



NICOLA FIGLIA

Un moderno
pittastorie

NICOLA FIGLIA
**Un moderno
pittastorie**



Ministero per i Beni
e le Attività Culturali
Direzione Generale
per lo spettacolo dal vivo



REGIONE SICILIANA
*Assessorato dei Beni Culturali
e dell'Identità Siciliana*



FONDAZIONE
IGNAZIO BUTTITTA



Un moderno pittastorie *di Nicola Figlia*

a cura di Anna Maria Ruta

Allattamento Francesco Cutrona e Giusy Seggio
Segreteria Maria Fasino

Progetto realizzato da
Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari

Liricità, ironia e cultura nelle immagini di Nicola Figlia

Il cartellone dell'opera dei pupi snoda le sue sequenze narrative come in un film, è in se stesso un film, non girato da una macchina da presa, ma dipinto, come alle origini del cinema. Anziché far scorrere le immagini, il cartellone le declina tutte insieme davanti agli occhi del destinatario, che a sua volta, guardandole, le mette in movimento facendole scorrere, muovere e parlare nel suo immaginario. La sua partecipazione emotiva scuote il loro mutismo, le vitalizza. Un tempo, - ma ancora oggi pur se sempre meno -, c'era e c'è il cantastorie con i suoi racconti orali, che supporta la narrazione con la voce, ma il cartellone in sé è autonomo, vive anche da solo nel suo essere visto e vissuto, nel suo narrare storie, nel dialogo che sa instaurare con il soggetto che guarda. E questo tipo di operazione comunicativa intriga la creatività di Figlia, per cui il cartellone è uno dei suoi più personali mezzi d'espressione, certo il più significativo e singolare. Nel fluire di ricordi ed emozioni sotto le sue mani la naturale staticità della tela si annulla e le sue immagini, attivando la percezione del fruitore, si animano.

Nato a Mezzojuso, una terra ricca di stimoli culturali, non foss'altro per la forte persistenza nel suo territorio sia del bizantinismo sia di vivaci tradizioni popolari, che annualmente ne movimentano la vita, Nicola Figlia è un artista che si muove a metà tra fumetto, citazionismo dotto ed arte popolare. Ama di preferenza il racconto iconografico, che distende sul supporto scelto con i ritmi e gli spazi propri dei cartelloni e dei fondali dell'opera dei pupi, pur se con una traduzione segnica più icastica e raffinata, che guarda all'andamento sicuro e colto della pittura *tout court* e a quello leggero del fumetto, specialmente per quella punta d'ironia che traspare qua e là nei volti e nelle scene di vita, dipanate con occhio divertito e attento ad una realtà, che talora Figlia penetra anche nella sua valenza crudele e drammatica.

Questo privilegiare la narrazione, questa mistione di generi, a cui non sono estranei elementi della *naïveté* e della favola, perfino certo ricorso a retaggi classici, possono far collocare il segno di Nicola Figlia in pieno sincretismo post-moderno, e con un'identità artistica più consapevole di quanto, a prima vista, non possa sembrare. L'uomo è l'assoluto protagonista delle sue immagini, nella sua individualità e nel suo rapporto con gli altri e con le cose, nella sua solitudine esistenziale e intellettuale e nel suo agire sociale e politico, un uomo che attinge anche a un delicato lirismo quando si trova a contatto con la natura, per lo più serena e limpida, pur se ne contorna il dramma.

La rappresentazione delle masse invece è quasi sempre attraversata da una sottile *vis* comica, che si intravede in certe espressioni appena appena inclinanti al sorriso e nel *divertissement* del diverso atteggiarsi dei volti. Figlia ama disegnare volti su volti, assemblati e fittamente susseguentisi sugli sfondi, e qui il ricordo di tanta pittura classica, rinascimentale e barocca, ma soprattutto bizantina e medievale è evidente. Ma è

la ricerca sulle fisionomie che lo incuriosisce di più, fisionomie che attraversa con una precisione di percorsi figurativi straordinariamente realistici, che gli fanno volgere una particolare attenzione allo sguardo, che può apparire a volte ingenuo e assente, ma è invece ora sornione, ora cattivo, ora invidioso, ora incredulo dinanzi allo svelamento della distaccata indifferenza e separatezza altrui. Gli occhi sono lo specchio delle loro anime e Figlia li vivacizza e personalizza con pochi tratti, rapidamente, facendoli attraversare da ammiccamenti irridenti, da consapevoli complicità e più spesso da una voluta serietà e da un profondo disagio interiore, pur se non sempre consapevole.

Questa sua ricerca sugli uomini, si allarga anche agli interni, alle case, dove occhieggia e origlia scrutando un mondo vario e solo raramente superficiale, facendone una diagnosi che lo spinge ad abbandonarsi ad una figurazione più espressionista e sorridente, con una carezzevole simpatia di fondo verso il reale. Con una sorta di ossessivo *horror vacui* le superfici dei suoi cartelloni si riempiono totalmente con un'orchestrazione caleidoscopica, con un dinamismo sotteso, dando voce ai tanti anonimi che popolano e rendono vivo il suo mondo. Proprio questi ora contornano con *performances* pittoresche singole inquadrature, ora partecipano con sorprendente presa di posizione a grandi imprese, come nel caso dell'eroica e sfortunata vicenda politica e umana di Francesco Bentivegna, patriota antiborbonico fucilato a Mezzojuso nel dicembre del 1856, ora si divertono coinvolti nella straordinaria rappresentazione carnevalesca del *Mastro di campo*. Qui come altrove Figlia attraversa la storia e sorride (*Gli scemi*, *Le corna*, *I vizi capitali*, *Lapsus*, etc.), ma piange anche sugli errori e i drammi degli uomini, come gli accade davanti alle tragiche vicende del Bentivegna o degli eroi di Carlo Magno.

Così facendo si pone con sapiente distacco di fronte al mondo, rasenta lo straniamento rispetto alle vicende raccontate e lo dimostra, per esempio, il suo gusto per un cromatismo tenue e trasparente, per i toni smorzati, per un tratteggio semplificato ma espressionista nella sua essenzialità. Altre volte i suoi colori si accendono, i particolari si illuminano di ricordi naïf, la rappresentazione del mondo popolare si carica di energia primordiale ed esplodono vivaci e mosse scenografie, in cui trapela il gusto della vita e della gioia, come nelle illustrazioni di certi detti e proverbi siciliani, dove particolarmente captante è l'antropomorfizzazione di edifici ed elementi della natura, coinvolti in un gioco all'unisono con l'uomo, la cui risata diverte senza essere dissacrante.

Alcuni cartelloni sono dedicati a figure ed episodi del Mito e della letteratura classici: *Mitologie*, in cui Figlia schiera come in una sorta di album di figurine i volti degli dei dell'Olimpo o *Labirinto* o ancora *Le fatiche di Ercole*, che colpiscono per gli intensi timbri cromatici scuri e *I misteri*, quelli eleusini, ripresi poi in un altro interessante dipinto, *La processione verso Eleusi*, dai timbri opalescenti. Tra i testi letterari lo coinvolgono gli ovidiani *Ars amandi*, in cui esplode un casto erotismo e le *Metamorfosi* per la molteplicità degli spunti realistici che offrono, ma c'è anche il poetico mito siciliano di Colapesce, per cui Nicola si confronta con la resa del mare Mediterraneo, attraverso una buona scelta cromatica.

E non manca il sacro nei suoi cartelloni, l'*Apocalisse*, le *Parabole*, che rientrano tuttavia nella sua tipica struttura figurativa, mentre suscita emozione la sua *Via Crucis*, con quel suo Cristo bizantino dominante al centro, presente nella sua cultura fin dalla nascita.

Un pittore colto allora Figlia, con molti punti di riferimento nella sua enciclopedia culturale e figurativa, tutti rivisitati dal suo singolare immaginario, che spesso ne annebbia la matrice primaria. A prevalere è forse, oltre quella espressionista, una trasparente inclinazione surrealista, onirica, ma anche metafisica - si leggano i riferimenti a De Chirico -, che gli fa attraversare il reale e la storia della pittura (Leonardo, il Futurismo, la Pop Art) con segno chiaro, spolverato sempre di umori ora ironici ora lirici, sfrangiati da un vago *spleen* malinconico, che non suscita mai la risata piena, un realismo visionario, che guarda con amore alla sua terra, quella che conosce, ama e giudica.

Una particolare figura d'artista, veramente interessante, questa di Figlia allora, espressivo interprete del suo mondo e del mondo *tout court*, che declina con tocco personalissimo, per cui è difficile trovare un confronto.

Anna Maria Ruta

Quante Storie

Nicola Figlia in questa mostra propone una serie di cartelloni in cui ha rappresentato delle storie. La provenienza è molto varia. Dai testi biblici del Nuovo Testamento, ai miti greci, ai Paladini di Francia, al Mastro di Campo, alla vicenda di Francesco Bentivegna "da vile paurosa tirranide moschettato" a Mezzojuso. Ma i cartelloni intendono rappresentare anche ciò che sembra aver superato la fase della rappresentabilità (i proverbi) e ciò che possiamo unificare sotto l'insegna del cosiddetto linguaggio figurato e/o dell'enigmistica pura.

Assieme fanno bella figura alcuni cartelloni che hanno ricevuto l'input dal laboratorio *Dar corpo all'ombra* dell'Accademia di Belle Arti di Palermo.

Cosa accomuna tutto questo materiale?

Innanzitutto l'esperienza di vita dell'autore, e cioè: Figlia cresce in un ambito in cui il racconto, l'avventura, la storia occupano una posizione importante nella formazione di un ragazzo. Si tratterà del teatro dell'opera dei Pupi o delle vicende proposte dai cantastorie (i Cuticchio e i Busacca erano molto conosciuti a Mezzojuso). Ma Nicola è cresciuto anche con Tex, Capitan Miki, i film western, i peplum all'italiana.

Il suo itinerario pittorico l'ha portato oltre. Ha riscoperto i miti greci soprattutto attraverso la lettura picassiana. Ha riscoperto la storia sacra attraverso una ardita rilettura delle icone di scuola cretese presenti a Mezzojuso. È arrivato al Mastro di Campo attraverso una continua indagine sul volto e quindi... sulla maschera.

Come si vede, la vita quotidiana si mescola con gli stimoli culturali. E non può essere altrimenti.

Allora, oltre al Picasso già citato, i riferimenti nel nostro caso si chiamano Giotto, Michelangelo, gli Espressionisti, Guttuso e per ultimi, in ordine di tempo, i metafisici, con qualche puntatina alla lezione dei surrealisti.

Ed è una novità nella pittura di Figlia, partito dai corpi e dai volti che gridavano (come amorevolmente lo fotografò un giorno Franco Grasso). Da un iniziale neorealismo puro, forse di scuola, è pervenuto a un realismo grottesco ed infine a una rivisitazione del linguaggio della metafisica che forse gli è congeniale per rappresentare col tono di un'ironia meditata, e, quindi molto profonda che si fa senz'altro autoironia.

Ed ecco i cartelloni sui proverbi, sulle metafore morte, sulle sciarade e su altri giochi enigmistici.

Accanto agli stimoli di cui sopra, si aggiungono gli ambienti da Nicola frequentati in un piccolo centro come Mezzojuso: la piazza, il salone dell'amico barbiere.

Figlia destruttura semanticamente proverbi e metafore morte con un deciso recupero dei significati letterali che disorientano, spaesano lo spettatore e generano un sorriso impreveduto, a volte elucubrato, a volte facile, ma mai banale.

Da lì il passo verso la rappresentazione di giochi enigmistici è abbastanza breve. In questo caso – ad esempio, per le sciarade – diventa notevole *come* Nicola compone la rappresentazione dello scioglimento dell'enigma, di per sé semplice. In quel *come* si insinua l'ironia. Un'ironia sorniona, non di chi volge dall'alto uno sguardo di sufficienza, ma di chi in quelle "storie" apparentemente stupide è dentro fino al collo. *Essere dentro fino al collo....* Ecco un punto da non scartare. Secondo me.

Pino Miceli

La dimensione postmoderna nella pittura di Nicola Figlia

Conobbi Nicola Figlia nel 1995 e lo invitai a partecipare alla mostra *Immagine materia forma*, dove...presentò due sue coloratissime stele nelle quali decine di volti ci fissavano con inquietante insistenza.

La ricerca di Figlia da allora è andata avanti, ma il suo linguaggio è rimasto fedele ad una espressività che, rifiutando certi sperimentalismi dell'arte contemporanea, tende a rifugiarsi nella dimensione popolare di una iconografia da cantastorie del XXI secolo. Figlio di una terra ricca di tradizioni culturali, religiose e artistiche come Mezzojuso, Figlia sente la forza delle icone immutabili della catechesi ortodossa, di una espressività religiosa carica di fascino.

Tuttavia, Nicola, carattere schivo e anticonformista, non ripercorre stancamente i canoni iconografici bizantini della tradizione del sacro - del resto ancora vivi nell'area dell'Est cristiano - cerca invece nelle pieghe di tradizioni figurative popolari siciliane modelli formali che rielabora con vivaci cromie e segni decisi, proponendo sue personalissime "icone". Una ricerca antropologica più che un recupero di una sacralità superficiale, sta alla base del lavoro di Figlia: archetipi, simboli che si ripropongono con ossessiva insistenza, senza mai cedere alle lusinghe della moda, agli sperimentalismi delle sempre più spregiudicate avanguardie artistiche.

Nicola ha alle spalle un percorso di studi tradizionale, accademico, ma ha sempre cercato rifugio nell'arte di strada, trovando in essa umori di sicura autenticità, capaci di generare desideri di fuga dalle passioni corrotte della società.

Ingenuità narrativa (solo apparente), staticità dell'icona come conservazione di valori immutabili, spontaneità ludica dell'immagine, serialità di motivi formali ricorrenti, figure a volte grottesche, sono alcune delle peculiarità del linguaggio artistico di Nicola, che con insistenza ci pone davanti opere che comunicano spesso delle verità con la cruda semplicità delle vignette da fumetto: ci raccontano il rituale di feste popolari, indagano con disarmante semplicità figurativa concetti a volte ermetici della fede religiosa.

Singolari iconografie quali *La Gerusalemme celeste*, *Il Mastro di Campo*, le articolate figurazioni sacre dell'*Iconostasi*, ma anche gli autoritratti, le nature morte e soprattutto le *Folle*, masse di gente che si affolla per guardare, scrutare, osservare nient'altro che noi, ombre inquiete (davanti o dentro il quadro?), hanno il sapore di canti popolari, di tradizioni mai sopite, che Nicola Figlia, riesce a far rivivere con forza e convinzione, assolutamente non comuni, attraverso "icone" che ci propongono l'idea di una civiltà, che sarà costretta a recuperare molto del suo passato, per non subire il ricatto di un futuro, la cui incertezza non può che renderci sempre più inquieti e dubbiosi.

Maria Antonietta Spadaro

Bruno Caruso

L'opera pittorica di Nicola Figlia è legata a quella cultura ancestrale della profonda Sicilia, ormai scomparsa, ma che ci fa rivivere il mondo magico degli abitanti dei borghi di montagna che fino a ieri hanno vissuto e in cui ciecamente credono. Un mondo di fantasmi e di diavoli, che appaiono e dispaiono come avviene nelle stesse tele dipinte da quest'artista singolare che ha della Sicilia un'immagine sua singolare e personale. È raro trovare un artista di questa razza (che forse oggi è del tutto scomparso), ma che appare in certe figurazioni seicentesche del mondo paesano dell'isola.

Un dramma di spada a Mezzojuso

Il Carnevale rientra nel ciclo delle feste d'inizio d'anno destinate a marcare nelle società tradizionali il passaggio critico tra inverno e primavera (simbolicamente, quindi, dalla morte alla vita). In queste feste ricorre un articolato complesso di strategie espressive destinate a significare la rigenerazione del tempo umano e naturale. Gestì e suoni – insieme a maschere, costumi, oggetti, alimenti ecc. – concorrono a rappresentare la rottura e la ricostituzione dell'ordine sociale e cosmico. In ogni caso connotano la *transizione* da una fase “vecchia” a una fase “nuova”, o meglio “rinnovata”. Si tratta di consuetudini cerimoniali, stanziali o itineranti, di norma connotate da frastuoni, canti, recite, pantomime e danze che, pur nel declinarsi di molteplici varianti formali, si fondano sul medesimo codice funzionale-simbolico.

L'ultima domenica di Carnevale nella piazza principale di Mezzojuso si svolge una pantomima incentrata intorno all'azione di una maschera guerresca: il *Mastru di campu* (Mastro di campo, appellativo derivante da una figura effettivamente prevista nell'organico degli antichi eserciti spagnoli). Questi ha l'obiettivo di sconfiggere il Re, arroccato insieme alla “corte” in un “castello” (realizzato su un palco di legno), e conquistare la Regina. Tra Cavalieri e Dame abbigliati in costumi medievaleggianti, Barone e Baronessa, Ingegneri, Eremiti e Maghi, *Ggiardinere* e *Foforio*, spicca la minacciosa maschera del protagonista, di colore rosso fuoco, dai tratti marcati da folte sopracciglia, grossi baffi, zigomi e labbro inferiore sporgenti. Il *Foforio* è costituito da tredici giovani col volto celato da lunghe barbe scure, abbigliati in nero con mantelli, braghe, stivali, cappellacci e fucili ad armacollo. Questi infuriato, correndo e gridando (*Fòrio, fòrio, fòrio!*) agli ordini del *Capufòrio*, fino a catturare qualcuno degli astanti e condurlo in un bar per farsi offrire bevande e dolci. Il Mastro di campo brandisce la spada mimando un combattimento al ritmo del tamburo, ostacolato dal *Picuraru* (Pecoraio), personificazione demoniaca che si agita al suono dei numerosi campanacci che porta alla cintola. L'Eroe sconfigge ripetutamente il *Picuraru*, scavalcandone il corpo disteso a terra in preda a grottesche convulsioni, e più volte si arrampica su una scala appoggiata al palco che rappresenta il castello per duellare con il Re. La prima parte della pantomima si conclude con la sconfitta del protagonista, rappresentata dal suo ferimento cui segue la “caduta” ai piedi del castello. Raccolto al volo e portato via dai componenti del *Foforio* (che funge quindi da ‘aiutante’ dell'Eroe), il Mastro di campo tornerà in scena “magicamente” guarito, riuscendo infine a sconfiggere il Re e a conquistare la Regina. Alla connotazione agonistica dell'azione coreutica si associa quindi il tema erotico: un eroe “tellurico” – giovane, nervoso, impaziente, aggressivo – che colma di energie positive lo spazio cerimoniale mediante una lotta danzata sconfigge un Re che è metafora del tempo consumato, del “vecchio” destinato a essere rimpiazzato per consentire l'avvio del nuovo ciclo vitale, e lo fa proprio sottraendogli la femmina (per questo a

Mezzojuso si dice *u Re curnutu*), cioè negando a lui e assicurando a sé la prospettiva riproduttiva (la discendenza): il privilegio di rinnovare il tempo. È chiaro che i motivi erotico e agonistico concorrono a manifestare il medesimo significato, sono anzi l'uno rafforzamento dell'altro, come d'altra parte accade presso innumerevoli culture in contesti sia etnologici sia folklorici: «la danza d'armi non è solo una stilizzazione coreografica del combattimento, ma anche l'unione delle due forze sulle quali si fonda l'incremento della crescita: la forza negativa di difesa e la positiva, fallica» (Sachs 1966: 142). Tutti i movimenti in scena del *Mastru di campu* vengono ritmati dal tamburo: *a*) un rullo accompagna, assieme ad alcuni colpi di "cannone", il volteggio del protagonista – effettuato all'interno di un cerchio tracciato a terra dagli Ingegneri – che avvia le ostilità (e inoltre il momento della "caduta"); *b*) un ritmo di marcia, detto *a Generala* (la Generale), scandisce tutte le altre fasi della pantomima. Dame e cavalieri del castello danzano al suono di musiche diffuse da altoparlanti, sostituiti recenti della banda. Tra gli altri tratti enucleabili dalla complessa simbologia della pantomima, si segnalano in particolare: il valore divinatorio in relazione all'andamento dei raccolti che assume la "caduta-morte" del Mastro di campo (la massima rigidità del corpo è ritenuta segno positivo ed è significativo che fino al 1973 fosse un gruppo tra quanti assistevano alla rappresentazione a riunirsi sotto la scala per sostenerlo nella caduta); le violente battaglie a colpi di confetti tra i *Massari* a cavallo e la folla (si consideri la valenza propiziatrice dello spreco nei contesti festivi, ma anche la ritualizzazione di un conflitto tra diversi gruppi sociali, in questo caso 'Massari vs Paesani', ovvero 'campagna vs centro urbano'); la presenza di maschere femminili "primaverili" che distribuiscono fiori ai presenti (le *Ggiardinere*); l'azione dei Maghi alla ricerca di un "tesoro nascosto" (*truvatura*), che si rivelerà essere un pitale colmo di maccheroni al sugo, evidente metafora della fertilità della terra e della conseguente abbondanza dei suoi frutti. La maschera collettiva del *Foforio*, infine, riconducibile alla tipologia del 'brigante' o del 'cacciatore' ampiamente documentata per il passato (cfr. Pitre 1913: 281 e Salomone Marino 1897: 203), si può ricollegare alla più arcaica tipologia di questuanti: una moltitudine indifferenziata di entità tonie (demoni, antenati, defunti) che irrompe correndo, urlando e manifestando aggressività nel mondo dei vivi, per ricevere doni e offrire in cambio benessere e prosperità (cfr. Giallombardo 1998: 66-67).

Questa rappresentazione carnevalesca si eseguiva anche nei rioni popolari di Palermo (Kalsa, Borgo, Albergheria) fino alla seconda metà dell'Ottocento, se pure in una forma ridotta alla sequenza "corteo - lotta sulla scala - caduta" (cfr. Pitre 1913: 276-278). L'antagonista era in questo caso un "giovane turco" (*turchiceddu*) o "schiavetto" (*schiaivuttinu*), armato di scimitarra, e il combattimento era sempre cadenzato dal tamburo. Diverse varianti dei ritmi che accompagnavano l'azione furono annotati verso la fine del secolo scorso da Alberto Favara (1957/II: nn. 937, 956). È interessante inoltre rilevare come questa azione drammatica sia stata considerata la rievocazione parodica di un presunto fatto storico: il tentativo fallito del conte di Modica Bernardo Cabrera di assaltare lo Steri di Palermo per catturare la regina Bianca di Navarra (vedova di re Martino), sposarla e impa-

dronirsi del Regno di Sicilia (nel 1412). Questa tesi venne dapprima sostenuta dal marchese di Villabianca (seconda metà del sec. XVIII, ed. mod. 1986: 69-73) e poi ripresa da Pitre (1913: 267-278) per chiarire il significato di una pantomima, denominata anche "Atto del Castello" o *Pappiribella* (in base al nome alternativo del protagonista), che si presentava piuttosto enigmatica. L'azione palermitana si concludeva in ogni caso con la sconfitta del Mastro di campo dopo l'assalto al Castello, e questo epilogo già caratterizzava le rappresentazioni settecentesche osservate dal marchese di Villabianca. A Mezzojuso, la sconfitta dell'assalitore è invece solo temporanea e alla fine questi risulterà vincitore. Nota giustamente Antonio Pasqualino come lo schema narrativo bifasico riscontrabile a Mezzojuso debba essere «più antico di quello che vide il Villabianca: una forma abbreviata e monca, pur se non ancora ridotta soltanto alla lotta e alla caduta dalla scala, come quelle viste da Pitre a Palermo» (1986: 47). In effetti lo schema narrativo del *Mastru di campu* di Mezzojuso rispecchia con esattezza la tipologia del "dramma di spada", una forma drammatica ricorrente nelle feste d'inizio d'anno e primaverili in diverse aree d'Europa (Italia continentale, Inghilterra, Francia, Spagna ecc.), la cui struttura presenta le seguenti costanti: *a)* introduzione (circoscrizione dello spazio scenico e presentazione dei contendenti); *b)* combattimento (in forma di danza); *c)* sconfitta apparente dell'Eroe (ferito o ucciso); *d)* cura dell'Eroe da parte di un Dottore (che medica le ferite) o di un Mago (che lo riporta in vita); *e)* ritorno in campo dell'Eroe che risolverà a proprio favore la contesa (non di rado con aggiunta la conquista di una donna); *f)* presenza di personaggi comici o grotteschi che svolgono azioni di questua tra il pubblico (cfr. Weimann 1989: 58). Il fatto di storicizzare i personaggi contrapposti nei "drammi di spada", attenuando in certa misura il valore originario del combattimento rituale o riplasmandolo entro l'ideologia cattolica, ricorre d'altronde in numerose circostanze. Nell'Inghilterra dei secoli XVII-XVIII, a esempio, eroi positivi divengono, a seconda dei tempi, san Giorgio, Oliver Cromwell o re Giorgio (cfr. Chambers 1933). Non deve quindi stupire, *mutatis mutandis*, l'assimilazione operata da Villabianca fra il conte Bernardo Cabrera e il Mastro di campo sconfitto delle rappresentazioni carnevalesche palermitane.

Assumendo l'isotopia della transizione dal *caos* al *cosmos* per la comprensione dei fenomeni carnevaleschi, è necessario ricordare che questi due poli si presentano nei più diversi sistemi mitici come relazione fra principi creativi e distruttivi reciprocamente implicati. Per riaffermare e rigenerare la vita, il *caos* deve essere infatti ciclicamente debellato, ma nel contempo accolto e addomesticato. Per questo le figure che entrano in gioco nella rappresentazione di questa catena transitiva partecipano in qualche misura l'una dell'altra. L'agone è tra forze contrarie (positive/negative, benefiche/malefiche) ma intese a ottenere un obiettivo comune, nel segno della preservazione e della continuità della vita. In questa ottica la storia di Carnevale inscenata a Mezzojuso – in cui si fronteggiano un *eroe* che danza al ritmo ordinatore del tamburo e un *antieroe* che si agita al suono caotico dei campanacci – costituisce un caso esemplare.

Nicola poeta in dialogo

Il costante sforzo artistico, testimoniato dai numerosi cartelloni, dimostra in modo inequivocabile la insaziabile ricerca di comprensione, di conoscenza, di senso, di verità che urge dentro l'animo di Nicola Figlia.

Questa sete profonda lo spinge continuamente ad esplorare territori lontani e sentieri raramente battuti. Ma la novità della ricerca non consiste soltanto nello sperimentare percorsi nuovi ma anche nel ripercorrere, con occhi e sensibilità nuovi, antichi e tradizionali ambienti e consolidate vie, nella convinzione che non sono tanto gli spazi diversi che non abbiamo ancora occupato, né il tempo che non abbiamo ancora vissuto che determinano le coordinate della nostra esistenza quanto la capacità di *meravigliarci* continuamente di fronte alla complessità del reale.

Una realtà non solo sensibile e tangibile, fatta di cose da vedere e toccare, di empiria, ma una realtà che comprende i sogni, le convinzioni, le emozioni, le suggestioni, le speranze, le gioie, le palpitazioni, le utopie. La capacità di provare *meraviglia* fa di noi, esseri capaci di infinito, soggetti in cammino alla ricerca continua di un senso, di una direzione in questa triste ed esaltante valle di lacrime che è la vita.

Una vita che altri hanno scelto per noi che non siamo stati consultati.

Inizia così per il Pittore una ricerca *matta e disperatissima*, che non si arresta mai e non si scoraggia di fronte a nulla, percorrendo e assimilando, voracissimamente e pertinacissimamente, tutto quanto è possibile scrutare, studiare, sperimentare, toccare nella speranza che da tutti questi territori e ambienti possa provenire un cenno, una certezza, uno spiraglio di senso, un barlume di intelligenza, anche solo uno scampolo di speranza che possa alleggerire il peso di questo grave fardello che ci spinge ogni giorno ad alzarci per giocare una partita che si può interrompere da un momento all'altro, forse per decisione di un arbitro crudele o benigno.

Nicola, la partita, la gioca a "tutto tondo" e con tutti, antichi e moderni, credenti e atei, storici e filosofi, artisti e gente umilissima, colori e sapori, olfatto e tatto, libri e cibi, a tutti domanda, ostinatamente e spasmodicamente, una indicazione, uno straccio di verità, una perla sepolta, una sostanza immarcescibile, un implicito da rivelare ed esplicitare, un rebus da interpretare: l'apocalisse, i proverbi, le metamorfosi, *ars amandi*, il mastro di Campo, la storia passata, Francesco Bentivegna, Cola Pesce, la ricchezza, la pace, i sogni, il mito, il Minotauro, le fatiche di Ercole, Platone, Ovidio, parabole, *via crucis*, vizi capitali, misteri, l'utopia, l'ombra, la filosofia, i racconti popolari, i cantastorie, la natura, il volto ed i volti *et cetera*.

Questi ed altri soggetti dicono qualcosa al pittore che si rende, a sua volta, disponibile a farsi dire qualcosa. E da ciò inizia il dialogo. Un dialogo che ha come primo momento, indispensabile e preliminare, la capacità di ascoltare, presupposto irrinunciabile per ogni percorso autentico di comunicazione. L'artista entra in dialogo con

interminati spazi, sovrumani silenzi e profondissima quiete, al punto da provare una sorta di vertigine, una specie di smarrimento nel *gran mare dell'essere*.

Questo smarrimento in ogni percorso dialogico è fisiologico e connaturale perché il vero e autentico dialogo, se non vuole essere una imposizione violenta e dispotica, che non dà spazio all'altro di dire sé stesso, e se non vuole configurarsi come il monologo di chi si parla addosso egotisticamente, non può preventivamente conoscere la conclusione del dialogo.

Quanto più un dialogo è autentico, tanto meno il suo modo di svolgersi dipende dalla volontà dell'uno o dell'altro degli interlocutori. Il dialogo autentico non riesce mai come noi volevamo che fosse. Nel dialogo le parole hanno una direzione che non scegliamo noi, ma la successione di esse obbedisce ad una *ratio* che talvolta ci sfugge.

Ad ogni dialogo è connaturato un grande margine di rischio nel senso che il programma, la scaletta che avevamo stabilito, la tabella di marcia progettata può essere facilmente smontata, rivista, annullata, modificata, rimodulata; in altre parole, a patto che uno non voglia parlarsi addosso, bisogna ascoltare le mosse altrui per intendersi e comunicare.

È facile, a posteriori, lamentarsi di non avere detto quella cosa in quel momento in quella discussione: il dialogo non riesce mai come volevamo che fosse e non sempre gli interlocutori ci fanno le domande che ci aspettavamo e a cui eravamo preparati. Questo perché è il dialogo che ci prende e ci cattura. Il modo come una parola segue all'altra, il modo in cui il dialogo prende le sue direzioni, il modo in cui procede e giunge a conclusione, tutto questo ha certo una direzione ma non si può sapere prima. Essi sono guidati dallo stesso dinamismo imperscrutabile del dialogo che obbedisce a leggi sovente non dichiarate, non stabilite, sotterranee, sfuggenti.

Va da sé che nel dialogo ciò che l'altro ci dice viene filtrato dalle nostre griglie concettuali, dalla nostra sensibilità, dalle nostre aspettative, dai nostri punti di vista e perciò dalle nostre interpretazioni soggettive. Siamo sempre noi che leggiamo l'altro e che rischiamo di fraintenderlo, ma questo rischio fa parte dell'evento ermeneutico. Siamo sempre noi che facciamo essere le cose interpretandole e dando loro un nome. Se non fosse così le cose sarebbero stupide e presto dimenticate.

Come è noto, le cose, in sé stesse, non hanno diritto di cittadinanza se il soggetto cosciente non le percepisce come degne di attenzione. L'essere delle cose è l'essere percepito, come ebbe a dire qualcuno. L'essere è solo quello che riusciamo a percepire ed interpretare, perché esso sollecita il nostro interesse e noi siamo riusciti ad estrarlo dai detriti dell'oblio e della stupidità. Ma l'essere che noi possiamo comprendere è solo linguaggio che seleziona ciò che è capace di dirci qualcosa; nel caso contrario, abbandoniamo qualsiasi tentativo malriuscito che pretenda di imporre la propria presenza.

L'opera di Nicola nasce dal desiderio di dialogare con i grandi della storia dell'arte, della letteratura, della storia, della vita per rintracciare una memoria che orienta il presente e che diventa sintesi vivente, evocazione che plasma la crescita poetica e umana che l'Autore compie incessantemente. Il dialogo di Nicola diventa la metafora che

vuole legare i fili della memoria, una memoria che sorge dalla trasfigurazione personalissima di esperienze interiori che avviluppano corrispondenze della ragione e del sentimento, letture e visioni, realtà e pregiudizi, ironia e dramma, fantasia e affettività. Talvolta, come si disse, nel dialogo siamo trascinati dalla nostra storia personale a dare una particolare interpretazione dell'oggetto con cui veniamo in contatto e a qualcuno potrebbe sembrare poco pertinente o adeguato, secondo una idea di *adaequatio rei et intellectus*, che presuppone una idea di verità che si può oggettivare. Ma Nicola smentisce una tale prospettiva metafisica, indicandoci molteplici strade di accesso alla verità, a partire da quelle meno vincenti e privilegiate dalla storia o dalla tradizione artistica ed anche dai pregiudizi e dagli stereotipi che popolano i nostri scenari quotidiani, le nostre conoscenze sedimentate, le strade dei nostri sogni più inconfessabili. Mi sono trovato a dialogare con Nicola in occasione del volume *Tu, ha raggiunti ma iò tortu unn'aiu*. Il lavoro consisteva nel commento sapienziale che il sottoscritto faceva su alcuni proverbi siciliani che venivano illustrati con il segno ed il colore da Nicola. Il sottotitolo del lavoro suonava *Discorsi scritti e disegnati su alcuni proverbi siciliani*. Quindi, si trattava di un dire, di un discorrere, che non era di pertinenza esclusiva della parola letta o scritta, ma di un dialogo tra registri comunicativi diversi, che però manifestavano una comune origine da cui probabilmente rampollano diversi tronchi dell'umana conoscenza. Ebbene, in più di una occasione l'amico pittore si trovò ad interpretare il proverbio preso in esame in modo diverso da come l'aveva interpretato la cultura popolare, ma ciò non ha sminuito il valore del commento grafico, che appunto abbiamo chiamato "discorso", ma ha altresì stimolato una ulteriore interpretazione in me, che mi muovevo su un registro interpretativo diverso da quello grafico e artistico. In altre parole, il nostro dialogo ha messo in luce aspetti e punti di vista dei proverbi a cui non avevamo lontanamente pensato: sia Nicola che io siamo stati reciprocamente influenzati e stimolati ad approfondire la interpretazione, in un gioco di rimandi, di rincorse, di confronti e talvolta di scontri ermeneutici che si originavano dalla voglia di dire il senso dell'essere.

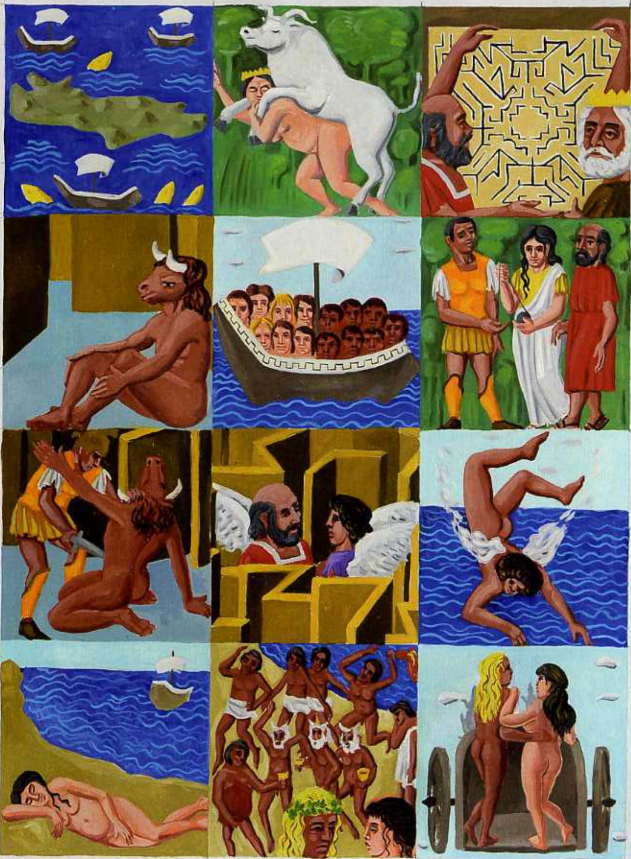
È proprio il dire, il *légein* quindi il *lògos* ciò che Nicola tenta di fare con il suo percorso poetico: dire tutto il suo mondo, senza dire parole, ma dandoci tutto sé stesso. E avere fatto questo significa avere dialogato ed essersi aperti all'altro: infatti la sua esperienza è comunicata e compresa da noi che, in qualche modo, in lui ci riconosciamo in quanto esperienza autenticamente umana che parla lo stesso codice dell'eternità, che accomuna tutto il genere umano: l'essere del poeta Nicola Figlia dialoga con l'essere di tutti noi.

Roberto Lopes

Le opere



Figlia

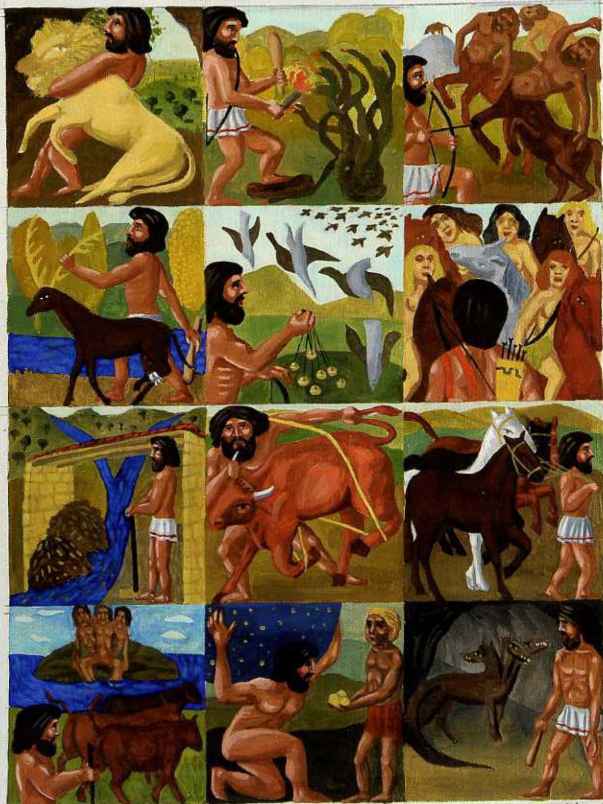


Figlia 09

LE
FA
TI
CHE



DI
ER
CO
LE



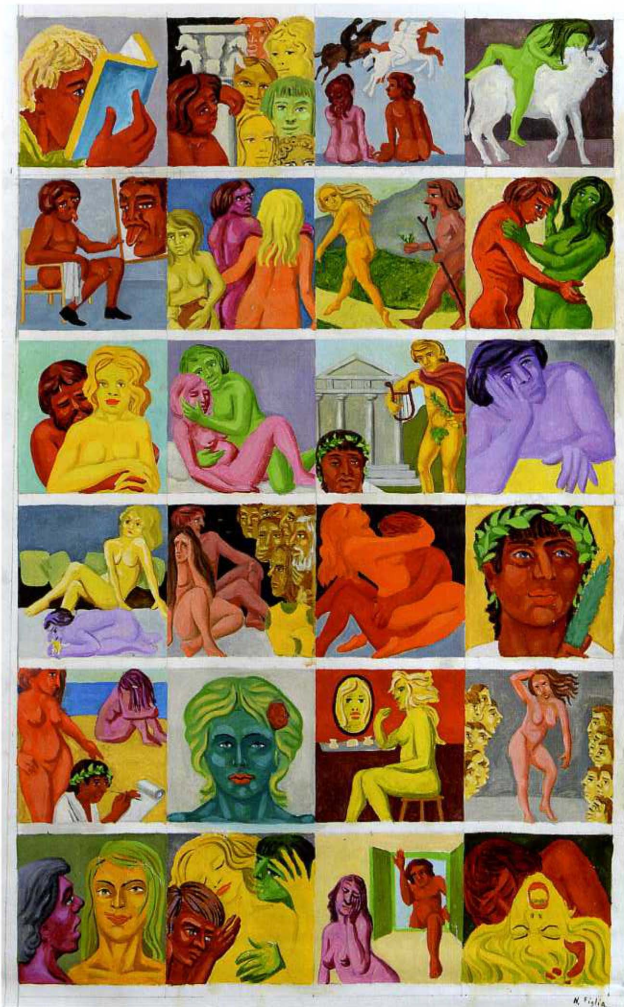
Le fatiche di Ercole

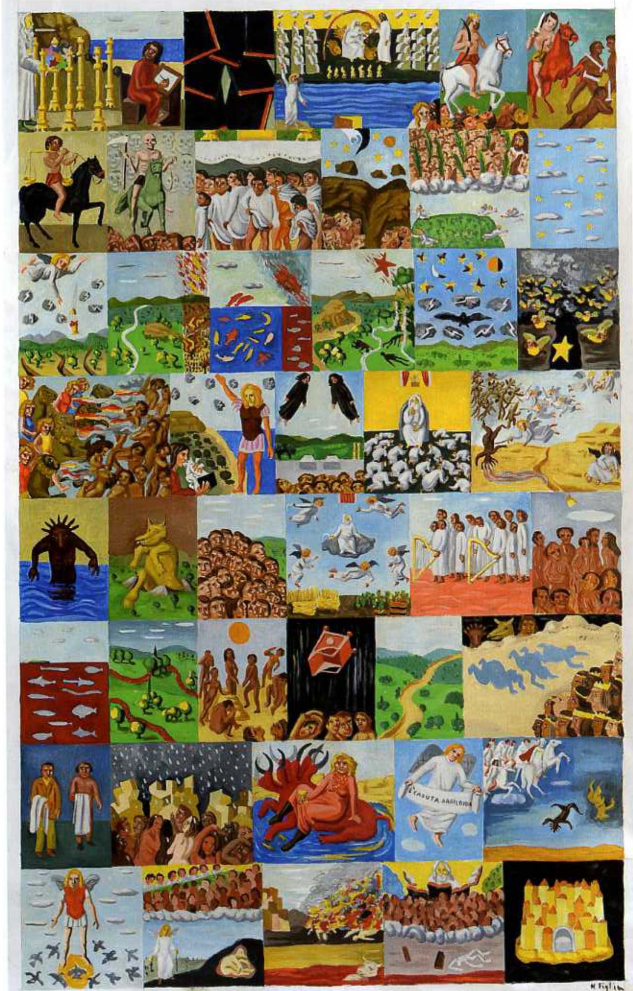


Apollo & company

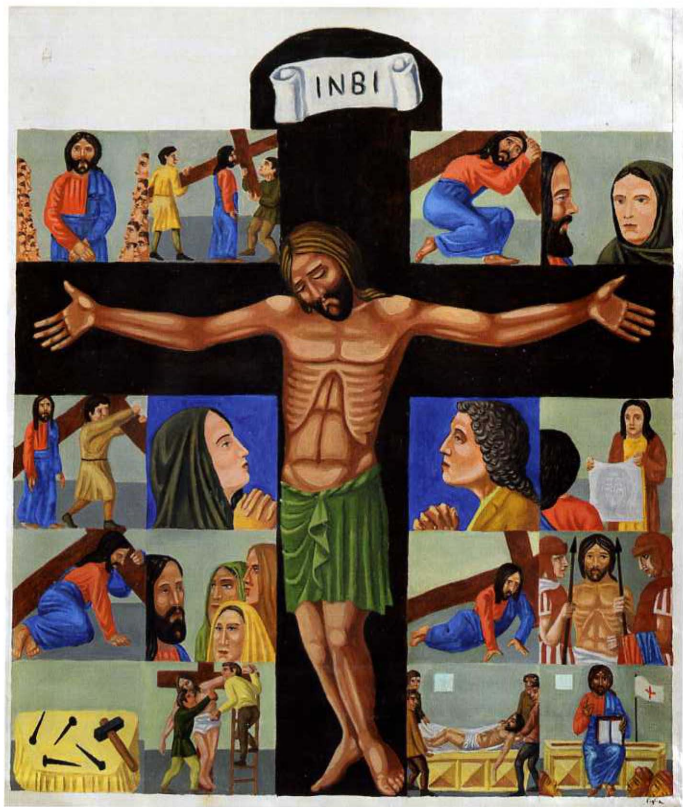


Metamorfosi





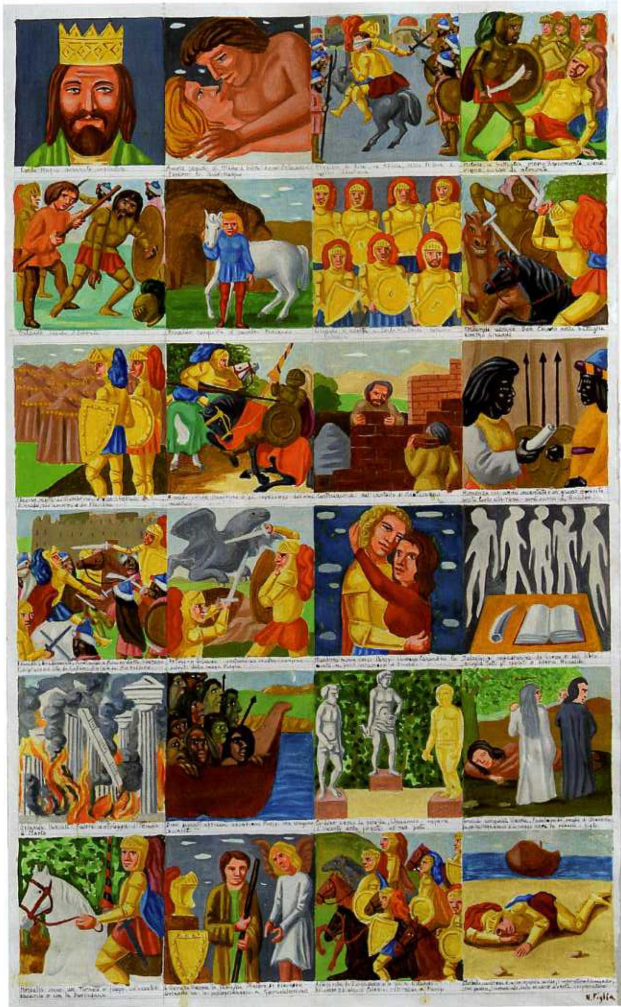
M. Pignatelli

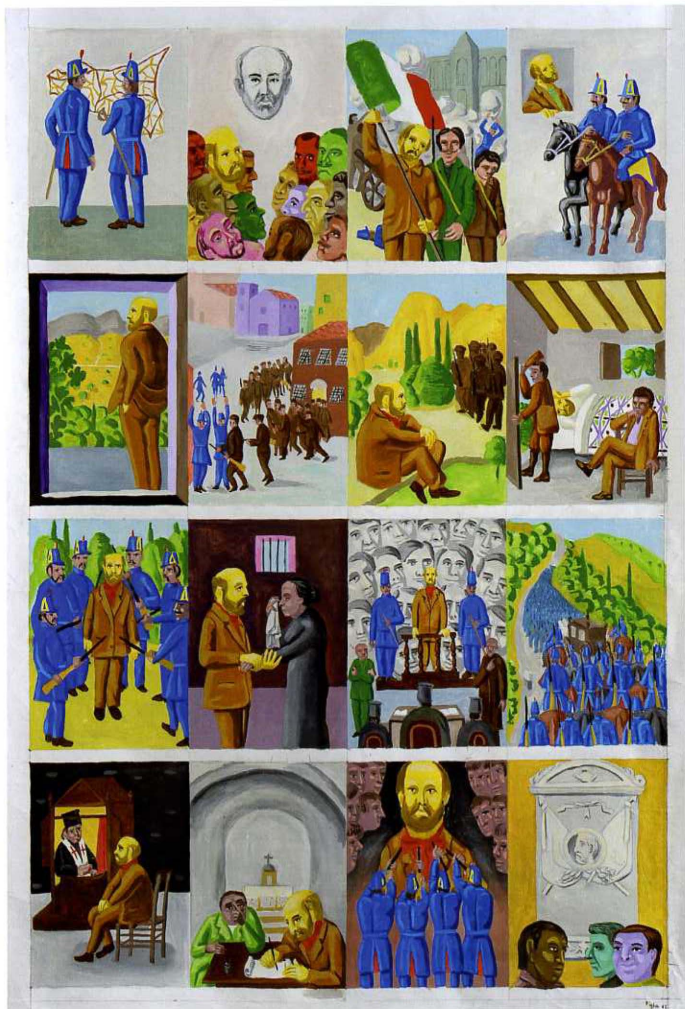


Via Crucis



Storia dei Paladini di Francia





Francesco Bentivegna



Mastro di Campo



Fiorai



Curatolo



Maghi

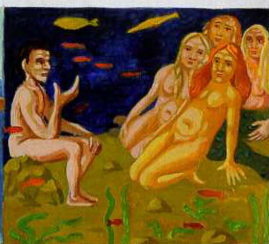
CO
LA



PE
SCE



Colapesce viene sempre in mare a portare la popola della salute e dell'arricchimento.



Per un'ora nella grotta delle donne, con lo scoglio, l'aria.



Il mare si offre, mette alla prova, alla prima, ogni il ricoperto di sopra e sotto, getta in mare, gli parate, sottoveste.



La ricerca, ogni il sottopiede di sopra e sotto, con la profondità, di fatto, l'attuale.

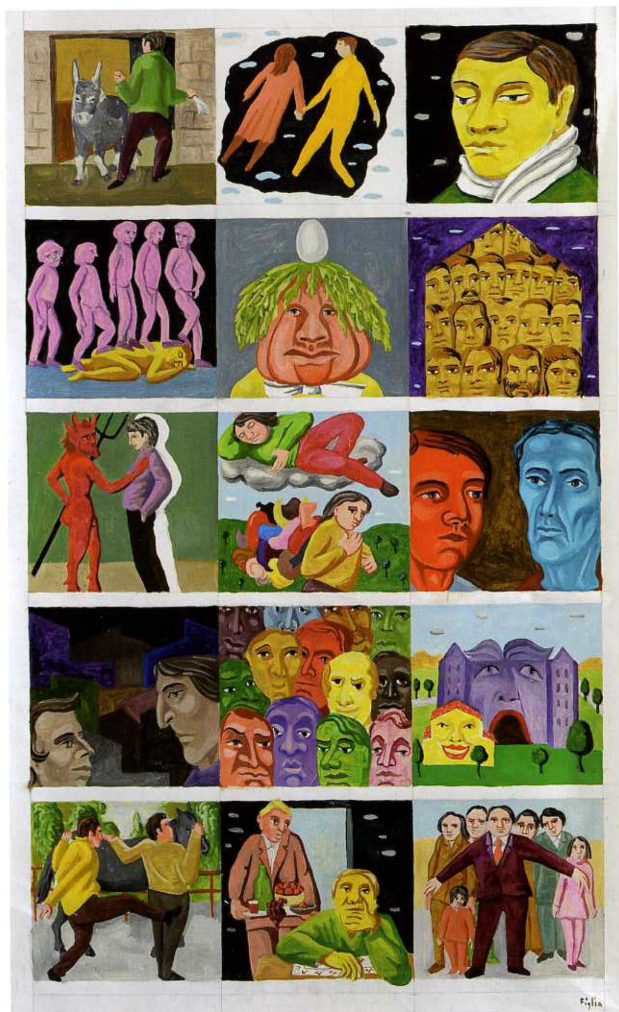


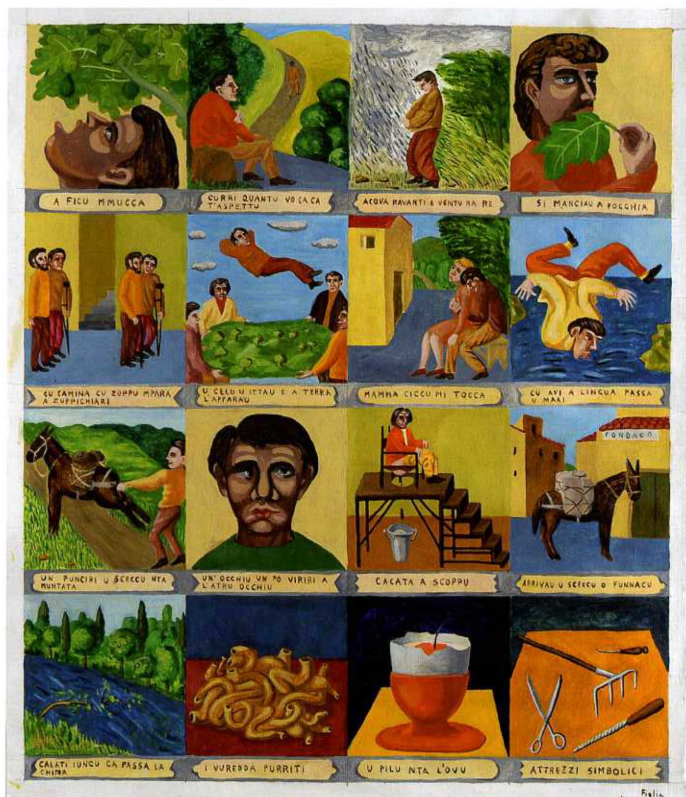
Alta, sotto, il mare, a sopra e sotto, con, il primo, di sopra e sotto, tutto, della, l'acqua, colapesce, non, sotto, per il, gatto.



Il mare, sotto, tenuto, in sé, a fare, colapesce, in, sotto, tutto, alla, l'acqua, l'acqua, colapesce, non, sotto, per il, gatto.

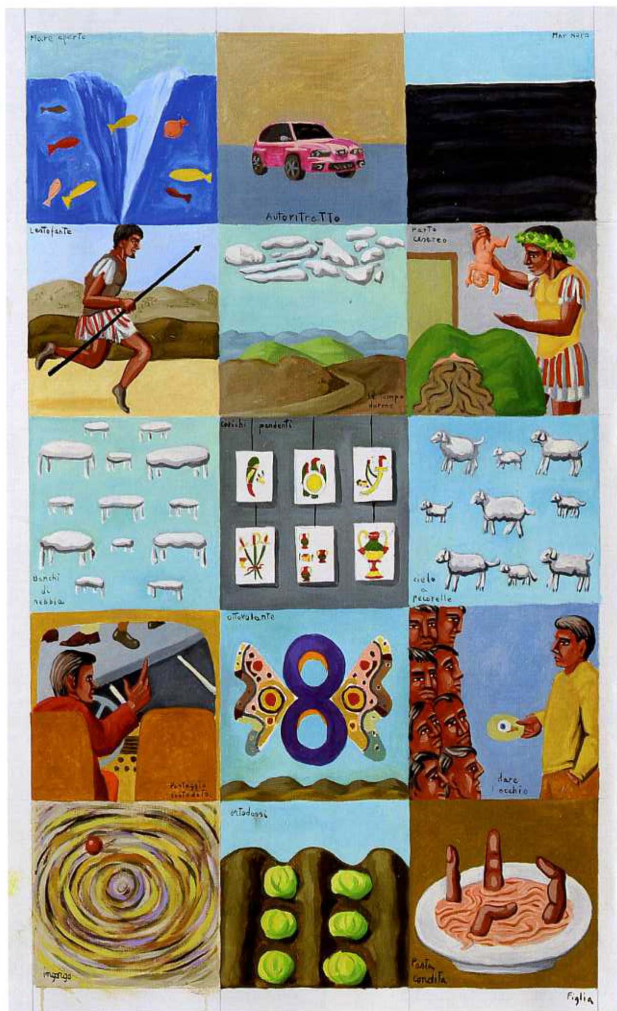
Figlia

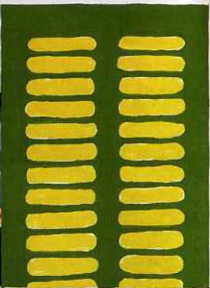




Figlia

Detti e proverbi





SPERDIZIONE

IL GIARDINO DI FIGLIA

FORMA PIU' SEMPLICE

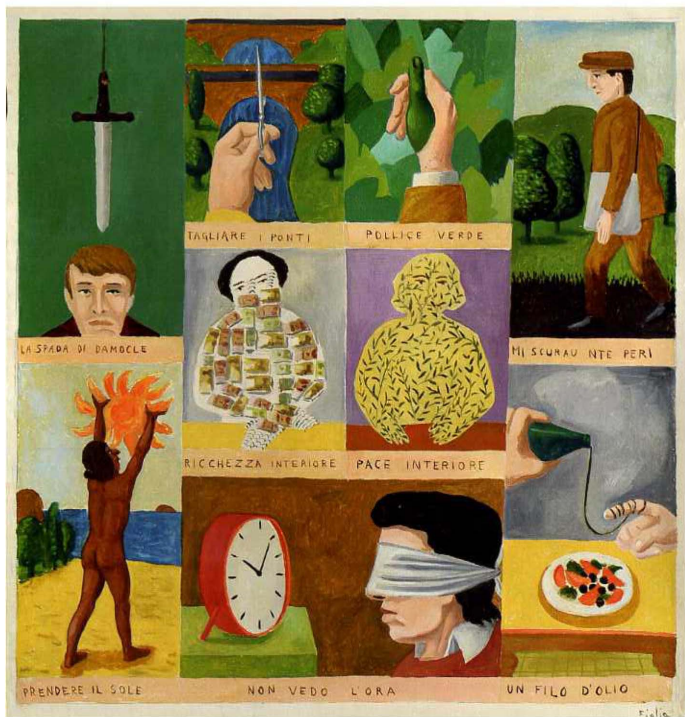
Figlia 03



Ombre dell'Arte



"A ficu cu' a cammiseddda sfardata" Omaggio a Magritte



Surrealmente

Nicola Figlia

Nicola Figlia è nato a Mezzojuso (Pa) nel 1950. Diplomatosi all'Accademia di Belle Arti di Palermo, è docente di discipline pittoriche al liceo artistico D. Almeyda di Palermo. Disegna a pennino, incide all'acquaforte e dipinge ad olio. Lavora su tele, sagome e cartelloni. Nella sua pittura convivono in maniera dialettica neorealismo, espressionismo, metafisica, arte popolare, influenze bizantine. Il tutto si presenta attraverso l'ossessione del personaggio e del volto.

Hanno scritto di lui: Giacomo Baragli, Ludmilla Bianco, Francesco Carbone, Bruno Caruso, Sofia Cuccia, Luca Di Martino, Pino Di Miceli, Riccardo Ferlazzo Ciano, Filippo Fiorino, Franco Grasso, Roberto Lopes, Roberto Lorenzetti, Sandro Milano, Enzo Patti, Lillo Pennacchio, Carmelo Pirrera, Anna Maria Ruta, Tonino Schillizzi, Stefania Severi, Franco Simoncini, Maria Antonietta Spadaro, Sergio Troisi, Angela Noya Villa.

Personali

- 1969 - Circolo Culturale "Silvio Pelico", Mezzojuso.
- 1973 - Centro d'arte "il Paladino", Palermo.
- 1977 - Centro d'arte "il Paladino", Palermo.
- 1983 - *Il Mastro di Campo di Nicola Figlia*, Galleria d'arte "la Persiana", Palermo
- 1984 - Associazione Culturale "Prospettive", Mezzojuso.
- 1988 - *Il Mastro di Campo*, Centro Artistico "Velca", Roma.
- 1989 - *Iconostasi*, Chiesa di S. Maria, Altofonte.
- 1991 - *Nicola Figlia al Castello di Mezzojuso*, retrospettiva, Comune di Mezzojuso.
- 1992 - *Cartelloni e personaggi del Mastro di Campo*, Biblioteca Comunale, Mezzojuso.
- 1995 - Primo Meeting della Pace, Godrano.
- 1996 - *Epi si Cheri, Via Crucis*, Chiesa di S. Rocco, Mezzojuso.
- 1996 - *Omaggio a Nicola Figlia*, Galleria d'Arte Moderna, Comune di Avezzano.
- 1997 - *Volti*, BNL, Roma.
- 1998 - Villa Niscemi, Comune di Palermo.
- 1999 - *Medioriente*, "Qual'at", Caltanissetta.
- 1999 - *Umanità e Religiosità*, Chiesa San Francesco Saverio, Palermo.
- 2001 - *Il Linguaggio del sacro*, seconda edizione, Chiostro di Sant'Antimo, Piombino.
- 2004 - *Il Mastro di Campo di Nicola Figlia*, Associazione Pro Loco, Mezzojuso.
- 2006 - *I Confini del Sacro*, Tabularium del Loggiato San Bartolomeo, Palermo.
- 2007 - *Francesco Bentivegna, stazioni di una passione civile*, Comune di Mezzojuso.
- 2008 - *Francesco Bentivegna, stazioni di una passione civile*, Comune di Corleone.
- 2009 - *Rivisti.Figlia*, Ass. Prospettive, Mezzojuso.
- 2010 - *I colori del Campo*, Ass. Prospettive, Mezzojuso.

Illustrazioni

L. D'Ettore, *Cappuccetto Rosso incontra Pinocchio*.

Rivista "Una città per l'uomo", n. 5/6, Palermo, 1992.

Calendario edito dal Comune di Mezzojuso, 2001.

R. Lopes-N. Figlia, *Tu ha raggiuni ma iò tortu unn'haiu*, ed. Associazione Culturale Prospettive, Mezzojuso, 2007.



Ministero per i Beni
e le Attività Culturali
Direzione Generale
per lo spettacolo dal vivo



REGIONE SICILIANA
*Assessorato dei Beni Culturali
e dell'Identità Siciliana*



FONDAZIONE
IGNAZIO BUTTITTA

ANISA
Per l'educazione all'arte