**  
cm 80x80  
2017

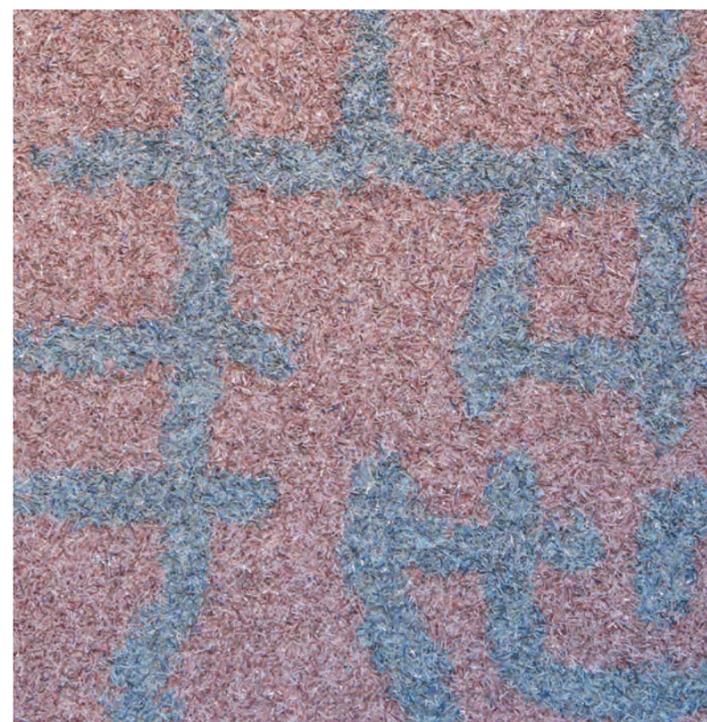


sopra

**Triturazioni su tela**  
cm 40x100  
2016

accanto

**Triturazioni su tela**  
cm 50x80  
2016



**Triturazioni su tela**  
cm 80x80  
2017

comuni, originali sperimentazioni a tutto campo attraverso l'utilizzo e la manipolazione di materiali diversi, grezzi o lavorati, a volte recuperati e risemantizzati nel discorso artistico, con evidenti echi sul piano linguistico-espressivo e stilistico-formale: vetro, scaglie di ottone, sabbia, legno, cotone e tela stampata, rete metallica, fil di ferro e filo spinato arrugginiti, le componenti del primo alfabeto, che si affiancano, e a volte si sovrappongono, all'intervento pittorico vero e proprio, colature e macchie rosso sangue, impronte di mani, geometrie a confine di campiture monocrome e talvolta scritte, slogan ironici, che parlano di un'arte socialmente impegnata. La ricerca di Lipari approda, alle soglie del terzo millennio, a una

nuova estetica, suggerita dal fortuito ritrovamento di un materiale comune e nello stesso tempo prezioso, frutto di fatiche e fonte di contrasti, simbolo di potere e avidità, che segnerà una svolta decisiva nella sua vicenda artistica: banconote in euro ritirate dalla circolazione e ridotte in sottili filamenti. A quest'epoca risalgono i primi lavori in cui compaiono euro triturati, ancora con contaminazioni di altri elementi funzionali alla rappresentazione di una concettualità di denuncia. L'artista si concentra allora sull'indagine tra materia (la nuova!) e superficie, e, accantonati pennelli, acrilici e altri elementi, elabora un nuovo linguaggio, che ne definisce lo stile, basato sull'uso esclusivo delle tritrazioni di cartamoneta con una più

accentuata tendenza alla concettualità e all'astrazione. La superficie della tela appare ora interamente ricoperta di frammenti di euro triturati per successive stratificazioni che si articolano in una trama fitta e vibrante di segni in cui uno sguardo ravvicinato può scorgervi minuscole scritte, tracce di ologrammi e filigrana. Una tessitura monocroma da cui emergono, per contrasto cromatico, geometrie più o meno rigorose, simboli, campiture astratte, forme essenziali e raramente figurazioni. Ne deriva una nuova concezione dello spazio di lavoro, nuovi tempi e nuove gestualità. Recentemente (2017) Lipari applica la sua tecnica alchemica anche su fogli di carta Fabriano, selezionati con cura per la consistenza materica e la resa luministica, operando con lo stesso materiale anche per il supporto. L'atto creativo muove da una idea dell'artista



sopra

**Triturazioni su carta Fabriano**  
cm 30x40  
2017

che ne prefigura l'esito e governa l'esecuzione, ma ha in sé anche una certa imprevedibilità legata alle specificità della tecnica e dei materiali. Ancora a questi ultimi è intrinsecamente connessa la tavolozza cromatica, riferibile alle tonalità dei diversi tagli di banconota e alla quantità di ciascun taglio in circolazione (maggiore per quelli medio-bassi), che si compone di sette colori (grigio, rosso, blu, arancione, verde, giallo e viola). Sette note visuali che, in purezza o variamente combinate, generano armonie visuali.

# PISA, ceramiche in mostra da Maggio in tutta la città

di DARIO ORPHÈE LA MENDOLA

Photo:  
Courtesy Ufficio Stampa PS Comunicazione



Noi la conosciamo innanzitutto per la celebre Torre pendente, ovvero il campanile della cattedrale di Santa Maria Assunta. Poi per essere passata alla storia come una delle quattro Repubbliche marine, insieme ad Amalfi, Genova e Venezia. Infine perché, nel 1564, diede i natali al genio Galileo Galilei. Stiamo parlando ovviamente della bellissima Pisa, in Toscana, che dal 5 maggio, in quattro differenti sedi espositive, ovvero **San Michele degli Scalzi, Palazzo Blu, Camera di Commercio di Pisa, Museo Nazionale di San Matteo**, ospita la mostra *“Pisa città della ceramica. Mille anni di economia e d'arte, dalle importazioni mediterranee alle creazioni contemporanee”*, un progetto realizzato dalla Società Storica Pisana, che intende ricordare il glorioso passato di una città che, nel bacino del Mediterraneo, fin dal primo medioevo, fu centro artigianale all'avanguardia, incontrando particolare fortuna tra '600 e '800 con l'apertura di numerose botteghe in alcuni centri del basso Valdarno. Per ben sei mesi, insieme a numerosi eventi, e tra percorsi guidati anche su smartphone, oltre 500 pezzi saranno fruibili al pubblico. Motore dell'iniziativa sarà il **Centro Espositivo San Michele degli Scalzi**, in via della Piagge, nei pressi della celebre fabbrica della Ginori. «L'arte pisana della ceramica - dichiarano gli organizzatori -, nata già





in età antica, affonda infatti le radici del suo sviluppo nelle importazioni via mare da aree islamiche e bizantine. In principio furono le "Maioliche", manufatti realizzati prevalentemente per uso alimentare, con coperture vetrificate colorate, chiamate così per la provenienza dall'Isola di Maiorca. Acquisite le tecniche, all'inizio del Duecento i ceramisti pisani, primi in Toscana e tra i primi in Italia, avviano un'eccellente produzione di ceramica decorata. Ben presto gli "allievi" pisani superano i "maestri" spagnoli cominciando ad esportare in tutto il bacino del Mediterraneo. Rinnovatasi nel corso dei

secoli, la produzione ceramica pisana si espande fino all'Ottocento, conquistando l'Europa e le Americhe. Di epoca più recente la nascita di piccole fabbriche, in grado di rispondere al fabbisogno locale, ma anche di proseguire nelle esportazioni di manufatti di valore artistico: un panorama in cui s'impone tra primo e secondo dopoguerra il grande sviluppo industriale della Richard-Ginori». Caratteristiche fondamentali dell'esposizione saranno i momenti formativi, che comprenderanno specifici percorsi della ceramica e postazioni tattili, video e gigantografie, le quali approfondiranno le tecniche



utilizzate prima dell'anno Mille, con l'espansione del settore lungo il fiume Arno, le rotte del Mediterraneo e le ultime attività dell'età industriale.

*Questi, in un sintetico dettaglio, i programmi nelle principali sedi.*

**Museo Nazionale di San Matteo**, piazza San Matteo in Soarta, n. 1. Sala espositiva dei "bacini ceramici".

**Palazzo Blu**, lungarno Gambacorti, n. 9. Percorso dedicato alle più antiche ceramiche medievali provenienti da scavi recenti praticati in zona.

**Camera di Commercio di Pisa**, piazza Vittorio Emanuele II, n. 5. Sezione espositiva dedicata alle produzioni tardo ottocentesche e novecentesche, compresi una serie di oggetti di uso quotidiano, come pipe, lampade e strumenti di vario genere, oltre ad una serie di incontri con i ceramisti contemporanei attivi in area pisana e mediterranea.

**Biblioteca comunale**, incontri di approfondimento, tenuti da esperti italiani e stranieri.





forum  
murio

# I luoghi teatrali

di CLAUDIO FORTI

Nessuna discussione sul Teatro, sulle sue implicazioni politico-sociali, sulla sua potente influenza psicologica nei riguardi degli spettatori, può essere avulsa da un'analisi su quelli che, nel corso, dei millenni, sono stati i luoghi preposti a questa magia, a questo trionfo dell'illusione. I luoghi teatrali, nel tempo, hanno seguito il corso delle epoche, mutando pelle in base alle esigenze, a spinte innovative o tendenze reazionarie. E' certo, infatti, che nulla abbia seguito le vicende del genere umano, ne abbia punteggiato cambiamenti ed evoluzione, quanto il Teatro. Già nell'antico Egitto, manifestazioni di carattere religioso, possedevano tutti i crismi della teatralità, privilegiando gli spazi aperti, come vie, piazze, cortili scoperti per celebrare la potenza degli dei. Sembra che i primi palchi, costruiti per contenere un pubblico entusiasta e partecipe, non fossero sufficientemente sicuri, viste le intemperanze cui gli spettatori si lasciavano andare, durante le rappresentazioni. Ecco perché, in tempi ancora antichissimi, si decise di costruire le gradinate ai piedi di collinette, allo scopo di rendere più sicure le manifestazioni, funestate prima, spesso, da gravi inci-

denti. Nasce così l'anfiteatro, in un mondo greco capace di creare, a tutt'oggi, la forma più alta di espressione e creazione teatrale: la tragedia. Questa è quindi la fase in cui ci si allontana dagli spazi comuni, a vantaggio di strutture apposite, in grado di donare, al teatro greco, la magnificenza richiesta. Sembra che l'applauso, come segno di approvazione, sia nato nella notte dei tempi. Era il demone Krotos, secondo le antiche credenze, a determinarlo e gestirlo. Dato di fatto è che l'applauso può essere universalmente considerato, il primo vero contatto tra la fisicità dello spettatore e l'illusione del Teatro. Un atto di "denegazione", che, dopo un periodo di inattività forzata, sprigiona l'energia dello spettatore. Ha sempre una funzione faticosa di accettazione e in un moto di denegazione, spezza l'illusione per affermare il gradimento per quella stessa illusione. C'è, nell'applauso, in fondo, l'essenza stessa del rapporto tra Teatro e pubblico, il bisogno di interrompere per un momento la sacralità di un rito e riappropriarsi della propria identità fisica. Giunto a Roma, il Teatro, nato nel 240 a. C. grazie allo schiavo Livio Andronico, incaricato di scrivere testi alla moda dei

Greci, perde il carattere sacrale. Il suo scopo è divertire e permettere l'incontro tra cittadini. Da luogo sacro a luogo d'incontro, quindi. Ecco, dunque, spiegati i motivi delle modificazioni strutturali avvenute nei teatri romani rispetto a quelli greci. Un luogo d'incontro non può essere costruito alle pendici di un colle, ma in centro città, per essere facilmente raggiungibile. Gli spazi della platea non vengono interamente destinati all'orchestra, ma destinati anche al pubblico. Nasce il "panem et circenses", col quale il potere condiziona il popolo, dandogli, fondamentalmente, ciò che superficialmente richiede: divertimento, testi licenziosi, leggerezza priva di profondità. In epoca imperiale, addirittura, le rappresentazioni vengono sostituite dai giochi gladiatorii, dagli acrobati e dai mimi, decretando, di fatto, la fine del Teatro antico. Ma è già all'orizzonte la mannaia della Chiesa che, dopo l'editto di Costantino, si affretta a chiudere tutti i teatri, instaurando, di fatto, un vuoto di circa mille anni, durante i quali, così come per la pittura e le altre arti, il Teatro, o ciò che ne rimane, viene utilizzato esclusivamente per scopi religiosi. Il Teatro perde quindi, la sua destinazione fisica precipua e perde la sua funzione democratica. Solo nelle corti reali o nei salotti delle famiglie nobili è possibile ascoltare le voci libere dei giullari, ma si tratta di spettacoli per pochi intimi. Eppure, proprio da quei luoghi e quelle precarie situazioni, sotto il tallone di un potere asfissiante come quello della Chie-

sa, il Teatro medita la sua rinascita. Per ritrovare i teatri come li intendiamo oggi, bisognerà attendere però la democratizzazione del Teatro, la sua nuova apertura al mondo, il suo rinnovato confronto con la psicologia dello spettatore. Ricordiamo che i grandi registi del passato, da Shakespeare a Molière, non hanno utilizzato, per i loro lavori, teatri tradizionali, ma spazi diversi, frutto di un periodo di transizione, difficile ma stimolante. La nascita dei teatri moderni, dal XVIII secolo in poi, rappresenta il riaffermarsi di un teatro democratico, sì, ma borghese, spesso privo di quelle istanze popolari indispensabili per la crescita culturale di un intero popolo. Solo nel XX secolo, il "secolo breve", pur caratterizzato da guerre, atrocità e violenza, si assiste ad un ritorno agli spazi "altri", perché svariate sono le modalità di espressione artistica del Teatro. Scopo precipuo appare quello di penetrare finalmente nella società civile, privilegiando luoghi decentrati, fuori dai circuiti istituzionali del Teatro. Spesso si tratta di un pubblico poco esperto di Teatro, al quale risulta utile mostrare diverse metodiche

sotto

**Teatro Greco - Siracusa**

accanto

**Teatro Pirandello - Agrigento**

Ph Angelo Pitrone



e dinamiche teatrali. Luoghi inconsueti per fare Teatro, quindi, dai luoghi quotidiani a luoghi della marginalità e del disagio, come le carceri o luoghi dell'ambito educativo e formativo, come le scuole. Esiste la necessità di determinare un edificio per il Teatro del nuovo millennio? Architetti e uomini di teatro si pongono questa domanda, basandosi sulle trasformazioni dello spazio e dell'architettura del Novecento: la tradizionale ortodossia dell'estetica teatrale è stata messa in crisi da un Teatro decisamente rivoluzionario. Un ricco laboratorio sempre attivo che ha messo a confronto, in una perenne diatriba, registi, scenografi ed architetti. Impossibile tradurre l'enorme mole di invenzioni nuove che il XX secolo ha proposto in campo teatrale e non solo, in una sola forma architettonica. Sarebbe come voler racchiudere l'oceano in una tazzina da caffè. Basti pensare al Teatro Totale di Walter Gropius del 1927 disegnato per l'estetica di Erwin Piscator; alla sperimentazione di Oskar Schlemmer sul teatro-visione, ripreso nella seconda metà del Novecento da Bob Wilson, Antonin Artaud, proclamando la rinuncia al teatro ufficiale, chiede il ritorno alla sacralità del Teatro, mescolando così l'antropologizzazione del Teatro e la teatralizzazione dell'antropologia. Uno spazio

sotto  
**Teatro Posta Vecchia - Agrigento**  
 Ph Angelo Pitrone



vuoto e l'attore, sacerdote di un antichissimo rito, al centro di una sala nuda, sacrale. Tutto intorno, l'evento scenico. Pensiamo al Living Theatre di Julian Beck e Judith Malina che in un manifesto del 1970 invitava ad abbandonare i teatri e a "cercare nuove forme di relazioni con l'uomo della strada". E poi Brook, Wilson e la loro rinuncia assoluta ai teatri, in nome di una contemporaneità che mal si adatta agli stantii criteri del Teatro wagneriano, fondato sulla netta separazione tra platea e palcoscenico, eppure perseguita, in Italia, da un grande regista come Giorgio Strehler. L'estetica teatrale contemporanea, in sostanza, vive della relazione strettissima tra quattro entità imprescindibili: spettatore, attore, spazio e tempo. Quattro elementi intorno ai quali si svolge, si sviluppa l'estetica teatrale contemporanea. Lo spazio è elemento determinante, divenendo tutt'uno coi linguaggi della scena e partecipando a comporre la drammaturgia della relazione, che è il fatto teatrale. Lecat, un vero drammaturgo dello spazio, avvezzo a catturare tutto ciò che concerne spazio, architettura, prossemica nel riprodurre in giro per il mondo, gli spettacoli di Brook, sostiene che: "La questione del teatro oggi, perché è oggi che intendiamo porci la questione, è nella forma di relazione. Non nella forma del teatro. La questione del teatro è una questione estetica tutta contemporanea, tesa a preservare lo stile del passato, a valorizzare lo stile del presente e insieme ad inventare lo stile del futuro. La



grande difficoltà degli architetti, quando non si confrontano con un uomo di teatro e con le sue idee, è di dover riconoscere di non sapere come costruirlo il teatro". Il teatro non è mai stato così vivo, così attivo, pur in un inegabile periodo di crisi economica. Il teatro contemporaneo oscilla, tra l'accettazione di una forma ormai obsoleta e la rinuncia ad una forma. È un circolo vizioso: chi commissiona e costruisce un teatro, pensa ad un edificio che possa ospitare il maggior numero possibile di eventi artistici. I lavoratori del Teatro, le singole professionalità che attivamente partecipano alla creazione dello spettacolo, la pensano ben diversamente, vedendo piuttosto uno spazio variabile, in base alle scelte semantiche ed estetiche del singolo lavoro da portare in scena. Teatri come laboratori, quindi, e non come bomboniere ottocentesche, atte a mettere in mostra un prodotto. "Ogni progetto di teatro resterà solo 'monumento' o diventerà come quelle case disabitate di cui resta solo la facciata se non lo si darà come abitazione agli uomini di teatro". L'attività teatrale è anche un mestiere, certo, ma prima, molto prima, è una condizione esistenziale.

sopra  
**Teatro Biondo - Palermo**  
 Ph Angelo Pitrone

accanto  
**Teatro Romano - Gubbio**



# Le due città

di DARIO ORPHÈE LA MENDOLA

Ph Angelo Pitrone

Il chiacchiericcio mattutino al bar, quando ancora tutto è confuso, quando le stelle non sono ancora spente, quando il sole sorge insieme alle saracinesche degli esercenti e lo struscio delle scope degli spazzini, ha dell'onirico. Al bancone incontri gente che non ti aspetti; quel bancone che pare un'ara, su cui il barista apre, attraverso i suoi gesti ritualizzati, l'alba. Con metà faccia sul guanciale, e metà al dopobarba, a maledire i doveri quotidiani, alcuni se ne stanno buoni buoni, a fissare un punto; altri leggiucchiano le solite notizie dal giornale che puzza di marcio, e sussurrano cattive parole tra i denti. C'è chi cava caccole dagli occhi e dalle narici, chi scruta con lascivia la cassiera, chi proprio oggi non voleva esser vivo. Buona parte, in-

vece, con una felicità inspiegabile tra le mascelle, narra avventure di letto appena passate, dimostrazioni di potere sui suoi sottoposti, i cinque euro vinti grattando strisce argentate, il giorno libero l'indomani; un po' risucchiando con volgarità il catarro in gola, un po' grattandosi i testicoli, con volgarità che fanno appassire quelle margherite di plastica tra i bicchieri opachi e i liquori malinconici sulle mensole della cristalliera. E poi, la meraviglia. Da questa umanità, bella e caduca, paurosa e divertente, ogni tanto guizza, simile a goccia dal rubinetto guasto, il tipaccio che ti illumina più del sole che ormai è alto sui tetti dei palazzoni del colle. Ed espone la sua teoria; non sappiamo perché: forse ha ancora metà di cervello tra i sogni, oppure la

sbronza della sera ha funzionato. E da cantore di bar, ispirato da una musa avvizzita, racconta di aver avvertito, in mente sua, e in questo periodo storico, un sospetto. Manco lui sa il modo in cui è arrivato a questa conclusione. Però c'è arrivato; e questo è importante. Ecco la scena: porta la tazzina di caffè alle labbra, verifica il calore, sorseggia, osserva il vuoto, deglutisce e osserva ancora, smarrito; infine poggia la tazzina sul piattino, passa l'indice tra i baffi, ti guarda e dice che questa città, sì, Agrigento, fa schifo, schifo. E non una sola volta, bensì due volte. Due grasse volte. Perché a suo avviso, anche se non sa come dirlo, e lo dice dimenandosi, cercando approvazione in altri sguardi, a suo avviso la città è divisa in due. La "prima" è quella che conosciamo tutti, benissimo, e non semplicemente perché ci viviamo, ma perché saremmo in grado di enumerare fino i peli pubici di chi abita, indistintamente, a un paio di metri da noi o dieci, venti chilometri di distanza. Questa "prima" città è quella in cemento, che si sgretola pian piano, di cui nessuno ama parlare, essendo giocattolo di alcuni uomini, gli stessi uomini che permettono a molti di rimanerci a lavorare, campando la famiglia, e ai quali baci le mani, i piedi ed è meglio fermarsi qui. È quella città che ha un grande centro storico, esclusa una viuzza, decadente; un centro sto-

rico di nessun passato glorioso, distrutto da rifacimenti scellerati. Quella città che a guardarla da sud, da nord, da est, da ovest, dagli inferi, ti verrebbe voglia di sputarti agli occhi tanto è brutta. Quella rorante e linguarda, che se pensi con la tua testa muori di solitudine, che ti fa perdere la voglia di esserci nato, che ha una ricchezza tutta privata, che dedica le strade a personaggi senza ragione, e non si accorge delle lapidi a margine della carreggiata, piantate lì in fila. Che inventa i premi, inventa le cerimonie, inventa le motivazioni, e infine inventa l'emozione di aver vinto. Quella di cui non puoi dire: ad Agrigento c'è grande vitalità artistica e culturale! Ammenoché tu non lo dica scherzosamente o entro le mura; perché se dovesse ascoltarti chi ne capisce immancabilmente saresti bollato, con motivazioni fondate, per cretino. Poi c'è la "seconda" città, non vicina e non lontana dalla "prima". Ma all'interno, per la precisione: cioè la Valle dei Templi. Essa è una sorta di repubblica autonoma, elegante, brindisevole, alla quale non manca nulla, i cui luoghi sacri poco tempo fa erano meta di pascolo caprino e oggi sono visitati da milioni di invadenti turisti e fanno gola alle multinazionali che li affittano per feste private. Questa è una città molto antica, fondata da invasori provenienti da Gela, di sangue greco.



Invasori furbi, oggi visti come salvatori, costruttori della società, della moralità, che hanno forgiato un continente e altre minchionerie simili, e che invece erano degli abilissimi stupratori di indigene, interessati al profitto, all'edonismo e alla bellezza delle forme, i quali ci hanno lasciato, a un tempo, magnificenza da ammirare con stupore e la distruzione doviziosa delle testimonianze delle popolazioni a loro precedenti. Queste due città, ovvero la "prima", povera e teneramente ridicola, e la "seconda", opulenta e sbruffona, se ne stanno tipo una coppia di coniugi che, a casa propria, tentano di schivarsi e attendono ansiosamente che l'una

o l'altra pronunci la parola "divorzio", non avendone il coraggio, nonostante sia impossibile la convivenza. Tra loro non c'è dialogo, non c'è né affetto né diffidenza. Si sfiorano, con un tocco quasi vile, mangiando dallo stesso piatto, dormendo sullo stesso letto, e farebbero a meno di aiutarsi se ci fosse bisogno, farebbero a meno di uccidersi per non sprecare tempo, farebbero a meno di considerarsi parti di un'unica entità, ignorando di essere nessuno se divisi, e qualcosa soltanto se fusi insieme.

Nella Repubblica di Platone l'arte viene cacciata per la sua capacità di perturbare e corrompere l'equilibrio dell'ordine sociale. Da questo nobile esilio è nata purtroppo una vulgata deteriore che vorrebbe l'arte rivoluzionaria nella misura in cui esprime temi rivoluzionari - per intenderci alla Diego Rivera o come accade nelle avanguardie sovietiche e anche in certo Futurismo italiano -, oppure peggio quando si ripiega nell'estrema soggettività e nella contemplazione del proprio ombelico. Chi sostiene questo tipo di "rivoluzionarietà" dell'arte parte da una serie di fraintendimenti di quello che effettivamente è il potere. Bisognerà aspettare Hegel per iniziare a comprendere che nella sua forma più generale il potere è l'insieme tensionale di tutte le possibilità che la realtà può esprimere. E in questo senso la tanto vantata autonomia dell'arte coincide a tutti gli effetti con la sua morte. Che si tratti del pittore dilettante, del giovane angry man emergente o della mostra istituzionale che è "necessario vedere", questi fenomeni hanno qualcosa di marginale e di ornamentale, come ogni forma di consumo culturale. Un'arte è effective quando si pone in tensione dialettica con il potere nel senso hegeliano del termine. In questo senso va anche la lezione estetica dell'ultimo Marcuse, quando ritiene che l'aspetto rivoluzionario dell'arte stia nello svelamento delle possibilità più che negli intenti dichiarati. In questa direzione si muovono implacabili alcuni artisti che non a caso sono considerati tra i più freddi dai piccoli critici e dai mangia-mostre del week end : Damien Hirst, Jeff Koons, Maurizio Cattelan e Marina Abramović. Pur nella differenza dei percorsi, degli stili e delle opere, questi artisti godono del doppio status di creatori e di leader, e vengono identificati con un sistema tanto potente ideologicamente quanto economicamente. La meraviglia algida dei loro lavori viene accolta spesso con una forte diffidenza; se ne evidenzia la mancanza di empatia "popolare", il linguaggio globalizzato, la perfezione asettica. Nella migliore tradizione dialettica quello che l'ignoranza intuisce corrisponde effettivamente ad una corretta valutazione, al netto dei "complotti" evocati dai miopi. Si tratta di geniali trickster, ontologi della Finanza, anatomo-patologi di ogni umano troppo umano,

Rihanna



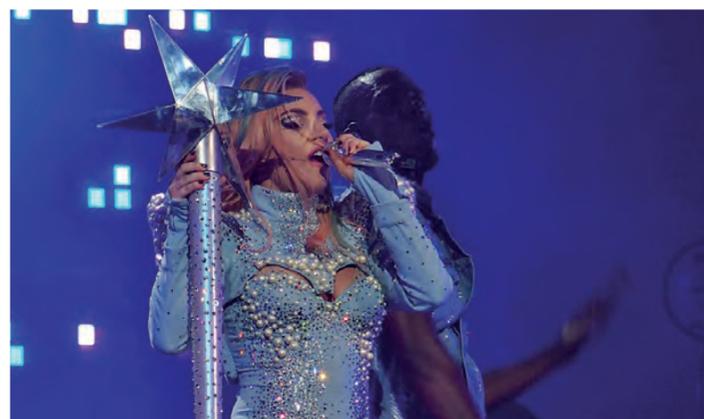
Matthew Barney

di IGNAZIO LICATA

# & ARTE PODERE



Katy Perry



Lady Gaga



Shark-Hirst

generatori di semantiche per un soggetto assente. Ma è proprio da questa apparente adesione al mondo così com'è che deriva la loro incommensurabile forza. Ed è esattamente quello che hanno in comune con gli scienziati e gli economisti. Da qui deriva il senso di distanza che avverte il pubblico medio davanti ai loro lavori ed è da questa distanza che bisogna ripartire per discutere la forza dell'arte come generatrice di cambiamenti. Una filiazione minore ma non meno interessante di questa tendenza si manifesta pure nell'estetica di certo Pop contemporaneo per una legge non scritta dei vasi artistici comunicanti. Il Potere come rappresentazione moltiplicativa e frattale di se stesso. La strabordante quantità di simbolismo esoterico nei video di Lady Gaga, Katy Perry, Beyoncé e Rihanna - ma bisognerebbe almeno includere la "strega" inglese Florence -, sono perfettamente in linea con le inquietudini di Matthew Barney e delle sue mostruose incarnazioni dionisiache. Figli di un mercato perfetto ed infelice, cresciuti tra frammenti di valori insinceri e passioni spente, l'uomo nuovo azzarda i temi di una narrazione dentro la quale poter operare una trasmutazione di senso e di identità. Ma deve abbandonare ogni prospettiva consolatoria, ogni ripiegamento sulle debolezze dell'io, porsi davanti al reale in tutta la sua ineludibile solidità, condizione necessaria perché l'arte recuperi il suo potere sciamanico sul mondo. Quando non è stato così? L'incanto ed il mistero di Vermeer sono il frutto di una pittura puntigliosamente galileiana, il romanzo di un mondo che non è altro che se stesso. L'arte autentica non guarda mai "altrove", ed ogni forza nella rappresentazione artistica deriva dal riflettere, sia pur in minima parte, il gioco di forze che ci plasma continuamente. Per questo, tra l'altro, l'arte non può essere "programmatica" non più di quanto possa essere programmata. Una conclusione con provocazione. Brugel, Da Vinci e Caravaggio sono tre risposte alla visione cristiana del mondo. In Brugel la pressione dell'umanesimo già oltre la soglia critica della Riforma, Da Vinci reinterpretava i luoghi cristiani alla luce del neoplatonismo. Al di là del mito "ribelle", dei tre Caravaggio è il più moderno ed il meno rivoluzionario. La sua è una "normale" vita d'artista alla ricerca di soldi e fama che si attiene puntualmente e devotamente alle regole del realismo nell'arte sacra stabilite dal Cardinale Borromeo. Certo, sostenuto da un pathos che oggi diremmo cinematografico, ma nell'intera pittura del Merisi non c'è un gramma delle doglie misteriose dell'uomo nuovo annunciato dal Battista di Leonardo. L'arte non è un paese per anime belle e sogni già sognati.





di GIANNA PANICOLA

## Sostengono la cultura: il ruolo prezioso DEI PRIVATI SUL NOSTRO TERRITORIO

Ph Angelo Pitrone

*Senza cultura e la relativa libertà che ne deriva, la società, anche se fosse perfetta, sarebbe una giungla. Ecco perché ogni autentica creazione è in realtà un regalo per il futuro.*

**Albert Camus**

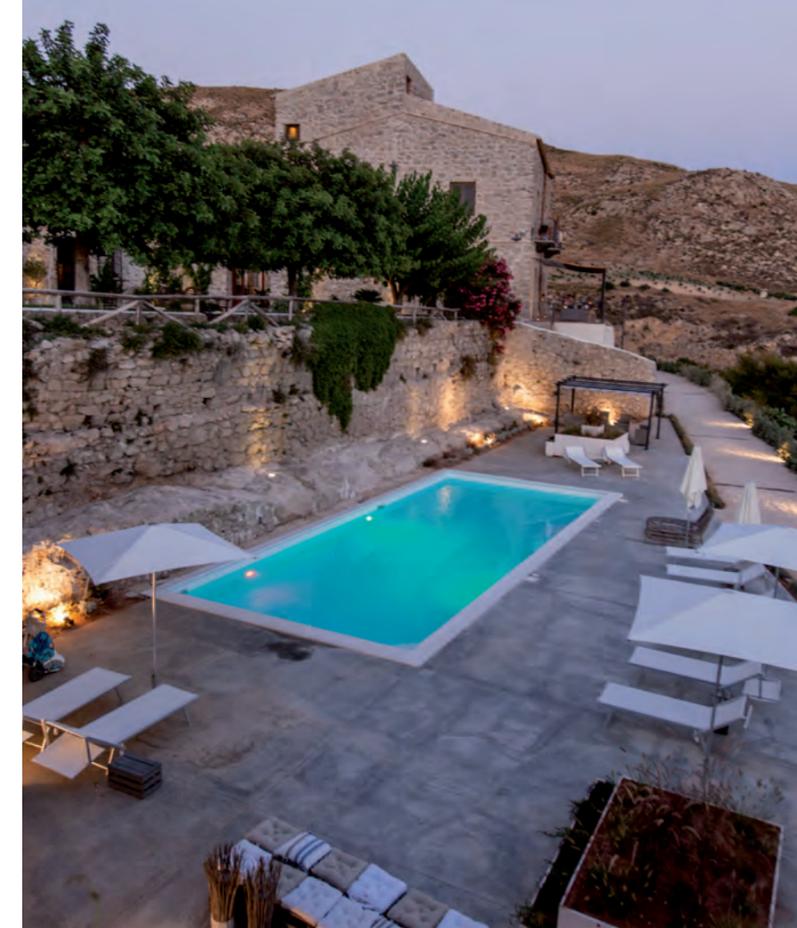
Mi piace pensarla come una bella, elegante e possente colonna ionica, la cultura. Già da qualche tempo, ormai questa colonna presenta scottanti segni di cedimento. E pensare che per tanti secoli è stata il sostegno e lo sviluppo del nostro martoriato Paese. Paese con un inestimabile patrimonio storico, artistico e naturale, paese che ha riscontrato e riscontra serie difficoltà nell'affrontare questo gravoso problema. Si parla di crisi economica e finanziaria, politica e sociale, di diminuzione della spesa pubblica per la cultura, di tagli netti alla "colonna". E' in atto una crisi di "cultura" perché non si è stati capaci di comprendere i processi economici e sociali sui quali intervenire con seria responsabilità e professionalità. Perché ci si è dimenticati che siamo nati con l'arte e che l'educazione estetica ha formato l'Occidente. Si parla anche di privati, di imprenditori, di mecenati che con il loro servizio aiutano a sostenere la colonna portante della nostra società. E come se non bastasse, sono oggetto di critiche, di lamentele, di attacchi da sinistra, da destra, dal basso, dall'alto, di pettegolezzi. Quelli non mancano

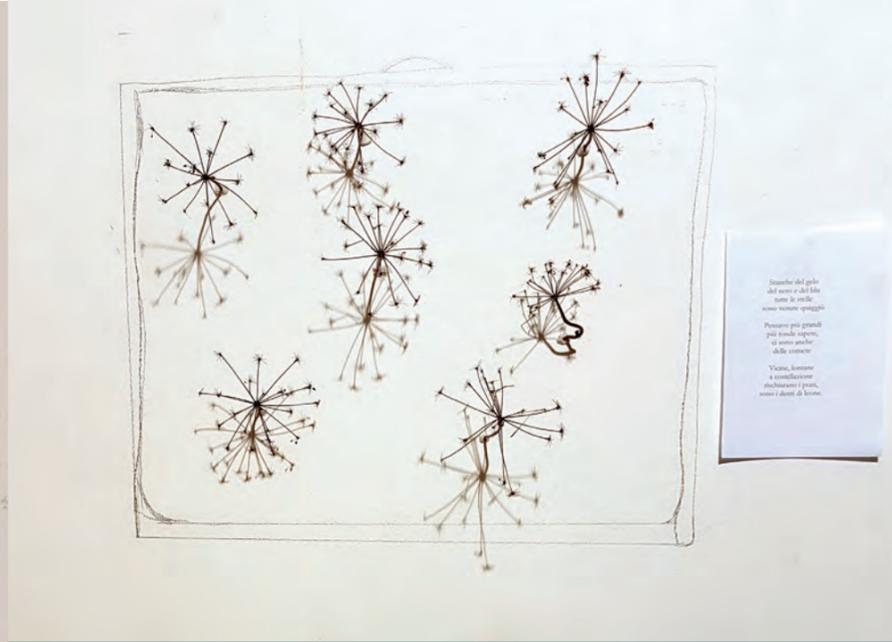
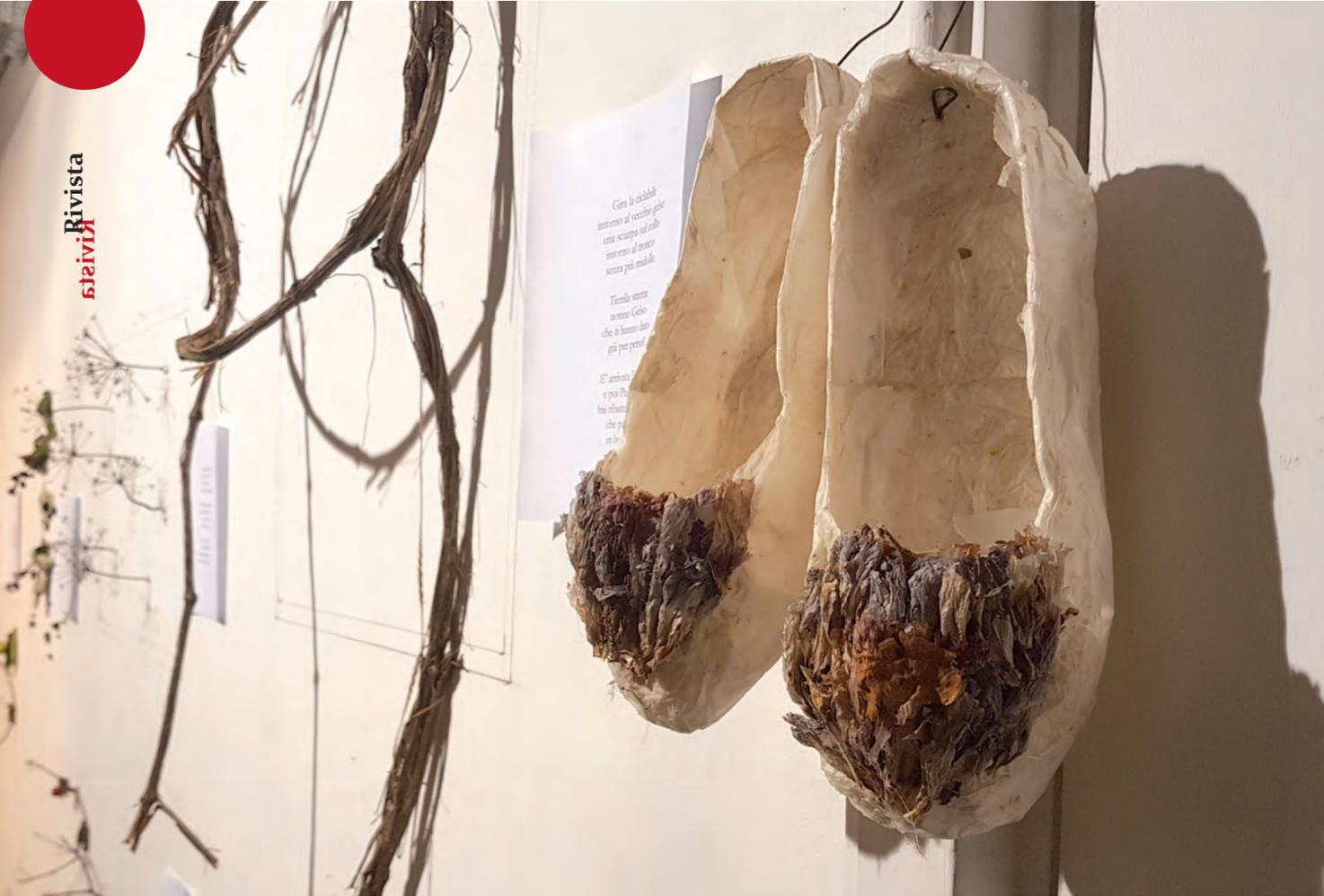
mai! E' il caso clamoroso dell'imprenditore Diego Della Valle, noto per aver esportato il marchio Tod's, made in Italy e adesso per aver contribuito al restauro di uno dei monumenti più importanti al mondo, il Colosseo. Noto anche per gli attacchi sterili ricevuti e fortunatamente soppressi. «È la prova che si può fare. Grandi e piccoli imprenditori diano un contributo». Le parole di Della Valle suonano incoraggianti e pieni di speranza. Mai a farla mancare la speranza! Un'azione necessaria quella del noto imprenditore che ha lanciato l'Italia nel giro delle "grandi opere" finanziate dai privati e che servirà da esempio per poter operare nella salvaguardia del patrimonio nazionale, proponendo anche progetti culturali di promozione e di valorizzazione del nostro territorio. Ogni anno, nelle grandi città europee, ingenti somme di denaro pubblico e privato, sono spese per la cultura. Parigi, Londra e Mosca ricevono annualmente fondi pubblici destinati al settore culturale. Il risultato è una crescita anche economica e sviluppo sociale. E l'Italia? Non dimentichiamo che in Italia c'è l'Art Bonus, istitu-

ito dal ministro Franceschini che offre l'opportunità ai comuni o agli enti pubblici di proporre progetti e ... di attendere. L'attesa può durare anni e spesso si attende invano. Tra i primi a beneficiare dell'Art Bonus sono il Teatro alla Scala di Milano e il Museo Egizio di Torino. Tutti gli altri in coda ad attendere. Per fortuna ci sono nel nostro territorio, con "nostro" questa volta intendo fare riferimento al territorio siciliano, professionisti lungimiranti che per amore nei confronti della loro terra e per interesse culturale, danno un loro prezioso contributo alla crescita morale e sociale. Sostengono progetti editoriali contribuendo alla divulgazione dell'arte, come ad esempio la Masseria Agnello che da circa tre anni è partner ufficiale della rivista "Officine delle Arti", promuovendo un progetto che tiene conto della qualità e della professionalità ma soprattutto dell'importanza della cultura come mezzo potente in grado di produrre un'innovazione sociale. La Masseria, come altri promotori culturali sensibili ed intelligenti, hanno un'idea di realtà relazionale, multiforme e operativa, sulla quale in-



tervenire ed investire. Perché – citando Camus – “ogni autentica creazione” – aggiungo ogni sostegno finanziario alla cultura – “è in realtà un regalo per il futuro”. Inoltre, è una struttura in pietra, che conserva tutto il fascino delle antiche dimore siciliane ottocentesche, situata su una collina nei pressi di Realmonte. All’interno, i suoi appartamenti serbano tutto il sapore antico e le opere d’arte presenti, la vivono in intimità rivelandosi al visitatore attento e curioso. Improvisarsi come un percorso espositivo interessante e colto, è una delle aspirazioni prefissate dalla Masseria che si propone di svolgere il ruolo di mecenate. Ruolo che prima era coperto dalle famiglie dell’alta aristocrazia, della nobiltà e dalla Chiesa e che adesso si nutre di un apporto libero e aperto. Assistiamo ad un’evoluzione dei nuovi attori di un’attività che non è solo di diffusione dell’arte e degli artisti ma di rafforzamento, di solidificazione, di sostentamento. Un ringraziamento a queste realtà, perché non c’è crescita in una società senza conoscenza della bellezza e ed educazione al gusto.





Elvezia Allari: da "Sfalci e ramaglie", installazione arborea con finocchio selvatico, 2018



Elvezia Allari: da "Sfalci e ramaglie", installazione arborea con more di bosco selvatiche 2018



Elvezia Allari: da "Sfalci e ramaglie", La danza dei semi 2018

# Corpi di sfalci e ramaglie: Elvezia Allari

di ALICE TRAFORTI

Quando ho incontrato Elvezia Allari per la prima volta, credevo di aver davanti una scultrice di poesie. Le sue creazioni, abiti per il corpo e per l'anima tessuti in filo di ferro cotto, silicone o carta, incastonati di pietre o intrisi di petali, danzavano come panni abbandonati al moto improvviso del vento, inebriando l'aria con la loro presenza ridondante di significato, spesso pungentemente antitetico alla natura del proprio apparire. Poi ho assistito alle sue performance, delegate a donne diversissime che vestivano o si denudavano di monili, orpelli e di quegli stessi abiti scultura, a volte limitanti a volte nobili e leggiadri, posti a rinchiudere o esaltare un corpo, a seconda del caso. Ne ho dedotto che Allari sapeva essere una sottile regista. Attraverso i ritratti disincantati di quelle stesse donne, ciascuna intenta nelle

Elvezia Allari: da "Sfalci e ramaglie", scarpette in carta velina e fiori di ibisco, 2016



Elvezia Allari: da "Sfalci e ramaglie",  
installazione arborea con melograno, radice di  
geranio, ciuffo erbaceo  
2018

attività quotidiane del proprio mondo, immerse in placidi scenari dalle atmosfere tanto intime quanto ordinarie, ho conosciuto anche la pittrice. Ma Elvezia Allari non è solo questa. Risalendo l'intero percorso artistico, indietro fino alle opere dei primi anni '90, mi sono imbattuta in un'incessante sperimentazione di materiali e tecniche (formelle, tele, disegni, dipinti, ceramiche, gessi, ferro, carte, pietre, pane, semi, foglie, fiori, frutti), abbinati alla necessità di verificare le potenzialità espressive del corpo, a partire dal suo grado zero e attraverso le molteplici collaborazioni e contaminazioni con il teatro, la danza e la videoarte. A prima vista, questo continuo attraversamento di stili potrebbe sembrare un eclettismo eccessivo, un girovagare all'inseguimento di una meta sfuggente, che sfocia in un recupero dei materiali incontrati lungo il cammino. Al contrario, il fulcro dell'operazione artistica si compie dopo il ritrovamento materiale e va oltre l'apparenza della sua forma, quando la sostanza si arricchisce di nuovo significato. Le opere di Elvezia Allari diventano allora creazioni effimere che acquistano senso proprio al termine della loro durata, nel momento in cui perdono il fine estetico per essere restituite al ciclo naturale. Succede nelle sue performance,



Elvezia Allari: da "Sfalci e ramaglie",  
installazione arborea con cardi, ulivi e viti  
2018

quando gli attori depongono gli ornamenti che indossano, scoprendo la loro vera ricchezza: il corpo sensoriale e sensibile in cui viviamo. Accade nei fragili abiti di carte impastate di semi che, una volta sepolti nella terra, scompaiono per diventare alberi, piante e fiori nel ritmo delle stagioni. Nella cessazione della funzione esteriore, si manifesta il senso ultimo che sta dentro alle opere.

La mostra personale "Sfalci e Ramaglie", nata dalla collaborazione con lo scrittore Alberto Graziani ed esposta per tutto il mese di febbraio 2018 presso "L'Officina Arte Contemporanea" di Vicenza, presenta un percorso fatto di immagini e di poesie, di visioni ritrovate e di lettere nostalgiche fuse in un processo evocativo unitario che avvolge e accompagna il visitatore. Avanzando di poema in poema, il suo sguardo si posa sulle nature morte appese al muro, in memoria della propria fioritura, oppure inserite in nuovi contesti, quali abiti, borse, scarpe... da cui può derivare un'altra opportunità di vita. Rami secchi, fiori pallidi, frutti appassiti, strutture arboree, scheletri erbacei, vengono consacrati nella loro scarna essenzialità. La nobiltà e la leggerezza delle nude spoglie, disadorne dei doni che hanno già lasciato alla bella stagione, vengono esaltate proprio nell'ultimo estremo del ciclo esistenziale, appena prima di scomparire, e si trasformano a loro volta in orpelli da sfoggiare con fierezza. Così, almeno per qualche momento, l'uomo si ferma a osservare quel che resta della vita, quel che resta dei frutti e dei fiori che egli consuma avidamente ogni giorno. Si ferma per un attimo, curioso, davanti a quei resti che egli occulta prontamente alla vista e sostituisce con la produzione artificiale degli stessi, alimentando l'illusione dell'immortalità fino a perdere il contatto con la dimensione terrena. Gli sfalci e le ramaglie che Elvezia Allari ha raccolto, taciturni sul riposo della terra, diventano corpi preziosi, testimoni universali della fine della vita, in attesa del tempo delle nuove rigenerazioni.

Elvezia Allari: da "Sfalci e ramaglie",  
veduta della mostra  
2018



di GIOVANNA GROSSATO

# “David Chipperfield Architects Works 2018” a Vicenza

© Mario Carrieri



© Mario Carrieri

In mostra dal  
12 maggio  
al 2 settembre  
16 importanti progetti del  
famoso studio di architetti

Vicenza, famosa nel mondo per le sue ville, i suoi palazzi e per il primo e più antico teatro stabile coperto dell'epoca moderna, progettato dall'architetto Andrea Palladio nel 1580, ha sempre avuto per questa sua storia un particolare legame con l'architettura. Ed è proprio in uno dei suoi più famosi monumenti, la Basilica Palladiana, che l'associazione Abacoarchitettura, ha curato e organizzato mostre di grande rilievo con la presenza di studi internazionali, nell'intento di sollecitare l'interesse per l'architettura anche a un pubblico di non addetti ai lavori e sempre più ampio. A partire dal 1985, infatti, vi sono stati presentati allestimenti di Kazuyo Sejima & Ryue Nishizawa, Sanaa (2006), di Alberto Campo Baeza (2004), di Steven Holl (2002), di Toyo Ito (2001), di Alvaro Siza Vieira (2000), di Eduardo Souto de Moura (1999), di Oswald Mathias Ungers (1998), di Sverre Fehn (1997), di Gabetti & Isola (1996), di Tadao Ando (1994), di Gianugo Polesello (1992), di Gino Valle (1989), di Renzo Piano



(1986), di Mario Botta (1985). Il tema attualmente in corso dal 12 Maggio al 2 Settembre 2018 è dedicato allo studio David Chipperfield Architects ed è particolarmente importante perché l'iniziativa segna la ripresa, a distanza di 12 anni dall'ultima mostra, della consolidata tradizione di eventi dedicati all'architettura contemporanea interrotta durante il periodo di restauro del monumento palladiano. David Chipperfield Architects è uno studio fondato a Londra nel 1985 e, da allora, ha sviluppato un cospicuo corpus di lavori: da progetti culturali e residenziali per i settori pubblico e privato, a spazi commerciali e negozi, strutture didattiche, progetti di riqualificazione e masterplan urbani. Un anno dopo essersi aggiudicato il concorso per il Neues Museum della città nel 1997, è stato aperto un secondo studio a Berlino. Un terzo studio è stato aperto a Shanghai nel 2005 e un quarto a Milano nel 2006; tutti



© Richard Davies

4, nel loro insieme, costituiscono, in uno scambio fluido di personale, di progetti e di idee, la David Chipperfield Architects. "Questa mostra rappresenta il nostro tentativo di rivelare come lavoriamo, come sviluppiamo le nostre idee, come i diversi progetti si muovono in parallelo in luoghi differenti, con risorse, priorità e collaboratori diversi, sempre alla ricerca di un equilibrio tra prospettiva locale e globale. Nonostante le sue dimensioni, la varietà e la portata dei nostri progetti, David Chipperfield Architects ha sempre cercato di mantenere la mentalità dello studio" – afferma David Chipperfield. In un'era dominata dalle immagini, infatti, l'identità di David Chipperfield Architects, anziché essere ancorata ad uno stile, si radica piuttosto al concetto della progettazione e del lavoro di squadra. Uno dei principali obiettivi di questa mostra vi è, dunque, l'intenzione di poter proporre al pubblico uno sguardo sul processo all'interno del quale si può trovare



© Mario Carrieri



© Mario Carrieri



il potenziale dell'architettura. La mostra "David Chipperfield Architects Works 2018" espone una selezione di 16 progetti recenti e attuali nelle loro diverse fasi di sviluppo, evidenziando la serie di attività che si svolgono oggi in uno studio di architettura. Il materiale in esposizione comprende schizzi e modelli delle fasi iniziali del processo di progettazione, disegni di dettaglio e disegni costruttivi alle fasi finali, fotografie e filmati di progetti appena conclusi. L'installazione consiste in un largo spazio centrale su tutta la lunghezza del salone affiancato, su entrambi i lati, da sale espositive più piccole. In queste sale sono esposti i progetti attuali descritti in una modalità appropriata al progetto con il focus sull'idea che ne sta alla base. Se nelle stanze si concentra il lavoro attualmente in corso, nello spazio centrale aperto vi è la panoramica introduttiva degli edifici chiave, completati a partire dalla fondazione dello studio nel 1985, che rappresentano oggi il corpus di opere e vengono presentati privilegiando le idee formali piuttosto che le condizioni circostanziali. Tra i progetti esposti vi saranno: Cappella e centro visitatori del cimitero, Inagawa; Masterplan della Royal Academy of Arts, Londra; Restauro della Neue Nationalgalerie, Berlino; Concetto di negozio per Valentino; Centro residenziale Hoxton Press, Londra; Museo di Storia Naturale, Zheijiang; James Simon Galerie, Berlino; Sede centrale di Amorepacific, Seoul; West Bund Art Museum, Shanghai; Kunsthhaus, Zurigo; Music Venue, Edinburgo; Lah Contemporary, Bled; Casa privata, Zurigo; Spazio artistico Cava Arcari, Zovencedo; Procuratie Vecchie di Piazza San Marco, Venezia; Progetto di ricerca Fondazione RIA, Galizia. L'allestimento – ed è questo l'aspetto di grande interesse – dialoga in modo efficace e vitale con il "contenitore", quella Basilica Palladiana che, affacciata su Piazza dei Signori, è una delle emergenze architettoniche più celebrate del Palladio nella città di Vicenza. La struttura originale che fungeva da Palazzo della Ragione, costruita in stile gotico verso la metà del XV secolo, subì il crollo del doppio ordine di portici e logge che ne circondavano l'esterno all'inizio del XVI secolo. Per risolvere il problema della ricostruzione vennero chiamati diversi architetti al tempo famosi (compresi Jacopo Sansovino, Sebastiano Serlio e Giulio Romano) ed infine, a seguito di un concorso bandito nel 1549, venne scelto il progetto di Andrea Palladio (1508 – 1580) che ci lavorò per il resto della vita: l'edificio ricostruito fu chiamato Basilica dallo stesso Palladio che utilizzò il termine che nell'antica Roma designava la sala destinata alle pubbliche assemblee.

© Richard Davies

di ALDO GERBINO

# Di Carla Horat, d'inquieti cromatismi



**Carla Horat**  
**Relitto umano**  
olio  
100 x 120 cm  
1999

Avvertiamo nel lavoro di Carla Horat, così carico di obbedienza all'arte, la sua anima inquieta; o forse sarebbe qui più congeniale ribadire, in relazione al sostantivo 'lavoro', la più pertinente dimensione di lavoro, proprio per quella coltre d'intensità, di spirituale movimentazione e coinvolgimento dispiegati dall'artista e che le consentono di cogliere nei suoi prodotti la contraddizione che sta immagazzinata in ogni essenza. Un'anima inquieta, dunque, fortemente legata a quella sua ingenua perseveranza e allo scavo più intimo prodotto dalle continue sue immagini, sia che esse germinino dalle morsiure tra i solchi calcografici o da quanto è stato predisposto a ferire le superfici, sia che vengano toccate dai pigmenti versati dalla pittura, dai segni delle matite o dal flutto leggero dell'acquerello. Un lavoro terebrante, quello che investe Carla nell'interezza della persona, legato alle sue umbratili tensioni in cui bagaglio pittorico e anime di grafite ci hanno consegnato una precisa dimensione della poetica nella quale il nero si attesta con urgenza anche in

virtù della sua attrazione al registro incisivo. E quando, nelle accensioni cromatiche vivaci e meditative emerse da questa sua recente personale di acquarelli (*Viaggio in Sicilia*) il colore depone, tra le estemporanee pieghe dilavate in sfiorate campiture e toni, l'imperscrutabile quanto sostanziale malinconia serpeggiante nel tessuto vivo del suo progetto creativo, ecco infrangersi, tra sciogliere e prode siciliane, per flutti e perennità equoree dei nostri arcipelaghi mediterranei, quella particolare luce meridiana così luttuosa, così vorace. Di tale germinante oscurità già si racconta in *Nero*, incisione a bulino del 2012 accompagnata da una giustificazione in versi, in cui s'erge un tulipano nero che, – pur toccato nella sua emersione dalla terra, dal trascorrere dei giorni, dal tatto solare, dalle lacrimevoli piogge, e ancora dal ripetersi di venti e nubi, e giorni e terra, – sintetizza nel colore silente e doglioso la missione rinnovabile dell'esistenza nella quale si coagula, perentoria, l'icastica volontà del nero: la sua capacità ad assorbire ogni radiazione, la sua stessa

tensione mistica, il suo potere di porsi base alla rigenerazione. E, d'altronde, nel trascinate folto d'erbe sconosciute e tra il vibrare di lepidotteri, ecco il fiore inciso di Carla a disporre nel vortice della vita biologica, la forza penetrante riflessa negli umori della materia primaria, nell'estremo bocciolo captante il più lieve respiro terrestre, agitato anche dal lievissimo scuotere di farfalle quale anelito di primaverile attesa. Una panoplia di segni i quali non fanno che riecheggiare parole ascoltate in *Erbe selvatiche* ("Notte d'autunno") in cui Lu Xun osserva: «Non so veramente che nome abbiano questi fiori, come li chiamino. Ricordo che una specie è sbocciata in una minuta polvere rossa». Così, in parallelo, Carla Horat cosparge «nell'aria fredda notturna» un'invisibile "polvere rossa" tra i suoi soggetti che, come per il poeta cinese, sembrano vagheggiare «irrigiditi: sognan[d]o», appunto, «l'arrivo della primavera, l'arrivo dell'autunno; sognan[d]o i magri poeti che si asciugano lacrime sui loro ultimi petali e raccontan[d]o che nonostante l'autunno e l'inverno poi sarà ancora primavera, le farfalle voleranno qua e là, e le api si metteranno a cantare i versi della primavera.» Non sappiamo dove condurrà la fluidità evolutiva di tale ricerca: ma è certo che sarà la sua ossessiva perseveranza nello scavo profondato nella estremità del dolore a indicarci gli esiti della contraddittoria pedana della realtà, mostrando quell'attesa, sovente delusa, per un futuro migliore e che abbiamo imparato a leggere con trepidazione in quel segno inciso, in quelle mezzetinte, in quelle matite trascinate fino al volume scultoreo che storicamente appartennero ad una vigorosa artista primonovecentesca, Käthe Kollwitz. Non a caso, poi, nella tricromia essenziale di *Relitto umano*, olio del 1999 presente nella personale di Horat, "Argonautiche" (Polo Riso, Palermo 2018), il tutto che fluttua s'impregna d'un

evidente rosso coagulo, impreciso e pur leggibile nella scansione dei piani, dei tagli: superfici frammentate da un'astrazione posta tra geometria e informale perfusione, un cromatismo capace di rievocare pagine mediterranee care, – proprio per la svincolata organizzazione spaziale, – ad Antonio Scordia con i suoi modelli percettivi ove la vibrazione degli oggetti naturali si trasforma in suono, in canto, ora in flebili eco. Allo stesso modo, per Carla, s'è andata sintetizzando l'esperienza pittorica espressa dalle opere dedicate alla musica lirica ("Caro Nome Giuseppe Verdi", 2001; "Cromatismi musicali", 2006, "Omaggio a Maria Callas", 2010); esperienza che appartenne anche al catanese Edoardo Franceschini (presente alla XXXII Biennale veneziana), anch'egli artista inquieto ricco di un personale smalto di frattalica astrazione sommersa da tentacolari impronte musicali. Dalla ironia liberatoria dei suoi oggetti in carta, ferro, acciaio, dalle scatole installative ai legni dipinti l'artista indirizza la sua estetica nelle diverse frontiere della comunicazione visiva ("Liberi", Bellinzona 2018) per tornare a riflettere sugli emozionali acquarelli percorsi da visioni liriche – (lei figlia d'un sapiente acquarellista, Theo Horat, capace di celebrare, sottolineava lo scrittore Grytzko Mascioni, «la grazia del quotidiano») – mai però espungendoli dal travaglio meridiano e placando, nella contemplazione, l'erosivo disagio dell'esistenza.

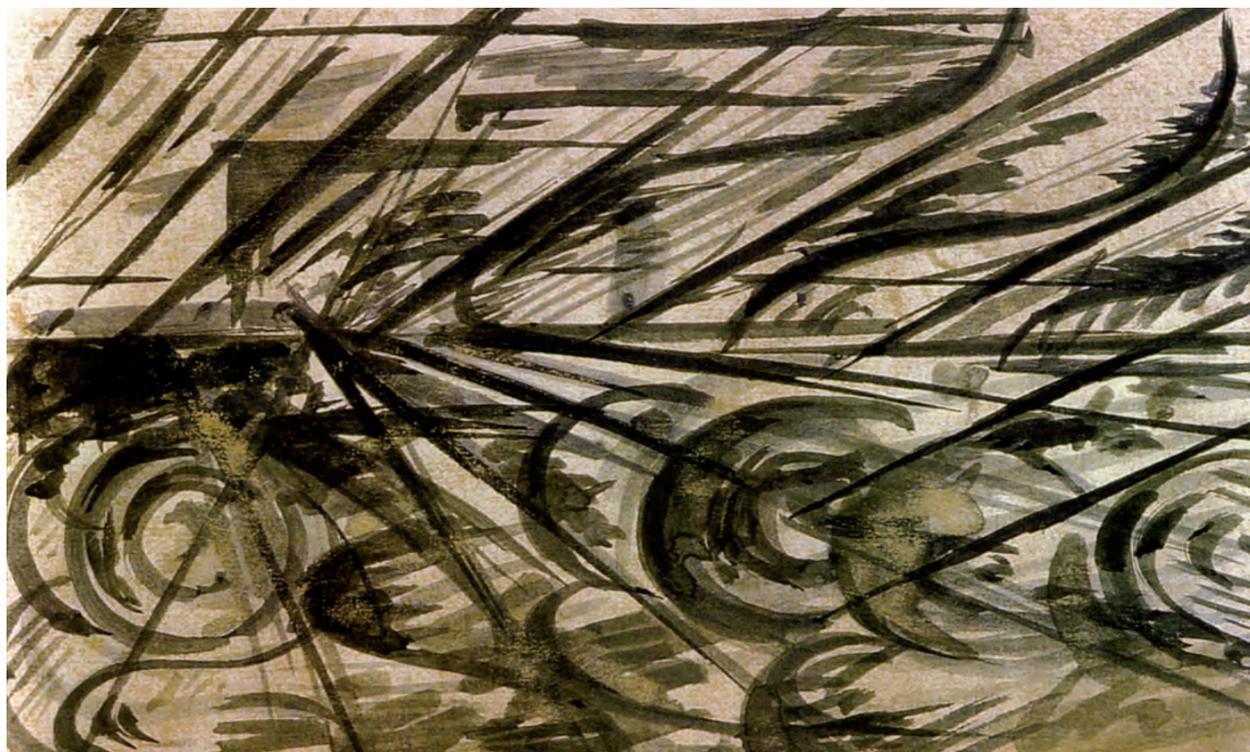
**Carla Horat**  
**Libro illeggibile**  
libro destinato al  
macero  
2016



**Carla Horat**  
**Nero**  
incisione a bulino  
16 x 19 cm  
2012

# La motocicletta ruggisce: una MOSTRA SORPRENDENTE all'Albergo delle Povere di Palermo

di ANNA MARIA RUTA



Giacomo Balla  
*Automobile in corsa*  
1913

Spesso l'arte, senza clamore, ha anticipato il pensiero scientifico, stupendo solo a posteriori ignari pensatori, che hanno colto nell'intuizione artistica aspetti più profondi della conoscenza e del funzionamento del mondo. F.T. Marinetti, per esempio, intorno al 1910, aveva affermato con acuta intuizione: «I chilometri e le ore non sono uguali, ma variano per l'uomo veloce, di lunghezza e durata», con stupefacente anticipazione del pensiero relativistico einsteiniano. Ma anche Boccioni anticipava di almeno un decennio la meccanica quantistica, quando proclamava: «Tutto si muove, tutto corre, tutto volge rapido». I futuristi, e prima di loro gli impressionisti,

anticipano Einstein, Freud, Jung, senza conoscerli, dal momento che il loro mondo è separato da quello della scienza. Ma anche nell'ambito letterario possono cogliersi certe anticipazioni di Einstein. Artur Rimbaud, per esempio, in una lettera all'amico Paul Demeny nel 1879 scriveva: «La poesia (l'arte in senso lato) non ritmerà più l'azione, sarà davanti» e anticipando Freud di almeno un ventennio lo stesso affermava «Io sono un altro». E Rainer Maria Rilke, in uno dei sonetti, si chiedeva: «Quand'è adesso?». Ma ancora tra i futuristi Luigi Russolo, il musicista inventore degli *Intonarumori* e firmatario del Manifesto *L'arte dei rumori*. Nuova *voluttà acustica*

V. Florio  
*Risveglio matinale*



del 1913, precorre certa musica contemporanea, quando scrive: «I musicisti futuristi devono allargare ed arricchire sempre più il campo dei suoni. Ciò risponde a un bisogno della nostra sensibilità. Notiamo infatti nei compositori geniali d'oggi una tendenza verso le più complicate dissonanze. Essi, allontanandosi sempre più dal suono puro, giungono quasi al suono-rumore». E anticipano il nuovo assetto armonico di Debussy, fondatore del modernismo musicale. Un evento epocale, insomma, si manifesta in poco più di un decennio, tra la fine dell'Ottocento ed i primi anni del Novecento, quando in ambiti completamente diversi della cultura, dell'arte e della scienza occidentale, senza interne comunicazioni, viene elaborata una visione della realtà del tutto nuova, che vanifica e supera concetti e visioni del mondo consolidatisi nei secoli precedenti. Una mostra intrigante, sorprendente dunque, *Il ruggito della velocità*, organizzata con professionalità dall'Assessorato Regionale ai BB.CC. e

dell'Identità siciliana e allestita con maestria all'Albergo delle Povere di Palermo dal 22 dicembre 2017 all'8 aprile 2018 ha cercato di mostrare anche questo. Al centro di essa, la riproposta della Targa Florio motociclistica, nata sul medio circuito delle Madonie il 4 ottobre 1920 da un antico progetto del vulcanico Vincenzo Florio e disputata fino al 21 Aprile del 1940, salvo alcune riprese storiche. Florio può definirsi il primo motociclista siciliano, perché, nel 1898, all'età di 15 anni, al molo di Palermo, aveva ricevuto dal fratello Ignazio, che lo portava da Parigi, un triciclo a motore De Dion Bouton, prima macchina a motore che giungeva in Sicilia. La mostra, imperniata sull'esaltazione della nuova velocità creata dalla macchina e sui nuovi rumori e attriti del mondo nuovo, spaziava da un'interessante angolatura fotografica sul territorio madonita di Sandro Scalia ad un'attenta e captante ricostruzione delle vicende di tutte le Targhe e dei più importanti eventi mondiali che avevano caratterizzato lo stesso ventennio 1920-1940, storici, culturali, artistici, raccontati su ampi e puntuali pannelli. E c'era il triciclo di Vincenzo Florio e circa 200 magnifiche motociclette storiche delle più importanti case di produzione dalla



La prima motocicletta realizzata da Gottlieb Daimler 1885



Triciclo a motore da De Dion, Bouton et Compagnie, la prima macchina a motore che giungeva in Sicilia



Mario Sironi Uomo nuovo 1918

Gilera alla Guzzi, dalla Ducati all'Innocenti, esposte con un allestimento mozzafiato per il visitatore. E ancora, nello spazio destinato all'arte, si è potuta ammirare una scelta di opere del Futurismo, unico movimento attento allora alla resa artistica della macchina motocicletta e della sua velocità: e poi sculture e alle pareti disegni e altri dipinti inneggianti al movimento, fotografie, video, libri in bacheca (tra cui il raro libro imbullonato di Depero e la rivista della Targa Florio, «Rapiditas»). Importanti i nomi degli artisti da Balla a Carrà, da Depero e Sironi a Baldessari e a Funi, da Fillia e Dal Monte a Crali e a Tato, compresi i siciliani Corona, D'Anna, Rizzo, poco attratti, se si eccettua il primo, dall'icona della motocicletta. Il Futurismo riflette prima sull'idea di Velocità, poi ne avvia la rappresentazione statica attraverso cunei, triangoli, linee intersecantisi, che penetrano l'aria, fino a giungere alla rappresentazione di volumi dinamici con i complessi plastici. L'estetica della macchina informa di sé tutta l'arte, di giovani e meno giovani artisti dei primi decenni del XX secolo, e la *macchinolatria* coinvolge la società. La bellezza e l'ebbrezza della velocità celebrate da Marinetti spingono gli artisti a cimentarsi su questo nuovo tema e Balla per primo affronta, sul piano grafico-pittorico, la resa del movimento e della corsa. L'aspetto meccanico della vita sconvolge la visione tradizionale



Photo Giuseppe Mineo

che l'arte ha fino ad allora della realtà e la rifonda sull'astrazione, liberandola dalle regole del figurativismo e della prospettiva e creando sulla religione della velocità il mito della modernità, cui si ispirano alcune singolari creazioni di artisti al passo coi tempi. Questo hanno mostrato alcune importanti opere esposte in mostra, nella quale nuovi spunti e suggestioni sono venute anche da presenze di arte contemporanea. Vincenzo Florio era anche lui presente come pittore, dilettante è vero, ma divertente autore di ironiche tavolette, qualche volta cariche anche di sottile lirismo e inizialmente improntate a un gusto segnico e cromatico para-futurista, amico com'era di Severini soprattutto, ma anche di Marinetti, di Cangiullo ed altri futuristi. Quando la Sicilia vuole, sa e può realizzare grandi cose. La mostra ha captato il visitatore entusiasmandolo e spingendolo al "passa parola" in mancanza di una diffusa e ripetuta pubblicità. E il merito dell'evento, non frequente in queste dimensioni a Palermo, è stato soprattutto di Sergio Alessandro, oggi dirigente generale dell'Assessorato Regionale BB.CC., di Stefano Biondo, ideatore dell'allestimento e di tutto lo staff di collaboratori di grande professionalità e cultura. Degno della mostra il bel catalogo, ricchissimo di immagini, curato e minuziosamente seguito nella gestazione da Lucia Ferruzza.



Photo Giuseppe Mineo



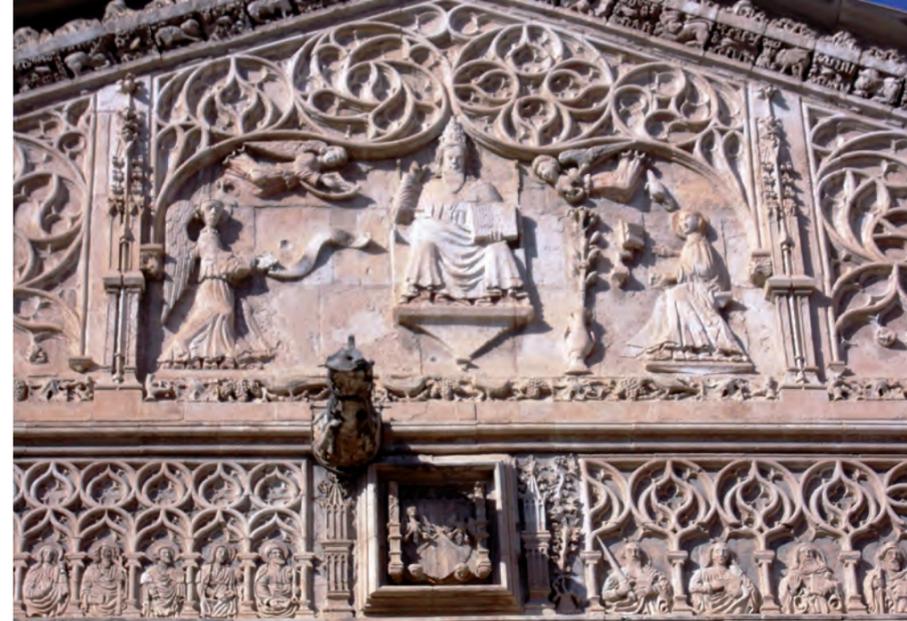
*La Cappella Palatina*

# PALERMO NELL'ETÀ ARAGONESE: ARTE E CULTURA URBANA

di PIERO LONGO

L'arrivo in Sicilia di Pietro III d'Aragona sposo di Costanza Hoenstaufen, figlia di Manfredi, sei mesi dopo i Vespri del 1282, mutò la geopolitica nel Mediterraneo occidentale e fece sì che si istituzionalizzasse il Regno di Trinacria contro la nuova presenza degli Angioini nel Regno di Sicilia ormai ridotto soltanto all'Italia meridionale. Fino al 1416 nell'isola, invisa al papato e agli eredi di Carlo d'Angiò, la nuova presenza culturale egemone mutò in parte costumi e tradizioni che si erano conservati fino ai Chiaromonte. Si innestò quindi nella tradizione arabo-normanna la cultura del levante spagnolo e da Federico III in poi, ma soprattutto all'epoca di Martino il giovane e con la sua Prammatica sull'edilizia data a Catania nel 1406, anche Palermo assume una nuova organizzazione sul piano urbanistico, economico e artistico. Sorgono nuove chiese e palazzi, portici e tocchi per la mercatura e si rinnova con la nascita di nuove piazze, l'antico sistema viario fuori dall'antico Cassaro. Quando Alfonso d'Aragona, nel 1443, riconquista il regno di Napoli, con l'aiuto dei Siciliani e di Giovanni Ventimiglia, anche a Palermo si sentiranno le influenze del nuovo clima politico

e culturale che, attraverso la presenza a corte di Antonio Beccadelli il Panormita, gli arcivescovi e i viceré aragonesi e la nobiltà siciliana, ridiedero alla città l'antico lustro di capitale arricchendola di monumenti che ancora oggi la caratterizzano. Il palazzo Bonet, l'Ajutamicristo, l'Abatellis, la chiesa della Catena, Santa Eulalia dei Catalani e il Portico meridionale della cattedrale normanna, segnarono infatti il passaggio all'arte gotico-catalana e allo stile plateresco che, intrecciandosi con la tradizione chiaromontana e alla nascente cultura rinascimentale, fanno ancora una volta di Palermo una città nella quale l'arte è il risultato di un nuovo sincretismo rispetto a quello che già caratterizzava l'arte e la cultura siciliana. La presenza di Gagini e del Laurana, di pittori e architetti catalani come Sagreda o autoctoni come Carnilivari, dell'anonimo pittore del Trionfo della morte e della scuola di Antonello da Messina, danno la misura del livello allora raggiunto e concretizzato dalla presenza di tanti monumenti non molto noti e studiati, che ancora sono la testimonianza di quella coiné siculo-gotico-catalana che precedette il definitivo incontro con la cultura italianizzante già pre-



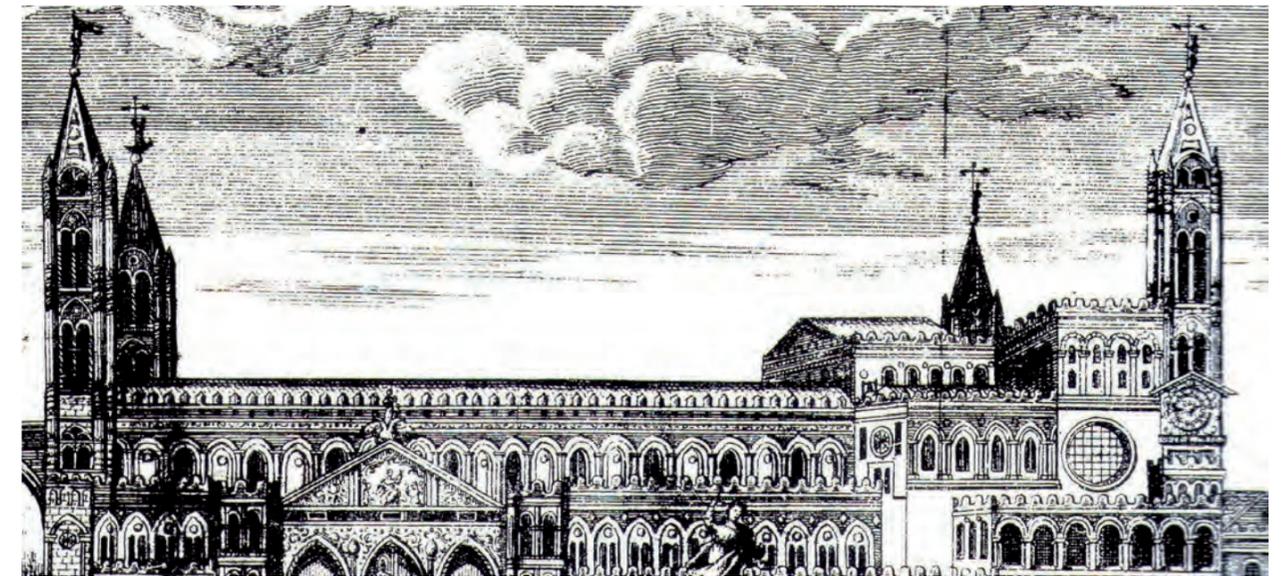
*Portico meridionale della Cattedrale Normanna - Palermo*

sotto

*Cattedrale palermitana al tempo d'Aragona*

sente del resto a Palermo attraverso gli artisti che avevano lavorato a Napoli per la realizzazione dell'Arco di Trionfo di Alfonso il Magnanimo (1452-'58 e 1462-'71). In quello straordinario cantiere, insieme agli architetti e capomastri catalani come Guillem Sagrera, avevano lavorato, appunto, Francesco Laurana, Domenico Gagini e Pietro Di Martino da Milano, portavoce delle nuove idee estetiche e architettoniche seguendo le indicazioni e i modelli che, da Lorenzo Valla a Giovanni Pontano, da Filippo Brunelleschi a Leon Battista Alberti a Pisanello, si ritrovano nella cultura del regno e nelle opere palermitane, dal Gambara al Carnilivari e di tutti quei capimastri i cui nomi ormai cominciano a riemergere dalla documentazione conservata nell'Archivio comunale di Palermo. L'eclatante influsso del gotico-catalano documentato dalla fascia epigrafica in caratteri gotici che corre lungo il fregio sottostante il soffitto a muqarnas della Cappella Palatina di Palermo e i riferimenti all'umanesimo fiorentino presenti sia nell'acquasantiera della cattedrale dove si ritrova la cupola brunelleschiana, inserita

da Domenico Gagini e richiamata anche nella stessa Palatina nei restauri del manto musivo effettuati nel 1474 al tempo di re Giovanni, sono gli elementi chiave di un processo iniziato consapevolmente nel 1426 proprio nella cattedrale con l'inserimento del portico meridionale e del famoso coro ligneo e con i fitomorfismi platereschi di cui abbondano i monumenti palermitani fino all'età del Manierismo accolto in città ufficialmente con l'arrivo nel 1578 della michelangiolesca Fontana Pretoria detta "della Vergogna" che, prima del trionfo del Barocco, come era accaduto per il Portico della Cattedrale, apre appunto un nuovo momento di questo sincretismo siciliano che fino al Liberty di Ernesto Basile e dei suoi allievi segna l'arte e l'architettura isolana e costituisce un capitolo singolare nella storia dell'arte italiana. L'esperienza siciliana anche nella pittura, nella scultura e nelle arti minori manifesta la sua inesauribile novità e continuità che nelle stratificazioni del tufo e dei conci di calcarenite si interseca con lo splendore dei marmi e della particolare pietra di Billiemi tipica dei monti di Palermo.



di D.O.L.M

# Artfornichescion Ontologia dell'arte

**A.**  
Dicono che gli storici dell'arte stiano cominciando a chiedersi in che modo raccontare l'ultimo secolo di contemporanea. Dicono. Addirittura dicono che stiano immaginando anche cosa potrà accadere in questo terzo millennio, inaugurato spudoratamente con degli aerei schiantatisi su due grattacieli gemelli nella capitale del denaro mondiale, e accompagnato in sottofondo dalla crisi economica globale. Se la vita non fosse così breve sarebbe davvero meraviglioso ritrovarsi tutti insieme tra cento o duecento anni, lucidi o poco rincoglioniti, e andare per mostre, leggere riviste, conversare con critici e galleristi. Che curiosità! Cosa ne verrebbe fuori? Queste le ipotesi:

- 1) Forse la solita noia: una bella atmosfera, qualcosa che sembra interessante e non lo è, molti maleducati, e poi tanti tacchi e un paio di bicchieri di vino con bollicine. Sì, la solita noia; che è in fondo la telenovela hard dell'arte.
- 2) Forse noteremo un ulteriore imbagascimento di essa:

**Olga Brucculeri**  
*Corpo e diritto 6*  
21 x 27,5  
2004



**Giovanni Proietto**  
*Mitologica femmina*  
acrilico su tavola  
94 x 59  
2014



ti pare che l'arte sia arrivata al suo culmine, no?, e invece c'è ancora tanto da decomporre.

3) Forse nulla, proprio nulla; non è detto che l'arte continui a esistere in futuro: è il mercato che decide della sua esistenza, infatti.

Di sicuro, però, essa sarà ricordata. Un po' come una fase dell'evoluzione umana tutta da decifrare, e cioè quella fase che precede il vero sviluppo dell'umanità; un po' come un ricordo lontano, tipo quelle fesserie che oggi scrivono sulle grotte di Lascaux; un po' come un'attività che visse, morì, e così via. E chi intenderà fare arte sarà punito. Con la ghiigliottina, magari.

**B.**  
Perché queste farneticazioni? È lecito chiederselo, certo. Forse perché l'epoca che stiamo vivendo è eccessivamente pornografica; e non c'è altro su cui ragionare, se non con delle farneticazioni simili alle suddette. La pornografia che viviamo quotidianamente ha influenzato ineluttabilmente l'arte: essa è all'apparenza seducente e incomprensibile; il suo epilogo è prevedibile; e la sua durata è intensamente breve, proprio quanto è intensamente breve anche la più lunga scop... dai, hai capito. Soprattutto negli ultimi centocinquanta anni l'arte ha messo in mostra tutto di se stessa, e soprattutto quello che in una mostra non avremmo mai voluto osservare, ma che spiavamo attraverso la serratura della porta, quella stessa porta che la nascondeva. Ecco il problema. Se mostrare ci ha abituati alla sua morfologia, tanto da non eccitarci più, spiare è rivelare, un brutto viziaccio che nasce dal più grande desiderio umano: scoprire perché siamo al mondo. Che si torni a spiare l'arte, allora! Eppure, quello che l'arte ha messo finora in mostra è di grande (e grave) portata ontologica: e paradossalmente, nel momento storico in cui non la comprendiamo, stiamo comprendendo tutto della vita: perché l'arte, che è eterna contraddizione, incapace di starsene al suo posto, la sta denudando. E cosa comprendiamo? Chiaramente di non comprenderla. C'è da aggiungere un fatto. Una ontologia dell'arte è possibile solo nella misura in cui, di essa, vengono analizzati i caratteri generali. E di generali, nell'arte contemporanea, sembrano esserci soltanto i caratteri del suo disorientamento: l'arte ricorda ancora di esistere, ricorda ancora del suo problema e, infine, ricorda ancora del suo scopo? A mio modo di vedere, non ricorda nemmeno come si chiama e, non ricordandolo, chiama arte tutto quello che ha intorno. Che siano questi i caratteri generali? È insomma come se ci trovassimo in un confuso baccanale. E in un baccanale non puoi mica prevedere cosa accade, eh? Può andarti bene. Tuttavia è sempre bene stare attenti; e guardarsi dietro.

**Olga Brucculeri**  
*Corpo e diritto 1*  
21 x 27,5  
2004

**Giuseppe Caiozzo**  
*Ombre*  
olio su tela  
90 x 40  
2006



Antonio Fiasconaro  
*Il mistero di Ninfa*



Copertina - Mistero di Ninfa

### 1. Antonio Fiasconaro e "Il mistero di Ninfa"

Nel capitolo "Il corpo visto da fuori" del suo *Notes of an Anatomist*, Francisco González-Crussi, patologo e scrittore messicano, ricorda di come "differenti osservatori vedano il corpo in maniere tanto diverse", ciò inducendo "a credere alla teoria proposta da Paul Valéry, secondo la quale in ciascuno di noi si trovano almeno quattro corpi differenti". Essi si presentano ora nell'estensione di 'corpo meccanico', ora nella percezione degli interni congegni, ora quale esclusivo oggetto dell'analisi scientifica, e, infine, corpo come indiscusso componente dell'ambiente. Se il terzo corpo catturò ben poco l'attenzione di Valéry, al contrario esso apre le indagini del medico legale per conquistare la piena comprensione del quarto. È il patologo, volto alla definizione della concretezza mortale, a "scegliere un approccio diretto e privo di ambiguità: nemmeno coloro, quali i religiosi, gli scienziati, i mistici, i poeti, nel cui curriculum si potrebbe immaginare inclusa la tanatologia", riescono a tanto. Quel corpo, dissolto, smembrato, ricomposto e reso feticcio, fissato o spersonalizzato dalla vestizione antropologica, si traduce sovente in riti ambigui e provocatori. Ciò che nelle "poesie per vivere e non vivere" Guido Ceronetti include in tutta la sua crudezza è proprio il corredo tanatologico; parlando infatti dello "straziato corpo della vita" vi risolve, nell'algido sguardo non privato dalla pietà, ogni esistenza impressa da "i mari ventrali e le croci dorsali". A volte è il caso a restituirci un mosaico mortale, come nel *Mistero di Ninfa* attraverso l'istant confezionato per Kalós Edizioni (prefazione di Cristoforo Pomara), grazie

## Appunti per quadri, libri, voci

di ALDO GERBINO

al trasporto tanto emozionale quanto lucido di Antonio Fiasconaro. La storia è semplice: una normale verifica nella Sala Bonanno del Cimitero monumentale palermitano di Santa Maria dei Rotoli, sovrastato dal poderoso blocco calcareo di Monte Pellegrino, mette in luce un baule dimenticato da ben diciotto anni; esso accoglie "un piccolo corpo all'apparenza mummificato". Sembrano resti mortali d'una bimba, la quale offre "il capo ornato da una coroncina di rose di colore fucsia e verde"; essa, adorna di vestimenti ottocenteschi, porta un nastrino vergato da un inchiostro blu che recita: "S. Prospero 25-Settembre-1977". Da questi elementi Fiasconaro dà consistenza alle sue esplorazioni: ipotesi, sollecitazioni e suggestioni intellettuali, parallelismi con la piccola Rosalia Lombardo dei Cappuccini, rilievi del paleopatologo Dario Piombino Mascali che richiamano le figure di Alfredo Salafia e di Oreste Maggio, i cui esperimenti riconducono al drappello di pietrificatori: da Girolamo Segato a Gorini, da Marini a Spirito. La scrittura tagliente e rapida di Antonio coglie con schiettezza il frutto immediato della metafora, l'impietoso dialogo tra vita e morte, la gloria, tutta umana, dell'oblio.

### 2. Giuseppe Cuccio, D'un sileno, di volti anatolici

Le terrecotte e i bronzi di Giuseppe Cuccio (Palermo 1964; docente, fregiato a Milano, quale "Artista dell'anno 2009"), raccolti nello spazio critico *d'un sileno, di volti anatolici* (già alla Galleria ElleArte, Palermo) ci hanno mostrato un artista con sua ben precisa estetica, fermo nel suo sviluppo plastico. Su tali note di materia non può che affiorare il registro espressivo di Giuseppe Cuccio, giocato sulla fabrilità, sulle tattili pieghe, più o meno ardue, delle materie. Lucini, nel saggio introduttivo ai *Poeti simbolisti e liberty* (Scheiwiller, 1967), - e Tozzi vi appare con due brevi e commossi testi ("A Edgardo Allan Poe" e "A Stefano Mallarmé"), - accenna a quel *Deus, sive Natura* spinoziano, mentre, più avanti, lo scrittore senese (autore, in poesia, della *Zampogna verde*) ci investe con la straziata figura di Marsia: l'elaboratore degli inni sacri agli Dei. Egli, lo scorticato figlio di Eagro, qui da Giuseppe esteso in *Apollo e Marsia* (terracotta e legno, 2014), sileno pietosamente trasformato, mentre canta i suoi versi accompagnati dalle melodiose note irradiate dall'aulòs (lo strumento creato da Atena),



**Giuseppe Cuccio**  
*Apollo e Marsia*  
 terracotta e legno  
 120 x 70

in anatolico letto fluviale dallo stesso Apollo nell'impari tenzone musicale. Ed ecco, similmente all'auleta, Mallarmé è sì «buono come Marsia». La *'pietas'* si stende su di lui come bianchi lenzuoli; pietas posta a lenimento d'ogni possibile *hýbris*. Poteva, d'altronde, non essere compianta la sua sorte da Satiri, Fauni, creature silvane, Ninfe e pastori, nel momento in cui un pentito Apollo, dopo averlo spellato e poi mutato in fiume, pose persino la sua stessa cetra nell'antro di Bacco?

# Il design è donna? Qui non si ricamano cuscini (parte prima)

di MARA SEVEGLIEVICH

Affermare che il design è donna, cioè farne una questione di genere, significa certamente fare un torto alle donne. Occuparsene in prospettiva storica e andare in cerca dell'autorialità delle donne protagoniste del design del Novecento è altra faccenda. E' così che, attraverso la breve analisi di quattro casi emblematici del tema, profondamente intrecciato con l'arte e l'architettura fin dalle sue origini nel secondo '800, emerge - lo si voglia o meno - proprio la peculiarità dell'ingresso femminile in quel territorio ibrido, un po' marginale e paludoso, un po' terra di nessuno, che è il design, ovvero la progettazione per l'industria secondo criteri funzionali ed estetici di oggetti d'uso comune legati soprattutto all'ambiente domestico. Partiamo nel nostro excursus dalla Russia del primo '900, tutta percorsa da fremiti di avanguardia e rivoluzione, di arte come esperienza totalizzante, di pubblico e privato come una cosa sola. E, come se non bastasse, da formidabili legami amorosi di coppia in cui le opere di uno sono quasi indistinte da quelle dell'altra. Cioè: se nell'Europa occidentale la donna è ancora musa ispiratrice o modella che impara a fare i primi passi



**Aleksandr Michajlovič Rodčenko**

Libri - Manifesto - fotomontaggio  
Lily Brik  
Mosca  
1924

succube di un artista-uomo unico depositario della creatività (Rodin e Claudel, ad esempio), nella Russia zarista prerivoluzionaria e nell'URSS poi si rovescia senza problemi questo stereotipo borghese a favore di un rapporto di coppia assolutamente paritario. Anzi, la presenza femminile è addirittura maggioritaria in mostre fondamentali come la 5x5=25 del '21, che sancisce la nascita del produttivismo (dei cinque, tre erano donne - Popova, Stepanova, Exter - e due uomini - Vesnin e Rodchenko), o in istituzioni potentissime e ineludibili come il VKhUTEMAS, sorta di scuola-laboratorio di arte e tecnica o l'INChUK, l'alto istituto di cultura artistica. Coppie, si diceva: Goncharova e Larionov, Rozanova e Kruchenykh, Stepanova e Rodchenko, Popova e Vesnin, Werefkin e Jawlensky; e un triangolo famoso: i coniugi Brik, Lilja e Osip, e Mayakovsky. Accomunati da un'assoluta interscambiabilità, favorita anche dall'idea quasi ossessiva dell'opera d'arte totale in cui i diversi ambiti - pittorici, grafici, letterari, di design - contribuiscono pariteticamente alla costruzione della nuova società nata dalla rivoluzione: tutti fanno tutto, senza distinzione alcuna fra arti maggiori e minori. Ecco allora che i fotomontaggi, i collages e i manifesti agit-prop, così come le agit-stoffe prodotte ad Ivanovo con motivi geometrici o riproduzioni in serie di falci e martello, ruote di ingranaggi, dirigibili e soli dell'avvenire, o i costumi e le tute senza cuciture per la vita quotidiana indossati indifferentemente da uomini e donne (visibili in splendide foto d'epoca) danno delle donne designers Goncharova,



**Rodčenko and Stepanova**  
1920

Stepanova, Rozanova, Exter un'immagine nitidissima e brillante di "amazzone dell'avanguardia". Ma, contemporaneamente, ne smorzano il potenziale individuale da una parte in una sorta di simbiosi di coppia che tende ad annullare il genere e le differenze sessuali (anche nell'abbigliamento, ad esempio), e dall'altra nella logica superiore della costruzione collettiva - e dunque priva di identità di genere, una sorta di tabù - di un mondo nuovo. Ben diversa la situazione nel cuore della vecchia Europa, nella Germania del Bauhaus. Che con le donne non aveva un gran feeling, nonostante le affermazioni iniziali di Gropius, secondo il quale "non ci deve essere alcuna differenza tra il sesso più bello e quello più forte". Legato inizialmente ai modelli ottocenteschi e primonovecenteschi dell'Arts and Crafts Movement inglese di Ruskin e Morris e del Deutsches Werkbund di Muthesius sfrondate delle componenti romantiche, il Bauhaus di Weimar, Dessau e Berlino, a partire dal '19 e fino al '33, quando i suoi esponenti principali sono costretti alla fuga negli USA o all'adeguamento al nazismo, si propone il miglioramento qualitativo dell'industria nell'utopia dell'arte del popolo per il popolo. Ma ad opera principalmente degli uomini. Le donne sono discriminate fin dall'inizio. A fronte di una discreta (ed entusiastica) quantità di iscrizioni femminili, Gropius dissuade le donne dall'affrontare, dopo il Vorkurs o corso propedeutico, i corsi principali, tradizionale e indiscusso appannaggio maschile (metalli, falegnameria, grafica, teatro, fotografia...), e le dirotta verso la tessitura o la ceramica, territori tranquilli, sicuri e tradizionalmente legati alla cura tutta femminile dell'ambiente domestico. Al massimo Alma Buscher-Siedhoff riesce a progettare i famosi giocattoli del Bauhaus, editi allora dalla Pestalozzi-Froebel: costruzioni realizzate con semplici moduli di legno nei colori primari o deliziose

bamboline di corda che vanno ad arredare la nursery della casa-modello Am der Horn realizzata nel '22 a Weimar. L'unica donna a raggiungere la prestigiosa qualifica di "maestro" (solitaria presenza femminile anche nelle foto di gruppo) è Gunta Stolzl, autrice di alcuni dei motivi decorativi per tappeti e tessuti più famosi, di un geometrismo decorativo vivacemente "primitivo" (come nella tappezzeria della African Chair in collaborazione con Marcel Breuer). Si perdono così nella vastissima letteratura critica sul Bauhaus i preziosi contributi femminili di Gertrud Arndt, Benita Koch-Otte, Lou Scheper-Berkenkamp (che seguono le loro inclinazioni per il teatro e la fotografia solo dopo l'esperienza del Bauhaus), o di Marguerite Wildenheim, ceramista di vaglia creatrice di servizi da tè attualissimi. Mantengono una qualche notorietà solo Marianne Brandt, autrice di teiere in materiali seminobili come ottone ed ebano, lampade e oggetti da scrittoio in metallo laccato, alcuni dei quali prodotti o in produzione per Cassina; e Anni Albers, fotografa ed esperta di tessitura, moglie di quel Josef Albers che sostituisce il "guru" Johannes Itten (troppo) spiritualista ed esoterico per i gusti di Gropius. Anni segue il marito Josef fin dal '33 in North Carolina per insegnare nel mitico e liberamente sperimentale Black Mountain College, altrimenti famoso, più tardi, per la presenza ingombrante di John Cage, Merce Cunningham e Bob Rauschenberg. Un'autorialità dunque, quella delle donne del Bauhaus, sacrificata ai pregiudizi all'epoca radicati anche negli intellettuali più aperti, allo spiritualismo misticheggiante di Itten e al formalismo di Kandinsky, all'idea tutta maschile di progettazione architettonica di Gropius prima e di Mies Van der Rohe poi. Così Le Corbusier liquidò Charlotte Perriand quando, nel 1927, gli si presentò in cerca di lavoro: "qui non si ricamano cuscini".

**Rodčenko and Stepanova**  
1930



# Nei luoghi del LAVORO

di NELLO BASILI E ANGELO PITRONE

Si è aperta il 6 maggio scorso ad Agrigento, presso il Circolo Empedocleo la mostra fotografica *Nei luoghi del lavoro*, prima edizione di un premio dedicato alle arti visive dal sindacato CNA Pensionati di Agrigento. La mostra è il frutto di un concorso fotografico ad inviti, avente come tema Il lavoro, ossia i luoghi dove questo si realizza. La mostra raccoglie i reportage dei cinque autori invitati: Samantha Capitano, Giuseppe Cumbo, Francesco Novara, Kata Papp, Nuccio Zicari, ognuno dei quali ha lavorato su una specifica azienda assegnata. Su questo attualissimo tema ci sono stati dei precedenti illustri, nella storia della fotografia italiana. Fa piacere ricordare il libro fotografico *Un Paese* di Paul Strand e Cesare Zavattini, nel 1955, sulla transizione dal mondo contadino alla produzione industrializzata avanzata. E successivamente nel 1978, *Dentro il lavoro*, di Gianni Berengo Gardin e Luciano D'alexandro, con un testo sempre di Zavattini. A 40 anni di distanza il CNA Pensionati di Agrigento vuole riproporre lo stesso tipo di analisi sullo stesso tema in uno dei territori d'Europa tra i più disastrati, col più alto tasso endemico di disoccupazione ed emigrazione, con il *Premio CNA Pensionati - Arti Visive - Fotografia: Nei luoghi del lavoro*. Con la curatela di Nello Basili ed Angelo Pitrone. Ma qualcosa emerge dai file delle immagini digitali, una sapienza antica e nuove tecnologie, un cantiere navale nel Mediterraneo, a Licata, che produce pescherecci e yacht, e una azienda agricola, tra Joppolo e Raffadali che recu-



Photo

Peppe Cumbo

Francesco Novara



Photo di Samantha Capitano

Photo di Kata Papp



pera e tutela una specie di capra quasi estinta, la Girgentana, e ne fa un prodotto di nicchia altamente ricercato. Una giovane restauratrice di opere pittoriche a Canicatti e una artista della ceramica a Sciacca. Un falegname intarsiatore capace ancora di costruire con sapienza e solidità mobili che devono sfidare il tempo ed il designer. Certo non facciamo un pianto greco, il lavoro manca da queste parti. Ma quello che emerge dalle immagini realizzate da Nuccio Zicari, da Kata Papp, da Francesco Novara, da Samantha Capitano, e da Giuseppe Cumbo, è certamente una pagina nuova nella realtà economica agrigentina, grazie soprattutto, all'impegno e all'entusiasmo di giovani imprenditori. Anche i nostri fotografi sono dei giovani siciliani che hanno avuto fiducia e passione in quello che fanno, chi studiando fotografia a Londra, o biologia a Praga, o medicina a Palermo. Questo è un premio per tutti quelli che credono che si possa cambiare, ed avere un futuro. Ponendo alla base dell'impresa la cultura e la passione.



Photo di Nuccio Zicari



**Alberto Bragaglia**  
*Onde*  
tecnica mista  
1929

# RUDERI

di LISA CAPUTO

L'odore di quelle giornate di pioggia le ricordava – chissà perché – quello, stantio, dei fiori attorno alla sua bara, il giorno che era morta. In realtà, ormai di odori e profumi percepiva solamente un ricordo confuso, e forse quel legare pioggia e fiori sgorgava da ciò che ancora riusciva a fare con una vaga precisione: guardare. Da quel posto, in cui evidentemente erano piantate le sue catene, poteva vedere – sfocatamente, come aprendo gli occhi sott'acqua – la piazza di adesso e ricordare quand'era villa e pianoro piantato di croci. Poi era venuta la peste, l'ultimo vero ricordo della sua piccola esistenza. Poi a un tratto una strada aveva tagliato qua e là le viscere dell'edificio ormai morto, e lei aveva visto come le pietre dure e fredde erano state abbellite da una facciata finta con bifore inutili, occhi vuoti incapaci com'erano di guardare dentro o fuori. La piazza aveva ricominciato a vivere di splendore ed era diventata anello con una bella villetta a chiudere l'orizzonte verso il mare. C'erano state le bombe, e tuttavia quelle pietre vecchie erano rimaste in piedi, testarde. Poi la città era cresciuta, tutt'intorno, come una brutta massa tumorale e la villetta se n'era andata in una notte appena, mentre, fredde di anni e abbandono, le sue pietre restavano ancora in bilico, ogni tanto libere di godersi il vento fra le viscere nude, altre volte ingabbiate in armature che, certo, ai passanti dovevano sembrare eterne. A lei, che eterna forse lo era davvero, no. Lei guardava alle cose con un distacco non più umano, lei vedeva l'essenza, il continuo comporsi del pulviscolo – perché questo tutto è: sottile pulviscolo – in forme concrete e pulsanti per poi disgregarsi nuovamente seguendo l'espandersi

e il contrarsi di un respiro cosmico che tutto rende permanente. E si chiedeva che scherzo della natura fosse lei, che continuava a essere coscienza senza più un corpo, quand'era chiaro che nulla del genere – improvvida interruzione della legge generale o forse concrezione impensata della materia sottile – potesse e dovesse esistere. Era impossibile. Eppure era. Allora cercava di capire per slegarsi da quel sogno lunghissimo, da quella vita ectoplasmica vista pietre e finestre neogotiche. Tuttavia, per quanto si sforzasse, tornava sempre al suo punto, lì a destra di quella piazza trafficata dove, orfanella, aveva ascoltato gli uccelli cantare e le sue compagne stridere – almeno all'inizio – sui loro strumenti. Adesso – ed era un concetto alieno, questo “adesso” – mentre ricordava bene il buio del pianoro, solo a volte punteggiato da qualche incerta fiammella, era tutto uno sfolgorio di passi veloci e luci intermittenti. Luci che, però, non illuminavano le sue pietre; anzi, se possibile le condannavano a un buio ancora più sconcertante. E lei, mentre sentiva che il mondo l'attraversava, si chiedeva se quei riverberi sull'asfalto bagnato la rendessero forma – di nuovo, dopo secoli – e se qualcuno potesse vederla. Riconoscerla. Perché era difficile quella muta solitudine infinita, quella fredda invisibilità impotente. E si immaginava come potesse apparire vista dalle alte bifore finte: un ricordo palpabile, una lieve alterazione del campo visivo, un riflesso solido, una piccola massa traslucida, un inaspettato punto di collasso del cosmo in forma semiumana. Ma nessuno sembrava vederla, perché lei e le pietre erano come i mostri, che nessuno guarda per paura di ciò che si potrebbe ricono-

scere, più che di ciò che resta estraneo. Ricordava, forse, le braci negli occhi scuri di una bambina sfrontata, che l'aveva tenuta ferma con quel piccolo sguardo ostinato per metri, mentre la madre frettolosamente la trascinava, strappando via da lei quel broncio incuriosito. O forse era lo sguardo che l'aveva uccisa, puntato sulla sua nuca e duro come la pietra che seguì. O forse era il suo, di sguardo, di lei che si sentiva donna e forse non era mai cresciuta. Si poteva d'altronde crescere morendo bambina? Forse no, forse era rimasta orfanella rabbiosa finché l'avevano rinchiusa in quella bara troppo stretta, augurandole a parole vuote che la terra le fosse lieve, ma a nessuno veramente importava di quel peso sul suo corpicino inerme, e non le era stata lieve, quella terra scura e

umida che la soffocava, e lei era scappata – come scappava sempre – verso un dove peggiore. O, forse, era rimasta da subito ferma sospesa e invisibile in quel punto di nulla che – volente o nolente – era diventata la sua asfittica casa a cielo aperto. Difficile a dirsi. E si sentiva così, proprio come quel rudere di cui tanti – lei compresa – avevano dimenticato forma e utilità. E, come quelle pietre ostinate, anche lei restava là, sospesa, aspettando un ritorno impossibile, una fine eternamente rimandata, paventando la lentezza di un tempo che ormai le era estraneo eppure, per strane vie insondabili, la costringeva a uno spossante, incessante desiderio d'oblio e morte in mezzo a un continuo e dissonante sfrigolio di vita.

# OLGA BRUCCULERI

di CLAUDIO FORTI

*“Sottomettiti agli enigmi e a ciò che è assolutamente incomprensibile. Ci sono ponti da capogiro, sospesi su abissi di perenne profondità - Ma tu, segui gli enigmi”.*

(C. G. Jung, dal “Libro Rosso”)

L'immediato richiamo, operato dalle opere di Olga Brucculeri, delle indimenticabili pagine del *Liber Novus* di Jung, conferma la radice comune di una *recherche* più che proustianamente riparatrice: la voglia di evolversi emendando il proprio Sé, facendo un patto con demoni e dèi. Il sogno di Jung, disegnato in una cornice di simbolismi, è l'antesignano delle opere visionarie di Olga Brucculeri, in cui l'onirico si sposa ad un ritorno alla memoria ancestrale, al segno che è riscatto della paura primigenia dell'uomo e del suo innato senso di colpa. Il fuoco ancestrale preme, per ardere, direttamente le mani dell'Artista, che divengono, come sempre, strumento tra il Vero ed il Verosimile, tra la menzogna e la bugia, tra il Sé e il Super Io giudicante e spesso spietato. Le simmetrie tra il *Libro Rosso* di Jung e le opere di Olga Brucculeri, sono talmente tante da poter commentare l'uno analizzando le altre. Carl Gustav Jung ampliava la ricerca analitica dalla storia personale del singolo alla storia della collettività umana. Esiste, infatti, un inconscio più grande e potente di quello legato al singolo individuo. L'inconscio collettivo si esprime nelle immagini originarie, definizione data da Jung per definire gli archetipi, pre-coscienti produttori e ordinatori di rappresentazioni. La Brucculeri rappresenta corpi e figure, usciti da una memoria ancestrale, da un'analisi e un ricordo non più frutto dell'occhio ma



**Unione**  
t.m. su tela  
cm 60x40  
2015

di una sorta di assorbimento energetico della materia. Tutto appare filtrato da una lente “consapevole”, ardita e pregevole, che dell'umano e del sovrumano getta i semi, riscaldandoli al sole dell’“abraxas”, la chiave esoterica della conoscenza che rende conosciuto l'inconoscibile grazie alla somma dei suoi numeri e mette in comunicazione dèi e uomini. Nell'opera pittorica della Brucculeri, si legge chiaramente la chiave dell'autoesplorazione, del patto tra demoni e dèi che consente agli umani di sopravvivere ai dolori e alla paura della morte. Ci sono mondi segreti ai quali solo l'Arte ha accesso. Olga Brucculeri ne vede i colori, ne annusa le fragranze e, in un trionfo di Memoria, ne vivifica il Mistero.

di VINNY SCORSONE

# ARTIFICIAL MOON

Ho abitato, nel corso della mia infanzia, in una casa che si apriva su un agrumeto. Affacciandomi al balcone, sulla sinistra mi facevano compagnia Monte Pellegrino e il Castello Utveggiò. La notte, se le stagioni lo permettevano, proprio lì, sopra i merli del castello, vedevo sorgere la luna. Era uno spettacolo incantevole che ricordo disegnai spesso. Oggi sembra che la luna tornerà stabilmente a stazionare "In su la vetta della torre antica". Certo la torre non è antichissima come quella del Leopardi e del suo "Passero solitario", ma per un palermitano il castello Utveggiò è come se stesse lì in cima da tempo immemorabile; un "santo protettore" che vigila sulla città; un pezzo di cuore panormita che pur essendo arroccato sul monte e lontano dalla vita pulsante del centro, è parte integrante del capoluogo siciliano e dell'immaginario dei suoi abitanti. La luna (dicevo), quell'astro celeste che, se tutto andrà bene e arriveranno i finanziamenti, rimarrà a splendere sulla cima di quel castello per parecchio tempo. Ovviamente non parlo del nostro satellite naturale, che sarebbe impossibile piegare al nostro capriccio, bensì di "Artificial moon - Luna artificiale biodinamica fotocatalitica fotoluminescente". Il progetto, ideato da Filippo Panseca, ha un nome tutt'altro che poetico eppure, una volta realizzato, raccoglierà, nelle notti buie palermitane, i sogni, i pensieri e le speranze di chi si soffermerà a guardarla; sarà il faro nella notte di Ciàula; sarà l'astro su cui andare a recuperare il nostro senno ormai perduto. Presentata nell'aprile del 2017, come uno degli eventi clou di "Palermo capitale della cultura 2018", l'opera si prospetta non solo come un importante legame tra Palermo e Dubai (città nella quale risplenderà - con dimensioni raddoppiate - in occasione dell'expo 2020), ma sarà anche un ponte tra passato (la luna ha sempre ispirato poeti, musicisti ed artisti che vi si sono rivolti nel corso dei secoli) e futuro (poiché quella di Panseca è stata progettata servendosi di tecnologie avanzate). L'idea di far splendere una seconda luna nel cielo di

**Filippo Panseca**  
Ph M.P. Lo Verso

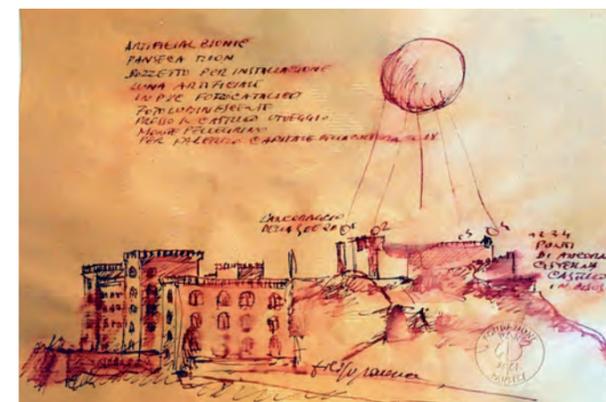


Palermo nasce da numerosi input creativi. Essa è il "luogo" in cui far convergere ragione e sentimento, tradizione e innovazione. Artista eclettico e soprattutto "ricercatore nell'arte e nella vita", come lui stesso si definisce, Filippo Panseca si è distinto nel campo dell'arte, sin dagli inizi, per la sua voglia di sperimentare ed andare oltre il semplice manufatto. Per lui il processo creativo è sempre stato il cuore del suo operare. L'adrenalina scaturita dal pensiero e l'elaborazione mentale hanno avuto continuamente un posto preminente nell'animo curioso e innovatore dell'artista siciliano di nascita ma di fatto cosmopolita. Più che un sognatore egli è un visionario che ha sempre precorso i tempi. Illuminista, secondo il concetto kantiano, egli tende ad andare oltre l'ovvio, a ragionare oltre gli schemi precostituiti. Le sue opere hanno sempre sfruttato non tanto i mezzi artistici bensì quelli scientifici. Molto legato, concettualmente, a quella che fu la figura dell'artista-scienziato Leonardo da Vinci, Panseca, nel suo processo artistico, giunge costantemente a nuove soluzioni. Da un punto di vista puramente tecnico, la sfera sarà ancorata all'area sul retro del castello, avrà un diametro di 15 metri, un'altezza di 20 metri dal suolo e sarà gonfiata con elio.



**Simulazione**  
*Artificial Moon*

**Progetto 1**  
*Artificial Moon*



**Progetto 2**  
*Artificial Moon*



Realizzata in pvc con nano particelle di stronzio che si caricheranno con la luce diurna per poi splendere la sera, sarà anche trattata con una soluzione nanotecnologica che attiverà una sorta di fotosintesi (fotocatalisi) in grado di bonificare l'aria circostante (come se fosse un bosco di 700 alberi d'alto fusto). Un'opera quindi anche benefica per l'ambiente (così come molti lavori dell'artista che ha inventato l'arte biodegradabile). L'arte quindi come agente attivo in grado di modificare non solo gli animi ma anche il mondo. Il gruppo di progettazione vede coinvolti, oltre che ovviamente l'autore, anche numerosi tecnici e collaboratori (gli architetti V. Crisafulli, G. La Leta, G. Palmizi; il professor G. Giambanco e l'Ing. E. La Malfa Ribolla - dell'Università di Ingegneria di Palermo; i professori A. Milazzo, I. Benedetti e il dott. V. Gulizzi; l'artista A. Bronzini). Nell'attesa che "Artificial moon" splenda su castello Utveggiò a noi non rimane che osservare le naturali fasi lunari e sognare continuando a confidare a quel disco argentato tutti i nostri pensieri.



# Teresa Lonobile

di DANILO MENDOLIA

*Rosamunda*  
acrilico su tela  
120 x 60  
2008

L'attenzione ai particolari, espressa in modo decorativo, ma secco, è cosa poco comune. E noi, di particolari, ne siamo invasi. Di molti non ce ne accorgiamo neanche; di alcuni rimangono impressi nella memoria, trasformandosi in dati, in esperienze. Quando i particolari diventano minimali per trasfusione artistica, ridotti alla loro sintesi, cioè ridotti al disegno, un disegno in grado di lasciarsi percepire senza orpelli, tutta l'attenzione che poniamo fa il reale gioco per un occhio interessato, che potrebbe anche divertirsi didatticamente. Difficilmente tra le forme del mondo qualcosa sbava; e lo sappiamo bene, se bene cerchiamo. Ogni cosa è perfetta per se stessa: ha il suo posto e il suo senso. Con la mano dell'artista, tale perfezione deve però superare i limiti. Di tanto. Fino a raggiungere ciò che queste forme non sono più. E allora ecco che i particolari si vestono di bello, di luminosità, e rimangono in comunicazione perenne, catturati dal tempo, il quale invece li escluderebbe a una condivisione più larga (anche spaziale). Essenzialmente appare divisa in due la produzione artistica di Teresa Lonobile. Da un lato c'è l'attenzione alla forma pura - di cui parlavamo -, non filtrata dal tecnicismo, con cromie tenui, poi acide, e di immediato impatto. Qui la lettura è rivolta soprattutto ai ritratti o alla multicomposizione dei volti di donne. Esse sono raffigurate in modo semplice, spesso con gli occhi rivolti verso il basso, o verso un altrove di cui sarebbe bello scoprire anche un piccolo centimetro quadrato: labbra finemente tratteggiate; pelle linda e capelli elegantemente disposti; gioielli sistemati ad arricchire la composizione; il trucco che innalza le stabili figure ad attrici di teatro pronte alla scena; e a volte, anche qualche fiore, che sia un fermaglio o un paio di orecchini. Mute, più di qualsiasi sibilla misteriosa, queste donne osservano profondamente il mondo da una distanza che soltanto loro potranno un giorno narrarci. Se lo vorranno: perché a trovarsele davanti così, così mentre silenti ci spiano, dentro un'aura di superbia che li racchiude dolcemente, l'interesse per noi, che da esse traspare, è quasi nullo, giustamente, seppure seducente. Dall'altro, se mai sia corretto concretizzare queste divisioni, c'è una reale manipolazione della materia, che si alterna dalle trame dei fili di lana e del cotone, dalle bambole ricoperte di un'atmosfera antichissima, dalle variopinte maschere di varia dimensione, all'oggettistica più comune, curiosamente rielaborata.

"Donne di pietra" - Misure variabili



*Le sorelle di Alfonso*  
acrilico su tela  
100 x 70  
2009

**Cagliari 13 marzo**  
acrilico su carta su tavola  
100 x 100  
2013



di GIUSEPPE BELLA

# I numeri di IRENE

IRENE CATALFAMO

Confusa tra folla, Irene vagava con lo sguardo scrutando il cielo sopra la città. Era un cielo vasto e brunito. I venti di primavera trascinavano via le nuvole, e presto sarebbero calate le prime ombre della sera. Se Irene puntava gli occhi in alto, le sue orecchie invece raccoglievano ogni più lieve onda, ogni singola parola, tutti i filamenti di frase fluttuanti in quel continuo brusio che la gente intorno a lei emetteva. E così lei andava, felicemente stordita, fantasticando intorno ai segreti legami che i colori hanno con i suoni. Immaginò che era possibile ridurre il più caratteristico suono umano, la parola (anche la parola volta in scrittura), in uno stato di assoluta indifferenza a ciò che impone la sua stessa natura; un po' come era accaduto alle immagini che, nella vicenda informale della pittura, si erano eclissate trasudando dal proprio stesso corpo i colori, che era quanto di loro sarebbe sopravvissuto sulle tele. A questo punto, Irene associò tra di loro tre elementi, separati in natura: cielo, acqua e scrittura. Qualcosa li teneva uniti, in arcano e quasi alchemico rapporto, nella

mente dell'artista; e questo qualcosa, questo sfuggente spirito elementale, scaturiva da flussi di passione mai placata. Di queste plausibili fantasie, di questi visionari inizi remoti gli attuali lavori di Irene conservano tracce perspicue. Osserviamo "Centomila ragazzini". No, badate; non vi si illustrano torme infantili. Se mai la tela esibisce gli effetti di un loro confuso, anarchico, rivoltoso grafismo: perché infatti, ciò che sulle prime sembrerebbe un intrico di segni pittorici (addensati alla maniera di certi swing cromatici di Trancredi), a uno sguardo più attento si rivela come il prodotto di una massa scrittoria collassata su se stessa, al punto che le parole sono ormai filiformi essenze smembrate, cadaveri spinosi, caratteri slungati e inconcludenti. Un gusto per le quantità esatte, una meticolosità numeraria conferisce una particolare impronta ironica ai titoli che Irene sceglie per i suoi quadri. Non solo non vi è alcun percettibile rapporto tra ciò che si denomina e ciò che viene rappresentato, ma le misurazioni ivi espresse rimandano a un contenuto mentale che



**Flusso**  
acrilico su carta su tavola  
100 x 100  
2013



**Centomila ragazzini**  
acrilico su carta su tavola  
100 x 100  
2006



**Coriandoli**  
acrilico su carta su tavola  
74 x 100  
2013

pretende (con atto giocoso) di fissare in una quota irrefutabile quanto piuttosto sfugge verso l'informe-infinito. Così, ecco "Cinquantatré minuti": un'illimitata gora di acque vivide su cui la luce, rifrangendosi, suscita fasce di colori bensì cangianti ma tutti compresi nelle sfumature del blu fino al più cupo viola; su questa superficie galleggiano stringhe di parole, frasi vuote di ogni senso, simili a cose morte il cui unico pregio è quello di assecondare la curvatura ondosa dei sargassi che le ricoprono. Ancora: "Cinquante milioni di sonagli" sono bande orizzontali di scrittura a spicanti caratteri rossi – ma stavolta le parole manifestano come un'aura di significato, per graziosa licenza del demone che domina su questo purgatorio variopinto. Poi ci sono "Trecentododici milioni di vanitosi" che, invisibili, si specchiano in un cielo echeggiante di frasi altisonanti, si direbbe profferite da un possente dio nascosto, che, beffardo, si annunciasse per segni imperiosi quanto sconclusionati. Infine "Sguardi", fra i pochi titoli innumeri: violacei addensamenti di scrittura/pittura in un cielo aranciato che si dispone ad abbuaiarsi per la notte, la notte nero grembo, lì dove si raccolgono, in attesa di risorgere il giorno dopo, le fantasie colorate degli artisti.

# OFFICINE DELLE ARTI

TRIMESTRALE D'ARTE

07 | 2018

## SPONSOR



## SPONSOR TECNICI



**Fondato da**  
Nello Basili

**Direttore responsabile**  
Loredana Guida

**Redazione**  
Nello Basili, Aldo Gerbino, Dario Orphèe La Mendola, Angelo Pitrone

**Testi**  
Nello Basili, Giuseppe Bella, Lisa Caputo, Giovanna Cavarretta, Dolm, Claudio Forti, Francesco Gallo Mazzeo, Graziella Melania Geraci, Aldo Gerbino, Giuditta Godano, Giovanna Grossato, Ignazio Licata, Piero Longo, Danilo Mendolia, Dario Orphèe La Mendola, Gianna Panicola Angelo Pitrone, Anna Maria Ruta, Vinny Scorsone, Mara Seveglievich Alice Traforti, Giuseppe Viviano

**Progetto grafico**  
AutandAut

**Stampa**  
Giannini Presservice snc  
Via San Felice, 27 - 80035 NOLA (Na)

## Pubbliche relazioni e pubblicità



Centro Studi Erato  
Viale Leonardo Sciascia, 47 - 92100 Agrigento  
+39 329.5460822  
info@officinedellearti.com

Agente Emilia Romagna: Cristina Principale  
+ 39 349.2646524  
cristinaprinipale@gmail.com

Anno 4. n. 7  
Iscritta al Tribunale di Agrigento il 26 ottobre 2015,  
n. 3/15 del Registro Stampa

La collaborazione giornalistica, salvo diversi accordi, si intende a titolo gratuito, trattandosi di servizio messo a disposizione dalla rivista ai lettori. L'invio del materiale alla redazione, rappresenta automatica ed esplicita autorizzazione alla pubblicazione ed al trattamento dei dati dell'autore. Lettere ed articoli firmati esprimono esclusivamente il pensiero degli autori e ne impegnano la loro sola responsabilità. Le proposte pubblicitarie impegnano la sola responsabilità degli inserzionisti.

Any form of collaboration with this magazine - except previous agreements - is on volunteer basis as a free service to the readers. The dispatch of materials to the editorial staff represents an automatic and explicit authorization to use and publish authors' information. Signed letters and articles reflect exclusively authors' opinions and imply their only responsibility. Advertising insertions involve only advertisers' responsibility.



## MASSERIA AGNELLO

AZIENDA AGRICOLA RELAIS



A ovest di Agrigento, a Realmonte, in contrada Fauma Caruana, in prossimità della candida falesia della Scala dei Turchi, il cui profilo inconfondibile digrada verso il mare africano, in un angolo di territorio dove le memorie dell'antichità si confondono nella vita multiforme e caotica del presente, la Masseria Agnello offre ai visitatori momenti di assoluta e confortevole pace all'interno di un ambiente, costituito da un corpo centrale, l'antica casa del "Massaro", ripristinato e riportato all'antico splendore, che ha mantenuto intatto il fascino delle antiche dimore baronali siciliane di fine Ottocento. Ai piani superiori le camere degli ospiti, arredate in stile moderno, si aprono sul giardino, sull'uliveto della Masseria, e sul paesaggio circostante dove, al tramonto, il sole scendendo da nuvole color di fuoco, si riflette sulla placida superficie del mare che rosseggia all'orizzonte.

