

Radar (l'individua individui)

ovvero «*Oculi de vitro cum capsula*».

*L'arte a Palermo negli anni Ottanta attraverso gli occhi di
Rodo Santoro, Salvatore Rizzuti e Alfonso Leto*

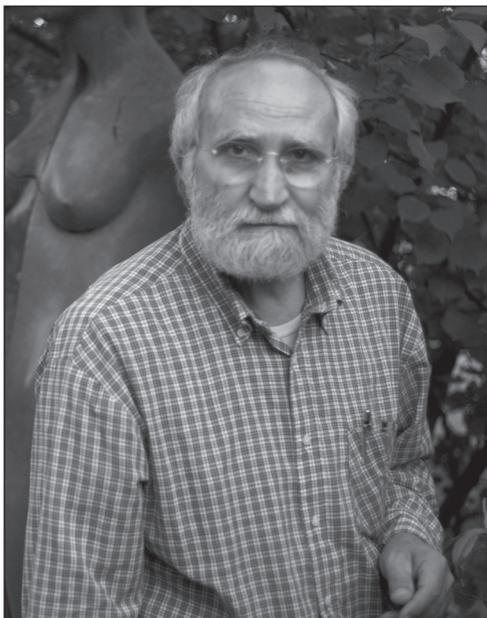
«*Oculi de vitro cum capsula*»... con quelli sugli occhi Guglielmo, di preferenza, leggeva, e diceva di vedere meglio di quanto natura lo avesse dotato, o di quanto l'età sua avanzata, specie quando declinava la luce del giorno, gli consentisse.

U. Eco, *Il nome della rosa*

Rodo Santoro, architetto, è nato a Kos nel 1938. Si forma come pittore a Roma nell'atmosfera estetica degli artisti epigoni della Scuola Romana della fine degli anni Trenta del Novecento. Si laurea in Architettura e porta avanti numerosi restauri inerenti soprattutto la salvaguardia del panorama siculo castrense, effettuando il recupero dei castelli di Caccamo, Castelbuono, Acate e del Castello a Mare di Palermo. In seguito si occupa del ripristino della tradizione connessa ai festeggiamenti di Santa Rosalia. Come storico ha scritto su diversi aspetti della storia locale, dalla trattazione del periodo bizantino e medioevale agli studi sulla genesi storica del Festino.



Salvatore Rizzuti, scultore, è nato a Caltabellotta nel 1949. Interrompe la scuola dell'obbligo a nove anni per aiutare il padre nella gestione degli armenti. A diciotto anni si trasferisce a Palermo, dove consegue i vari titoli di studio per poi accedere all'Accademia di Belle Arti. Viene presto apprezzato e ha la sua prima personale di rilievo alla galleria "La Tavolozza" nel 1980. Lo stesso anno diventa titolare della cattedra di Scultura nell'Accademia che lo aveva visto studente. Da allora porta avanti numerose opere pubbliche, fra le altre il restauro del Fiorone del Teatro Massimo e quello delle aquile del Palchetto della Musica del Foro Italico di Palermo e partecipa a molteplici esposizioni sia personali che collettive.



Alfonso Leto, pittore, è nato a Santo Stefano Quisquina nel 1956. Si forma in un contesto culturale caratterizzato dal perseguimento di un'idea artistica alternativa a quella dogmatizzata. Comincia ad esporre in giovane età sia a Palermo che nel suo paese natale. Negli anni Ottanta ha una breve parentesi di insegnamento all'Accademia di Belle Arti di Palermo ed è protagonista di un'importante mostra personale a Roma. Espone successivamente a Gibellina nell'ambito delle Orestadi e partecipa a progetti

internazionali che portano le sue opere al Cairo, a Bruxelles e a Mosca, fra le altre sedi. Una delle sue opere è esposta permanentemente all'Art Kite Foundation di Osaka.

Chi avesse guardato al panorama artistico degli anni Ottanta cosa avrebbe trovato dal punto di vista pittorico, quali forme espressive?

A.L.: Premetto che quegli anni Ottanta non possono essere ricordati senza l'aggancio e la continuità con gli anni Settanta, direi che ne costituiscono il naturale sviluppo. Ed è chiaro che io ne parlerò con un taglio personale, dal mio vissuto, con la consapevolezza di tracciare una visione parziale ma indicativa.

A Palermo c'era l'ufficialità, che era costituita da Guttuso, Caruso e i loro cloni, Gianbecchina, per esempio, e tanti altri, che si inserivano nella corrente della neofigurazione di retorica sociale di sinistra e di mercato borghese, di cui adesso non sto a dare giudizi, dico però che questa era la realtà; era il circolo che si era creato attorno a Leonardo Sciascia, che amava alimentare questo mondo. Certamente Guttuso era un gigante del mercato dell'arte e le gallerie vivevano in questo indotto, c'era la "Guttuso-connection" come la chiamavamo, con un filo di palese ironia. Stando così le cose, un giovane artista si trovava a fare una scelta di campo: o una scelta imitativa di quella realtà, per inserirsi in quel contesto magari sperando di potere fare una mostra ad "Arte al Borgo", o alla Robinia, o intraprendere una propria strada. In questo senso i riferimenti c'erano perché negli anni Sessanta c'era stata l'esperienza del Gruppo '63, creato dai siciliani Gaetano Testa, Michele Perriera, Roberto Di Marco, ma a cui diedero il loro forte contributo anche Umberto Eco, Edoardo Sanguineti, Nanni Balestrini, Alfredo Giuliani, Alberto Arbasino, Giorgio Manganelli: il fior fiore dell'intelligenza letteraria italiana... Il Gruppo '63 costituì un momento di avanguardia letteraria avversa agli schemi letterari ufficiali, in un momento in cui, per usare le parole di Eco, «l'arte contemporanea si trovava a fare i conti col disordine». Era l'indicazione di un altro possibile modo di raccontare e di raccontarsi. La tesi del Gruppo '63 era che non c'è un'altra centralità, antropologica o culturale, al di fuori del posto dove noi viviamo, che è esso stesso il centro. Noi non siamo ai margini di qualcos'altro. E da questo bisogna partire. Una tesi affascinante in un momento in cui l'impulso omologato era quello di partire alla ricerca del consenso e del mercato artistico, letterario, umano in definitiva. Quell'impulso dato a Palermo da Gaetano Testa, ma anche in altro senso da figure eccentriche e straordinarie quali Francesco Carbone, generò una vitalità che si trasmise anche alle generazioni successive fino a coinvolgere la mia; cito, dunque la generazione di scrittori più giovani e miei coetanei quali Francesco Gambaro, Fulvio Abbate, Pippo Zimmardi, Tommaso Gambaro, Nino Gennaro, Gaetano Altopiano e tanti altri.

In generale, quali tendenze animavano l'orizzonte artistico in scultura?

S.R.: Per la maggior parte gli scultori si allontanarono dalla figura, pensando che fosse ormai superata. Ritenevano di dovere fare qualcosa di "mo-

derno”, di originale nel senso sbagliato del termine. Essere del proprio tempo non significa necessariamente fare le cose alla moda. Significa usare il proprio linguaggio e ciò in cui si crede per dire cose contemporanee; io penso che non si tratta di uscire da sé, ma anzi di guardare sempre più profondamente dentro di sé. È il caso dell’artista che chiamano dispreggiativamente “intimista”, che è poi quello che esprime le proprie emozioni in modo naturale, senza artificiosità. Si è partiti dall’artista che cercava di affrancarsi dai condizionamenti delle corporazioni, approdando ad un livello alto di autonomia creativa e di pensiero. Alla fine si è approdati alla condizione attuale, in cui, avendo rinunciato del tutto (maldestramente e consapevolmente) a quella condizione equilibrata che caratterizzava l’Artista-artigiano di un tempo, ha finito col perdere del tutto la capacità di *fare*, rinunciando alla insostituibile comunicatività della materia.

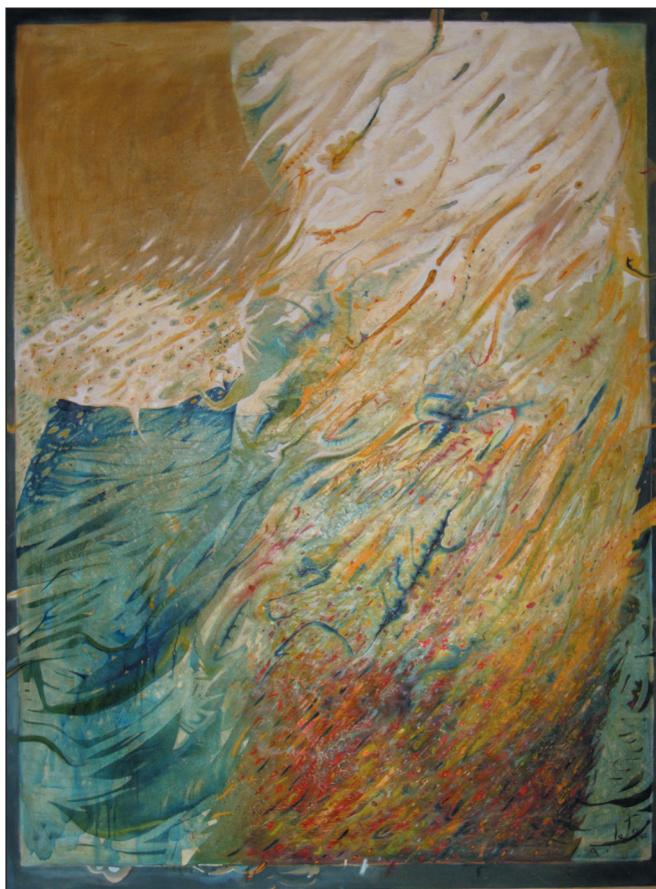
Palermo in quel periodo fu molto ricca anche dal punto di vista letterario, oltre Sciascia si muovevano nell’ambiente palermitano anche Gesualdo Bufalino, Ignazio Buttitta e molti altri.

R.S.: Sì, ma perché erano stati accreditati al nord, dalle case editrici. Allora le case editrici, qui da noi, nascevano con molta fatica, e alcune riuscirono anche ad affermarsi a livello nazionale, però ora stanno chiudendo, siamo in regressione continua. Lo scrittore, che magari cominciava facendo del giornalismo, doveva contemplare un certo folklore locale siciliano, oppure toccare temi tipici che non mancavano, primo fra tutti la mafia. Veniva stimato perché parlava di un paese esotico, tale doveva apparire per potere essere apprezzato ed avere un buon numero di lettori, è così ancora oggi. Quegli scrittori che hanno avuto successo pubblicando con case editrici del settentrione sono poi stati apprezzati anche qui, ma bisognava prima avere il crisma ufficiale dei grandi editori, che erano tutti al nord. C’è sempre stato questo scarto fra nord e sud, ma alla fine gli scrittori siciliani sono stati premiati per la forza della loro scrittura.

Il problema è che un artista, che sia un pittore o uno scrittore o altro, deve avere un riscontro da parte del pubblico, non solo in termini di gradimento, ma anche proprio dal punto di vista economico, se no non si può andare avanti.

La propensione all’esterofilia si manifestò anche nel campo della scultura?

S.R.: Gli anni Ottanta comportarono l’avvento dell’edonismo regaliano, l’esportazione del modello culturale americano nel mondo occidentale diede vita a quella che fu poi chiamata globalizzazione. Ciò ebbe enormi ripercussioni non solo dal punto di vista economico, ma anche per quanto riguarda il



Alfonso Leto, *Moby Dick*, 1982, olio su tela

mondo artistico perché i riferimenti tanto per la gente che per i giovani artisti divennero le star e i movimenti concettuali internazionali, depotenziando totalmente le preziose specificità del territorio. Da una parte si appiattivano le ideologie politiche e dall'altro si creavano delle correnti artistiche ben delineate che non ammettevano repliche, chi tentava di mantenere la propria autonomia rimaneva escluso dai circuiti. Io lo preferii.

Questi che oggi si chiamano curatori, e che allora erano critici e giornalisti, diventarono una massoneria. Portavano avanti solo coloro che appartenevano alla loro cerchia e non avevano alcun rispetto per gli artisti, da quelli anziani e già affermati a quelli giovani che operavano in modo figurativo.

A proposito di arte autentica o meno autentica, taluni attaccano quelle forme espressive che possono essere soggette ad uno sguardo critico più accentuato a causa della loro discutibilità. A partire dagli anni Ottanta, che rappresentano la naturale prosecuzione del periodo maggiormente caratterizzato dalla protesta, come possono essere valutate?

A.L.: Tu forse fai riferimento a una delle forme più autentiche dell'arte contemporanea: Piero Manzoni, per esempio, con la sua "Merda d'artista", esprime uno dei gesti più autenticamente liturgici ed efrattivi del fare arte, lo fa negli anni della contestazione, sono gli anni Sessanta, anni in cui una possibile via del concettuale italiano si apre, bisognava dire delle cose diverse, opporre una sorta di guerra batteriologica nuova nei confronti di una guerra di posizione con armi "a scoppio" ancora ottocentesche. Manzoni (così come Pascali e tanti altri) è stato uno di questi sacerdoti del linguaggio, è stato il primo in Italia venendo dopo la generazione di Fontana, di Burri, di Capogrossi a porsi il problema di una rivivificazione, risignificazione del gesto dell'artista, che non poteva più essere di servizio agli spazi della borghesia italiana, ecco. Sul termine "discutibilità" da te usato, mi viene in mente Oscar Wilde, il quale diceva che a certe opere del passato non si fa certo un favore a definirle classiche perché le si depotenzia della loro capacità propulsiva, nel momento in cui si conferisce loro questa "autorità", ingessandole in un ruolo; il fatto che molte forme d'arte sfuggano a questo podio comporta il loro riuscire a parlare ancora oggi alle generazioni presenti, con la stessa carica di inquietudine della loro origine. Andiamo al passato: basti dire che le "Deposizioni" del Pontormo e del Rosso che sono opere anticlassiche per eccellenza, si sono prestate alla riutilizzazione sotto forma di tableau vivant nel film "La ricotta" di Pasolini, ed è una rinascita! Oppure la "Visitazione" di Pontormo che è stata rielaborata da Bill Viola in un suo celebre video presentato alla Biennale di Venezia nel 1995.

Per cui, autentico o non autentico, oggi non si possono che guardare con grande rispetto queste espressioni genuine dov'è sempre vivo il pulsare dell'intelligenza. Certo, oggi ci sono chiaramente delle forme d'arte che costruiscono, veicolano e fanno fruire l'evento in maniera artificiosa. Ciò non significa che oggi l'arte sia tutta un'operazione di marketing anche perché ci possono essere delle situazioni in cui il marketing e la genialità si incontrano, si innestano l'uno nell'altra e danno vita a risultati che sono altamente significativi dei tempi in cui viviamo oggi. Faccio un esempio molto controverso che è Maurizio Cattelan, che io trovo un artista interessantissimo e geniale, geniale nel senso che racconta bene il nostro tempo, le contraddizioni linguistiche, sociali, il senso ironico che salva l'arte. È un linguaggio sofisticato e popolare insieme, antiretorico di certo. Poi certamente ci sono anche fra gli altri, degli artisti di successo, che però sono davvero "costruiti" dalle fondamenta e che



Salvatore Rizzuti, *Dafne*, 1978, legno d'ulivo

nel momento in cui gli toglie il sostegno di quell'architettura, anche economica, crollano. Per cui, l'autentico o non autentico è stato sempre un tema ricorrente, già nel passato era così.

Quanto lo sperimentalismo di quegli anni ha influito sulla tua produzione artistica?

S.R.: Io sono un figurativo quindi la sperimentazione in quanto tale, in quanto andare al di là della figurazione abbandonandola, non l'ho mai fatta, nel senso che non l'ho mai volutamente superata. Io ho portato avanti una ricerca dal punto di vista formale, a un certo punto ho abbandonato la figura pedissequa e realistica che poteva caratterizzarmi all'inizio, specialmente quando ero nell'ambito dell'Accademia o subito dopo. Questa mia sperimentazione consistette nel sintetizzare diverse forme del corpo, avvenne soprattutto quando iniziai ad assemblare il legno. Sino agli anni '80-'81 io lavoravo il tronco per come era e tu sai che questo comporta una limitazione,

perché il cilindro ha un determinato diametro, una determinata massa e ne devi fare uscire l'opera, devi limitarla a quello spazio. L'assemblaggio, invece, permette di espandere l'opera come si vuole e questo rappresentò una grande libertà per la mia produzione. Nel fare questa operazione mi veniva spontaneo lasciare delle parti geometrizzate, adoperare delle forme un po' futuriste, che si avvolgono fra di loro, senza rispettare il realismo dell'anatomia, ma seguendo il movimento interno delle forme stesse. Per il resto sono rimasto legato alla classicità, anche per quanto riguarda i soggetti, che hanno frequentemente una matrice mitologica. Benché tutto questo avvenisse in un contesto che andava completamente controcorrente rispetto al mio modo di fare arte, la storia ha dimostrato come quando le società sono entrate in crisi si è ricorso al recupero della classicità, dove per classicità vanno intesi quei valori estetici universali che mettono sullo stesso piano Fidia, Brunelleschi, Piero Della Francesca, Mi-

chelangelo, Bernini, Canova, Rodin, Moore, Manzù. La classicità non può mai ritenersi superata, è un valore sostanziale dell'etica e del pensiero umano; è come il mito, non ha tempo.

E la politica, invece, in che termini si poneva nei confronti della città? Quello è il periodo dei grandi carri di Santa Rosalia, cosa c'era prima, in che contesto si colloca il suo intervento in questo ambito?

R.S.: La politica ha fallito completamente perché era fatta di gente di un'ignoranza spaventosa. Quando io ho ricevuto l'incarico nessuno capiva di quale importanza storica fosse il Festino. In quegli anni era drammaticamente decaduto, sembrava la festa del quartiere, la cosa più evidente era la mangiata di cocomeri e lumache e i fuochi artificiali. Il carro non si faceva più già dal 1924, quando venne realizzato un carro solo in stazione fissa, non mobile. Bisognava riallacciarsi alla tradizione, riprendere quei valori. È lì che sono cadute le amministrazioni comunali successive che hanno voluto fare diventare l'organizzazione del Festino un happening dove ognuno faceva quello che voleva, ma non era più il Festino in quel modo. Se noi vogliamo mantenere una tradizione, anche solo formalmente, dobbiamo reincarnarci in quei valori, anche rielaborando le macchine sceniche. Oggi pensare questo è un miraggio, perché tutto è stato trasformato ad uso politico. I sindaci hanno usato questa occasione per avere consenso; è gravissimo. Ma tu lo sai che a un certo punto nel corteo storico fecero esibire le ballerine brasiliane? E infatti è successo che i giovani, non avendo memoria del passato, lo hanno recepito come un carnevale brasiliano, un degrado culturale vergognoso. Io ho scritto molto sul Festino, ma è stato come se non avessi scritto nulla; in qualsiasi città italiana avrebbero mantenuto gli stilemi storici. Penso alle manifestazioni legate a Santa Rosa a Viterbo, o alla festa di Sant'Ubaldo a Gubbio... dopo che videro quello che era stato fatto a Palermo, sembrò che si fossero svegliate le amministrazioni di tutta la penisola, mi chiamarono a Venezia per fare il Bucintoro, a Messina eravamo sul punto di rifare la galea e potei restaurare la vara dell'Assunta e i Giganti.

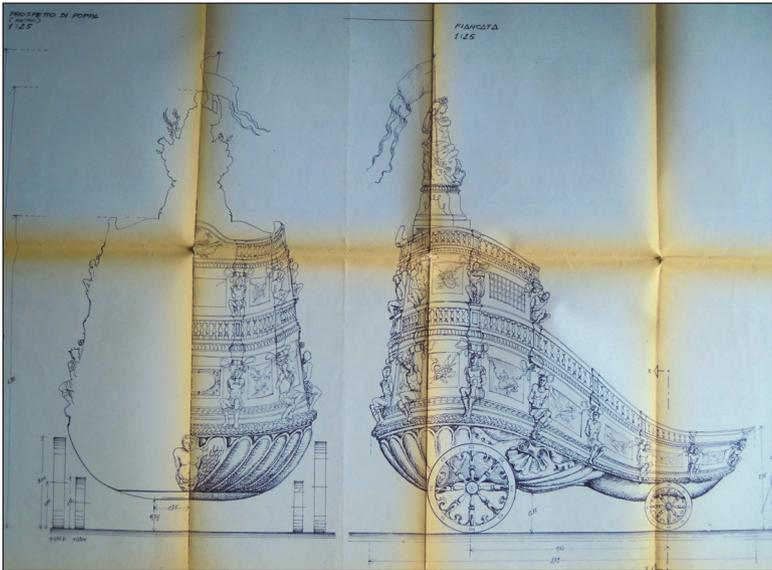
C'era un certo fermento di supporto nei confronti dei giovani artisti?

A.L.: Completamente nessuno, l'unico nostro riferimento erano pochissime gallerie private antagoniste a quel sistema cittadino diventato istituzionale e che ho descritto prima. Quella era l'ufficialità. Gli artisti che ne rimanevano al di fuori si dovevano aiutare da soli, era come se le istituzioni ci dicessero: «Volete essere indipendenti? Socialmente, linguisticamente, politicamente? E allora non sperate in alcun sostegno!». Questo aspetto costituì un vero e proprio discrimine, era quasi un momento di orgoglio, per noi, chiamarci fuori da certi

ambienti estranei al nostro mondo. Chi voleva conquistarsi quella libertà doveva farlo al di là delle ansie del guadagno e della perdita. Questa era la grande energia di quegli anni, cosa che oggi non mi pare ci sia. Ci sono dei piccoli club, dei piccoli circoli che poi sfociano in situazioni collegate con i musei, praticamente delle consorterie in cui la politica di turno è la vera artefice, l'ente gestore e manipolatore genetico della zoologia artistica ufficiale. Insomma, i metodi non sono cambiati, sono semmai cambiate le risposte: oggi gli artisti non hanno più voce e con il loro comportamento mimetico e omologante nutrono il potere degli apparati che decidono degli spazi a Palermo. C'è continuità tra politica, apparati e artisti, e nemmeno le gallerie private costituiscono un vero riparo per gli artisti che vogliono decidere della loro indipendenza.

Proprio nel 1980 Leonardo Sciascia scrive sul Corriere della Sera «Pascolava il gregge nella campagna vicino a Sciacca. Per ammazzare il tempo scavava figure e volti umani nella radice d'olivo. Un talento naturale. Dalle opere dello scultore siciliano traspare tutto il candore di un artista cresciuto in solitudine, lontano da mode e sperimentalismi. Il suo rivivere la storia della scultura è nativo, immediato, senza filtri o schemi; si direbbe guidato dalla materia, più che dalla memoria o se mai da una memoria ancestrale, remota. C'è qualcosa di religioso, di votivo: come se le forme, condizionate dalla materia, dalle venature e dai nodi e dai colori del legno e della pietra, nascessero da una condizione di religiosa solitudine e comunione e si formulassero come grandi domande senza risposte. E insomma: mentre la scultura arranca tra mode e sperimentalismi e in mode e sperimentalismi si nega e dissolve, ecco uno che in solitudine, nella remota campagna siciliana, religiosamente – come propriamente si addice alla scultura – la riscopre».

S.R.: Questo passo di Sciascia è la critica che più compendia, che sintetizza quello che sono e sono rimasto sempre. Inizialmente riscossi la viva approvazione tanto sua quanto di Caruso, al punto che ebbi la possibilità di fare una prima mostra importante quello stesso anno alla "Tavolozza". Subito dopo iniziò la mia sperimentazione e la mostra successiva, tre anni dopo, in quella stessa sede, segnò la crisi con coloro che erano stati miei estimatori e che ritenevano che questa mia ricerca portasse a tutt'altre direzioni rispetto a quelle che loro ritenevano io potessi perseguire. Fu Caruso a condizionare Sciascia, per lui qualunque tipo di ricerca non doveva essere considerata, bisognava invece rimanere legati all'istinto. Aveva visto in me il pastore che scolpisce il legno e avrebbe voluto che io rimanessi tale, ma questo era impossibile. Con questo articolo Sciascia va al di là di questo, coglie il mio aspetto autentico, ma senza bloccarlo in uno stereotipo, mi difende in un certo senso, mi valorizza e mi sottolinea per quello che ho fatto finora.



Rodo Santoro, *Progetto per il Carro Trionfale di Santa Rosalia*

Quali erano i punti di ritrovo culturale?

A.L.: I Fiori Chiari, Arte al Borgo, il Paladino, la Tavolozza, la Robinia erano le gallerie paludate della città, quelle degli artisti più affermati o che si andavano affermando. Ciascuna galleria si caratterizzava per una sua specificità, Arte al Borgo era la galleria prediletta da Sciascia e dal suo entourage, dove si facevano le mostre degli artisti più affermati. Poi c'era la galleria un po' più giovanile come espressione che era "Il Paladino", poi "La Persiana" dove si tenevano mostre di artisti più ricercati, tipo iperrealisti; la galleria tarata per i grandi maestri era la Tavolozza, dove ebbe luogo anche la mostra di De Chirico. Ricordo di aver scambiato mezza parola con lui; in occasione dell'inaugurazione lo trovai seduto in disparte a sorseggiare un whisky nell'ufficio della galleria, mi avvicinai emozionato e riuscii a dirgli solo «Maestro...», lui mi chiese «Come ti chiami?» «Alfonso Leto» «Ah, Leto, bravo, bravo...». Oggi ricordo quest'incontro con molta comicità. Ma per noi le gallerie che negli anni Settanta e Ottanta frequentavamo assiduamente come veri luoghi d'incontro e di discussione, di crescita, erano "Il Condor" in via Emerico Amari, e "I quattro Venti" in Via Libertà. Poi c'era anche la piccola ma interessante galleria "Il Sagittario" dove esponeva spesso Mario Vitale.

E per quanto riguarda il ramo dell'architettura, c'era qualcosa di analogo?

R.S.: Io nella mia professione non ho frequentato luoghi di ritrovo culturali, perché ero impegnato a dirigere i grandi cantieri, quindi non avevo il tempo, tanto che in quegli anni trascurai anche la pittura e la scrittura. Negli anni Ottanta erano già in crisi quelli che erano stati i luoghi di ritrovo culturali; avevano lavorato molto negli anni Sessanta e all'inizio dei Settanta, più o meno. Questi centri sono scomparsi un po' per la morte di coloro che li avevano tenuti vivi, e poi perché molti dei pittori giovani si sono trasferiti al nord e questo perché il pubblico non era pronto, ancora, a recepire il tipo di pittura che portavano avanti. Allora andava di moda soprattutto l'informale e l'espressionismo, anche se si cercava di mantenere una matrice figurativa, di non distaccarsi eccessivamente dalla tradizione. Siamo sempre là, il pubblico comprava il paesaggio, la natura morta. Si può pensare, ma è mai possibile che la gente fosse ferma a questo punto? Bisogna tenere presente che a quel punto non avevano ancora rivalutato l'Ottocento e i primi del Novecento locale. Nessuno sapeva bene quali artisti c'erano stati, mancando il mercato dell'arte, come è mancato sempre a Palermo. Io stesso, quando i parenti di Leo Castro mi incaricarono di fare una mostra retrospettiva dopo la sua morte, scoprii che c'era stato questo pittore che aveva lavorato nella prima parte del Novecento e che aveva uno spirito molto bucolico, faceva prevalentemente paesaggi, però con una vena estetica aggiornata. Era il tipico artista borghese, non era un rivoluzionario che sconvolge i linguaggi estetici, si incanalava in un filone preciso e produceva in quel filone, e così altri. Per cui nonostante una spinta iniziale, negli anni Ottanta già c'era una regressione, come percezione dell'opera d'arte da parte del pubblico. C'è stata una ritirata, addirittura, che poi è diventata un baratro negli anni Novanta e così ha continuato fino ad oggi.

Che genere di manifestazione erano le Ricasoliane?

A.L.: Io sono arrivato a Palermo nel '69-'70, sono riuscito a vederne solo l'ultima tardiva edizione. Mi appariva come una grande festa dell'arte, solo diversi anni dopo sarei diventato amico, cosa di cui mi onoro, di uno degli ideatori: il critico Francesco Carbone. Ricordo che ciascuno poteva esprimersi, non c'erano delle precise gerarchie. Tutti potevano accedere, era un punto di vera democrazia dell'espressione, dove qualunque artista che avesse qualcosa da dire, da esporre, bastava che si iscrivesse e poteva disporre di questo enorme spazio di espressività che straripava anche oltre via Ricasoli. Era molto ricca e molto varia anche perché vi partecipavano dagli artisti affermati ai giovani. Le Ricasoliane scardinavano un po' la gerarchia che era presente invece nel sistema delle gallerie rinomate e che accoglievano prevalentemente gli appartenenti a una certa forma

di cultura, diventava di particolare importanza soprattutto per le giovani generazioni che volevano esprimersi e che non avevano accesso a quelle gallerie.

Quale è stato il tuo percorso a seguito dell'allontanamento da Sciascia e Caruso?

S.R.: Mi resi conto, dopo un discreto periodo di attività espositiva, che mantenere quell'autonomia avrebbe avuto un prezzo, sarebbe significato sottoporsi alla legge di mercato e ai dubbi gusti estetici di chi poteva spendere. In quel momento l'ambito palermitano si divideva in due filoni, uno era quello dell'élite dell'arte ufficiale che rappresentava il potere e che portava avanti le nuove correnti degli installatori e dei concettuali, l'altro era quello degli artisti che cercavano di barcamenarsi mostrandosi compiacenti nei confronti delle amministrazioni e dei committenti privati e che hanno cambiato in peggio il volto della città, in combinazione con i prodotti dei "simposi di scultura", utilizzati malamente nel tentativo di arredare senza spesa le piazze e le strade. Gli anni Ottanta sono stati la mia disillusione, la mia delusione rispetto alla possibilità lavorativa. La mia carriera artistica è stata ignorata. Non ho voluto fare parte di un certo tipo di circuito e accettarne di conseguenza le regole del gioco; io non amo le associazioni varie, le consorzierie che tutelano in via esclusiva gli interessi dei propri consociati, io amo l'associazione umana. Ancora oggi opero in un contesto, che è quello dell'Accademia, che rientra nella sfera del pubblico.

Che cosa è stata la Transavanguardia e cosa ha portato a Palermo?

A.L.:La Transavanguardia è stata un mito degli anni Ottanta per tanti giovani, io ricordo che essendo giovane docente all'Accademia ero l'unico di tutto questo ambiente che conoscesse Achille Bonito Oliva, lo avevo conosciuto qualche anno prima ad Acireale per la sua mostra "La scuola d'Atene" e da allora si sono intrecciati rapporti che sono durati nel tempo e attualmente perdurano. Fu proprio Achille Bonito Oliva a presentare la mia prima mostra di rilievo, nel 1987, anche con il contributo critico di Fulvio Abbate, nell'antico eremo della Quisquina, una mostra che proponeva in tutta la sua ricchezza il frutto del mio lavoro di quegli anni, dei legami con la transavanguardia reinventata in una cifra mia, personale ed originale. Ed è inutile dire con quanta freddezza fu accolta dalla stampa di allora che non ne scrisse un rigo, ad eccezione del bel testo che Fulvio Abbate pubblicò su L'Ora. Era un altro costo che pagavo per la mia indipendenza e per aver avuto come testimonial un critico tanto celebre quanto invisibile agli ambienti chiusi e settari di Palermo. La Transavanguardia è stato un movimento di idee che aveva riportato di nuovo la pittura, cito le parole del critico, contro «l'atteggiamento quaresimale dell'arte concettuale»,

e di avere quindi ripristinato la citazione, la libertà dell'artista che diventa allo stesso tempo cultore del passato, proteso al futuro in una sintesi linguistica che agiva nel presente. Un sorta di fisarmonica dinamica che si apre e si chiude su una partitura flessibile. L'unico movimento italiano strutturato, dopo le neo avanguardie in grado di incidere nella cultura, nel gusto e nel mercato.

Quali scultori animavano maggiormente il panorama artistico nazionale? C'è stata una qualche figura di riferimento che ha "ispirato" la tua produzione?

S.R.: Tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli Ottanta gli artisti storici di riferimento per noi giovani leve appena uscite dall'Accademia erano Henry Moore, Arturo Martini, Marino Marini, Giacomo Manzù, Pericle Fazzini, Luciano Minguzzi, di cui molti in quegli anni ancora viventi. A questi si aggiungeva la più giovane generazione di scultori, i fratelli Pomodoro, Floriano Bodini, Augusto Perez, Giuliano Vangi, Emilio Greco, Ugo Attardi, per citare i più importanti. Tutti artisti da cui, a vario titolo, un giovane scultore figurativo come me non poteva esimersi dall'attingere per la propria crescita. Fra questi, forse quello che ebbe un'influenza più diretta fu Ugo Attardi, di cui mi affascinò principalmente la tecnica dell'assemblaggio delle sculture in legno. Infatti, da quando ebbi modo di vedere dal vero i suoi grandi gruppi scultorei, iniziai ad usare la stessa tecnica, che mi permise di espandere la forma a piacimento, senza più essere costretto dalla limitatezza del tronco. Con la tecnica dell'assemblaggio nacque il mio gruppo scultoreo "Il Vespro", nel 1982. In quell'opera traspare sicuramente la violenta fascinazione assorbita dal suo "Arrivo di Pizarro", relativamente alla maniera di organizzare, un po' scenograficamente, il gruppo scultoreo con l'articolazione di diverse figure. Fu quella una esperienza per me positiva, che però non ripetei più, proprio perché prettamente scenografica e a tema storico. La mia visione intimista dell'arte mi portava a esprimere momenti più introversi e simbolici, meglio veicolati dall'argomento mitologico.



Salvatore Rizzuti, *Omaggio a Piero*, 2009, legno



Alfonso Leto , *SHE (la lingua contro il linguaggio)*, 2006,
olio su lino

Perché decise di riproporre il Festino proprio in quelle forme?

R.S.: Pensai alla tradizione primigenia del Seicento in ordine a due motivazioni. Innanzitutto i carri avevano mutato nel tempo la propria impostazione rispetto all'idea seicentesca, il che vuol dire che fino al 1859 i carri riflessero l'estetica del periodo in cui venivano costruiti. Infatti i carri dell'Ottocento sono neoclassici e in alcuni casi, dato che erano coloratissimi, riuscivano gradevoli alla vista, ma quando poi Bonomo alla fine dell'Ottocento progettò i suoi erano praticamente dei carri funebri, altissimi, circa trenta metri d'altezza, tirati da pariglie di buoi, arrivati alla fine di Piazza Verdi non potevano proseguire perché c'erano già le linee aeree dei tram. Io ho fatto un salto perché ho pensato che rimandare al ne-

oclassicismo tardo fosse un po' lugubre, alla gente non sarebbe piaciuto, mentre c'era un grande interesse per il barocco e incominciava a nascere l'attenzione anche per la storia di Palermo, con gli articoli di La Duca e la rilettura de "I Beati Paoli", che vennero ripubblicati più o meno in quel periodo. In secondo luogo ho pensato alla situazione di Palermo, che in quel momento era considerata come la capitale della mafia, c'era un morto ammazzato alla settimana, era un periodo bruttissimo. La popolazione aveva bisogno di avere restituita la dignità. Era necessario che i palermitani guardando queste macchine che appartenevano a un periodo di magnificenza pensassero con orgoglio: «Ma noi eravamo così? Facevamo queste cose?». Io avevo questa intenzione, restituire dignità ai palermitani buoni e onesti. Il popolo palermitano è molto cambiato negli ultimi anni; se io faccio il confronto con i palermitani di quegli anni, non si somigliano affatto. Io ricordo questi gruppi familiari civilissimi che assistevano al transito del corteo storico facendosi il segno della croce quando passava il carro, le donne che applaudivano e buttavano fiori dalle finestre.

Come si organizzavano i giovani per ottenere una certa visibilità?

A.L.: In una città che era dominata da una certa forma d'arte che praticamente esautorava tutto il resto ci furono personalità leader che ebbero il merito di andare a cercare spazi per noi, trovandoli, e dirigendoli anche in certi casi, parlo per esempio di Toti Garraffa, artista straordinario, grande amico e maestro, punto di riferimento per tutti noi. Mi ricordo della galleria "Il Condor", di Elio Cuppari, dove di fecero mostre straordinarie, de "I quattro venti", in via Libertà, del "Voltaire", dove incontrammo anche Cesare Zavattini nel corso di una sua mostra pittorica lì tenutasi. E la stamperia "la Mandragola" di Toti Audino dove sperimentavamo grazie a lui tutti i segreti della calcografia. Ma ti parlo anche di spazi dimessi come l'ex caserma Falletta, che era diventata improvvisamente, grazie all'azione vivificatrice di Toti, un luogo espositivo. Si esponeva ovunque, nella vineria di Di Martino, in via Mazzini, o in quella di Totò Savarino, in via Dante. Cercavamo e trovavamo spazi per esprimerci, gli anni Ottanta sono stati vissuti all'insegna del procacciarci lo spazio in una città che non ce lo dava. Ma, intendiamoci, il nostro atteggiamento era straordinariamente disinvolto e cosciente del nostro valore e della novità di cui eravamo portatori. Anni in cui un giovane artista era una scoperta, non un'invenzione.

In quegli anni lei condusse uno studio, come probabilmente prima non si era mai fatto, in cerca delle radici di una delle nostre tradizioni più sentite.

R.S.: Io mi sono andato a leggere le relazioni dei Segretari del Senato di Palermo che davano la sceneggiatura della festa annuale; il Senato era l'ammi-

nistrazione civica e i segretari venivano sempre scelti fra i maggiori letterati del momento, si parla di Seicento e Settecento. Era loro compito scrivere la sceneggiatura della manifestazione, cosa si doveva fare e cosa dovevano rappresentare le macchine sceniche, in base a ciò che era avvenuto quell'anno sia a livello siciliano che a livello internazionale. Per esempio una grande coalizione internazionale che avesse avuto una vittoria in una battaglia, veniva celebrata a Palermo, si faceva il carro trionfale per il sovrano che aveva compiuto quella particolare impresa. Un momento meraviglioso in cui la città non era periferia, ma era centro, tant'è vero che ci si arrovellava il cervello per mantenere un prestigio di capitale che le era stato portato via ormai da Napoli, diventata la più grande città italiana come popolazione e nel complesso, tanto che molti stranieri la ritenevano la capitale dell'Italia. Palermo era allora gelosissima delle sue prerogative come città. Pretendeva l'incoronazione di ogni sovrano prima nella Cattedrale di Palermo e poi a Napoli, quindi si era assicurata, non essendo più la capitale del regno, di essere la "seconda capitale". La festa in onore di Santa Rosalia era articolata secondo un doppio binario, uno sacro e uno laico. Era uno spettacolo colossale che ruotava intorno alla grande processione con l'urna argentea, che prevedeva la presenza di tutte le categorie sociali, aristocrazia compresa, e di innumerevoli confraternite. Il carro faceva parte di un corteo che tecnicamente si chiama dimostranza, e che serviva ad esaltare la figura di Rosalia. Questa esaltazione dell'intervento catartico della santa nel risolvere la peste del 1624 veniva rappresentato con modalità teatrali tipiche del teatro religioso perché allora dovevano avere lo scopo didattico di spiegare a gente che non aveva cultura come era avvenuto questo miracolo. C'era quindi non un solo carro, ma un corteo di carri nei quali, per tappe, si rappresentava la sceneggiatura di quell'anno oppure la vita di Rosalia. Un carro per ogni episodio. Io ne ho fatti sei che ora si trovano ai cantieri culturali della Zisa. Il settimo – il Carro Trionfale – è il deus ex machina dell'evento teatrale, l'evento catartico in cui Rosalia risolve quello che si era verificato prima. Questa forma di manifestazioni si diffondono soprattutto dopo la Riforma, per reagire e ricondurre i fedeli nel solco della tradizione cattolica.

Dal punto di vista della critica d'arte e della fruizione, c'era una partecipazione attiva?

A.L.: Sì, le mostre erano frequentate, partecipate, ma era la città non ufficiale, quella che voleva riferimenti culturali autentici e in cui riconoscersi. La critica talvolta ci ha dato un orecchio, un conforto, ma anche un fastidio, perché non sempre si leggevano recensioni in positivo, era una critica che ...avanzava delle critiche, faceva il suo mestiere. C'era soprattutto il giornale L'Ora, a noi più vicino, con i critici Eduardo Rebullà, Laura Oddo, poi con Giuseppe La Monica, il Giornale di Sicilia con Eva Di Stefano e Quatriglio. Oggi si preferisce non scrivere di un artista



Rodo Santoro, *Progetto per la Porta di Santa Rosalia*

per manifestargli uno strisciante dissenso, o talvolta capita che non si scriva perché non si hanno gli strumenti per scriverne, secondo me. Ci fu anche un periodo in cui a tenere l'originalissima rubrica de "Il Diario" di Palermo fu proprio Toti Garraffa che affilava il suo linguaggio critico dicendo sinceramente ciò che pensava senza tatticismi e compiacimenti ipocriti. Magari si scrivesse ancora così! Comunque, la critica c'era. E forse in fondo è stata il nostro interlocutore privilegiato, ma sempre in subordine alle paginone confezionate per le gallerie "accreditate" o quelle schierate con un'arte che si nutriva di consenso.

Quale è stata la genesi della Porta di Santa Rosalia?

R.S.: Quando ci riunimmo nuovamente negli anni Ottanta per fare il Festino c'era un grande fermento anche a motivo del piano regolatore per quanto riguardava il centro storico devastato dai bombardamenti. In quel conte-

sto venne fuori la proposta di demolirlo per fare la circonvallazione a mare. Avrebbero sventrato completamente la città. Dato che c'era questo dibattito, io pensai alle porte trionfali, che erano strutture effimere e che venivano edificate in occasione dell'arrivo dei re in città, fra gli altri Carlo V, don Giovanni d'Austria e Alfonso il Magnanimo. Pensai di ricostruire le porte di Palermo che non c'erano più. Ne avevo proposte quattro sull'arco della Cala, dove ancora se ne riconoscono le tracce, che è il luogo dove le merci entravano in città e venivano sdoganate. Chiaramente sorsero dei problemi e a quel punto proposi di farne una sola, simbolica; la porta di Santa Rosalia, edificata nel centenario del ritrovamento delle ossa, nel 1724, al posto della porta medievale di San Giorgio. La rifeci in dimensioni un po' ridotte e in una posizione leggermente diversa perché altrimenti sarei dovuto entrare nella caserma Cangialosi, quindi la spostai leggermente sugli scavi archeologici. Quello che volevo dire era «Non demolite nulla, anzi ricostruiamo, restauriamo!».

In quegli anni tu hai ricevuto i primi importanti incarichi pubblici, di cosa si trattava?

S.R.: In circa trent'anni mi è stata offerta l'opportunità di alcune importanti committenze pubbliche; fra queste la mia primissima opera pubblica, realizzata proprio nell'80 fu il busto in bronzo del Giudice Terranova per la piazza di Scillato; sempre in quegli anni seguirono il busto di Bernardo Mattarella a Castellammare del Golfo, il monumento alle vittime della mafia per il Comune di Campobello di Mazara, un Cristo e una Madonna in legno per la Chiesa di San Tommaso d'Aquino a Palermo e altre statue di carattere sacro per varie chiese di Salaparuta e Caltabellotta. In un momento successivo fui coinvolto nel monumentale restauro del Teatro Massimo di Palermo, protrattosi per tutti gli anni Ottanta e durato oltre un ventennio, con l'incarico del rifacimento in vetroresina del "Fiorone" che sormonta la cupola e la nomina a responsabile dei restauri plastici del teatro.

Per lei, invece, fu il periodo dei grandi restauri.

R.S.: Sì, furono gli anni del recupero dei castelli di Caccamo, Castelbuono, Acate, della riscoperta del Castello a Mare qui a Palermo. Il castello di Caccamo da fuori sembrava integro, però erano crollati tutti i tetti, trascinando con sé nel cadere anche tutti i vari piani, era tutto sfondato. Dentro i vari corpi architettonici del castello c'erano delle foreste, una selva di alberi filiformi che andavano verso la luce. Caccamo ha il più grande castello feudale della Sicilia, ha avuto molti passaggi di mano, i crolli più vicini nel tempo erano stati prima della guerra. Questi lavori sono durati tantissimi anni, ci ho passato la vita. Il maniero feudale

di Castelbuono quando lo vidi la prima volta mi diede l'impressione di una stalla talmente era malridotto. Al castello di Acate, ci ho lavorato tre anni, e poi qui, il Castello a Mare, che tutti credevano fosse stato interamente demolito nel 1929 e che ho praticamente riscoperto io. C'era stata la demolizione con le mine e come se non bastasse c'era pure cresciuto un quartiere sopra, di catapecchie e casupole, dove c'erano tutte le attività possibili e immaginabili, c'erano persino le stalle coi cavalli, una lavorazione di alici, un fonditore. Fu riportato alla luce l'ingresso quattrocentesco, il baluardo circolare di San Pietro e quello successivo di San Giorgio. È venuto fuori tutto il fossato sud-ovest e poi quella che venne considerata la torre mastra e che non lo è, si tratta di un angolo del *castrum* medievale. Venne fuori anche il cosiddetto quartiere saraceno, che non avrebbe dovuto essere costruito perché nella tecnica difensiva bisognava lasciare la "terra di nessuno" davanti al castello perché il nemico non avesse ripari dietro i quali rifugiarsi. Invece i senatori di Palermo, come gli attuali assessori, autorizzavano le costruzioni nella zona proibita come pure sulle mura urbane, che venivano usate come fondamenta per i loro palazzi. Più che un quartiere saraceno è un quartiere abusivo che veniva costruito illegalmente con il benepiacito del Senato e veniva poi demolito ad ogni venuta di re, perché il piano difensivo non avrebbe altrimenti funzionato.

Quale era, al di là delle naturali differenze stilistiche, la linea comune che seguivano gli artisti emergenti di allora, la cifra ideologica?

A.L.: C'erano più gruppi di giovani artisti che aveva come riferimenti umani e culturali Giacomo Baraghi, Gigi Martorelli, e i più giovani Toti Garraffa, Enzo Patti, Mario Vitale, Nicolò D'Alessandro, artisti straordinari, che avevano la capacità di creare entusiasmo ed energie e valorizzare talenti. Poi venivano noi ancora più giovani: io, Giovanni Valenza, Nino Quartana, Enzo Onorante. Per la parte che più mi coinvolse, si creò, e magari qualche critico l'avrà pure scritto, una corrente "d'arte fantastica", cioè la possibilità di una via che privilegiasse l'elemento iperfantastico e l'immaginazione di contro all'elemento precostituito di un arte di vecchio e nuovo conio. Fu anche arte colta per buona misura, non mancavano i riferimenti a Bosch, ad Ernst Fuchs, all'arte psichedelica, un rinato senso del surrealismo. Noi ci sentivamo impegnati politicamente, ma senza rinunciare all'esercizio della fantasia e dell'immaginazione come privilegio libertario, come diritto che nessuno può reprimere a vantaggio della retorica neofigurativa o di un astrattismo depotenziato dei suoi valori efrattivi e antagonisti. Non dimentichiamo che gran parte della cultura della sinistra ufficiale di allora trascinava verso una fruizione ipocrita e borghese il retaggio dell'odioso dictat togliattiano degli anni Cinquanta contro artisti quali Turcato, Consagra, del gruppo romano di

Forma 1, dello Spazialismo etc. Cioè il meglio dell'arte europea italiana del tempo. Noi eravamo più libertari che genericamente o canonicamente "di sinistra", ed eravamo ben lungi dall'iscriverci al ruolo di un impegno politico e culturale di cui qualcuno ha tracciato la strada e al quale non ci sono alternative. Insomma, c'era stato Pasolini, perbacco! C'era Mario Schifano, Andy Warhol... si affacciavano già le prime avvisaglie della Transavanguardia! C'era un mondo fuori dai salotti palermitani e noi ci sentivamo portatori di un'altra storia. Altri riferimenti. Abbiamo cercato una strada di libertà, non cercavamo il mercato, ma neanche lo rifiutavamo a priori, basta che ciò non comportasse una forma di omologazione limitativa del nostro percorso. Una posizione sana, mi pare, no? Volevamo recuperare l'eccitazione e la vitalità dell'immaginazione. Ricordo che c'era un testo di Achille Bonito Oliva del '69, ancora letto negli anni Ottanta e che riassume bene quella filosofia: "Il territorio magico". Ma non dimentichiamo nemmeno la storia di Peppino Impastato ucciso nel '78, del suo modo pieno di fantasia e ironia di porsi nei confronti dei problemi di Cinisi, che erano poi problemi centrali della Sicilia.

Il problema era sempre quello: noi volevamo la libertà di immaginare quello che volevamo noi, non quello che altri avevano immaginato per noi.

In ultima analisi, quale è stata per voi l'essenza degli anni Ottanta?

R.S.: Sono stati gli anni migliori del secolo scorso, ma hanno chiuso un'epoca; allora non l'abbiamo capito, non pensavamo che ci sarebbe stato il declino della città. Chi aveva voglia di lavorare, chi aveva idee, chi aveva voglia di darsi da fare poteva farlo. Oggi non è più così. Io stesso in quegli anni rifiutai collaborazioni con importanti studi romani, perché ritenevo che la situazione sarebbe andata sempre più a migliorare e invece si profilava la decadenza.

S.R.: La cultura a Palermo paradossalmente è finita con Guttuso, Franco Grasso, Ubaldo Mirabelli, Bruno Caruso. Poi è tutt'altra cultura, che non è nostra, che non ci appartiene, la cultura esterofila, quella delle grandi mostre, delle grandi cavolate, la cultura del non luogo. L'artista di questi posti non esiste più, non si può esprimere con le forme, le tradizioni, i sentimenti di questo luogo, si deve esprimere con il linguaggio "universale". Ti illudi di essere col mondo e nel mondo e ti dimentichi cosa hai accanto.

A.L.: Mi capitò di scrivere degli anni Ottanta, per una mostra di incisioni alla stamperia "la Mandragola". In quel testo avevo citato un verso di una canzone di Paolo Conte per fotografare che cosa eravamo noi. «Era un mon-

do adulto, si sbagliava da professionisti». Questo furono quegli anni perché ciascuno di noi faceva ciò che faceva non con il senso di una rivalse perché ci sentivamo minoritari. Tutt'altro: in definitiva applicavamo più o meno consapevolmente la grande lezione del Gruppo '63, non ci ritenevamo ai margini di qualcosa, ritenevamo di essere noi quel qualcosa. Tutto quello che facevamo lo facevamo come se fossimo nel contesto di un grande museo newyorkese. Per noi era questo il centro e operavamo con questa consapevolezza. Ritengo che chi volesse restituire memoria di questo periodo riscoprirebbe la storia davvero particolarissima di una Palermo che rispetto all'oppressione mafiosa e non solo opponeva la felicità creativa dell'immaginazione, l'indipendenza culturale, la vitalità di non fare compromessi con nessuno e tirare avanti per la nostra strada.

a cura di *Luisa Leto*

