

PRIMORDIALITÀ IN SALVATORE SCARPITTA PRIMORDIALITY OF SALVATORE SCARPITTA

Antonella Chiazza*

ABSTRACT - L'articolo analizza la ricerca artistica di Salvatore Scarpitta, uno dei maggiori protagonisti del panorama artistico internazionale del secondo dopoguerra, nelle sue diverse fasi: espressionista, astratto-figurativa e informale. Attraverso un approccio storico-critico ed estetico, si procederà alla lettura di alcune rilevanti opere d'arte, in particolare quelle del periodo informale, al fine di giungere, attraverso una metodologia interpretativa a un ulteriore sviluppo del pensiero critico recente della produzione dell'artista.

The article analyzes the artistic research by Salvatore Scarpitta, one of the major protagonists of the international art scene after the Second World War, in its different phases: expressionist, abstract-figurative and informal. Through a historical-critical and aesthetic approach, proceeding onto reading some important works of art through an interpretative methodology, a further development of critical thinking by the artist's production.

KEYWORDS: Arte, arte informale, Informale materico. Art, Informal Art, Informal material.

Salvatore Scarpitta (New York, 1919-2007), uno dei maggiori protagonisti del panorama artistico internazionale del secondo dopoguerra, è stato un artista che ha sentito l'esigenza di confrontarsi con la materia, utilizzando-la come strumento d'innovazione linguistica o addirittura rendendola il fulcro della propria poetica. Questo autore ha introdotto, nel fare artistico, una semantica totalmente diversa, così come nella strumentazione tecnica della sua opera: il materiale da supporto dell'oggetto artistico si trasforma in realtà comunicativa e significativa. Il suo lavoro e il percorso artistico sono difficilmente classificabili: elabora un suo personalissimo codice linguistico, dove predomina non tanto la regola compositiva, ma il processo della costruzione dell'opera stessa; i suoi gesti diventano protagonisti nella realizzazione dell'opera: egli strappa le tele, tira, intreccia, riduce il telaio a X, fascia il telaio, inchioda su una X oggetti, cinghie e altro, altera la tela sia dal punto di vista materico che simbolico, con un inevitabile coinvolgimento psicologico, oltre che con un evidente richiamo concettuale: tali elementi porteranno Scarpitta a una produzione vasta e a una ricerca estetica poliedrica.

Dopo una fase espressionista-astratta (Figg. 1-4), si evidenzia, intorno al 1957, una svolta nel suo lavoro. Come egli stesso dichiara: «I primi quadri sono stati i quadri strappati, in cui ho letteralmente strappato la tela ad olio. La tela a olio mi era diventata talmente ostile che per trovare una certa pace con me stesso ho dovuto strapparla e questi pezzi strappati li ho fatti diventare degli oggetti che chiamavo quadri [...] ho portato la tela da una condizione malvagia a una condizione più surreale, quasi astratta, dovuta alla tela cruda e grezza, non più strappata, ma tirata»¹.

Scarpitta arriverà all'informale con le pitture materiche, le tele estroflesse e, infine, i primi quadri con le fasce esposti alla Galleria La Tartaruga di Plinio de Martis nel 1958: fasce tirate che sembrano vogliono contenere una forza che, invece, vuole dirompere verso l'esterno. Dopo i lavori con le bende, in cui strisce di tela sono immerse in sostanze plastiche per allungarle il più possibile, Scarpitta inizia a utilizzare strisce elastiche intrise di colla per rendere meglio l'idea di tensione su tutta la superficie dell'opera. Le sue ricerche si basano sulla materialità della tela: «Ho mantenuto l'attenzione sulla tela, per far sì che la tela fosse sempre la protagonista [...] sebbene il gesto non mi interessasse, mi interessava invece solo la qua-

lità della tela, la qualità del materiale [...]. Ho sempre cercato di immedesimarmi sempre più con il materiale, nel suo modo di presentarsi e di essere»². Durante la sua permanenza a Roma frequenterà gli artisti più innovatori e aperti al panorama internazionale, da Alberto Burri a Piero Dorazio, da Fontana e Turcato a Consagra.

Negli Stati Uniti, la produzione di Scarpitta diventa sempre più versatile, ricca di interessanti spunti creativi, che lo porteranno a una ricca e variegata realizzazione artistica che s'inscriverà, a mio avviso, in un ambito di ricerca di matrice concettuale: sviluppa il tema delle fasce, realizza opere con la caratteristica struttura a X, innesta elementi tratti dal mondo delle corse automobilistiche, costruisce auto da corsa, slitte e strutture da traino ispirate al mondo dei nativi americani. Si avvale di oggetti-simbolo che indicano immediatamente ciò che vuole trasmettere: punta sulla chiarezza dell'immagine, sulla profondità del messaggio, sulla forte espressività dei mezzi artistici. Sicuramente l'ambiente americano ha esercitato un'influenza che ha favorito lo svilupparsi di un'energia e di uno stimolo creativo che sfocerà anche nella terza dimensione. Inoltre, negli Stati Uniti si legherà a grandi artisti del periodo come de Kooning, Guston, Marcarelli, Rothko e Smith e a critici come Harold Rosenberg.

Le sue originali composizioni oggettuali, che inglobano vari elementi trovati, diventano delle costruzioni plastiche caratterizzate da forti rilievi, estroflessioni, inflessioni, protuberanze, una vera e propria sintesi fra oggettualità e concettualità. Possiamo considerarle come delle realizzazioni plastico-pittoriche che oggettualizzano l'idea dell'artista. Gillo Dorfles a proposito di queste composizioni scrive: «metafore plastiche, dunque, o forse raffinato *bricolage*, che non è estemporanea utilizzazione di elementi approssimativi, usati in mancanza di meglio da un rozzo artigiano, ma, al contrario, l'esempio d'un perfetto bricolage artistico, dove cioè ogni elemento, in apparenza arbitrario e accidentale (il pezzo di cinghia, il frammento di spago) non può che essere quello, viene a costituirsi - per il fatto stesso d'essere stato scelto dall'artista - come unico *medium* compositivo di un'opera, in apparenza grezza e scarna, ma colma, invece, di imprevisti e misteriosi chiaroscuri»³. La vera scoperta nell'opera dell'artista italo-americano, come afferma Dorfles, è l'inter-spazio, ovvero lo spazio tra gli elementi della



Fig. 1 - Salvatore Scarpitta nel suo studio durante il montaggio di Rajo Jack, 1963-64 (Courtesy Archivio Salvatore Scarpitta presso Luigi Sansone, Milano).



Fig. 2 - Salvatore Scarpitta, Ritratto di attrice, 1947, olio su tela, cm 81,5 x 60,5 (Collezione privata, Milano).

composizione⁴; tra le bende di tela, le strisce di pelle, i tiranti delle cinghie, si creano delle aperture attraverso le quali lo spazio può liberarsi dalla bidimensionalità illusoria per sconfinare nella tridimensionalità: una graduale conquista spaziale oltre che simbolica, una ricerca dimensionale che conduce allo sviluppo tridimensionale della tela, avvalendosi di una struttura significativa con una *gestalt* ricca di significati, una struttura definitiva avente una sua forma individuale, e non come una giustapposizione di unità elementari.

Predomina, pertanto, un atteggiamento organico e un processo di correlazione morfologica fra segno e materia, territorio di valori umani e naturali, conferendo forza alle forme e mettendo in discussione i valori estetici, così come avviene in architettura con le costruzioni brutaliste che esprimono potenza e monumentalità. Si pensi alle



Fig. 4 - Salvatore Scarpitta, L'alzata di testa, 1956, olio su tela, cm 73 x 66,5 (Collezione privata, Roma).



Fig. 3 - Salvatore Scarpitta, Uomo e moto, 1955, olio su tela, cm 86 x 118 (Collezione privata, Milano).

opere con le strisce sovrapposte o intrecciate, irrigidite dalle resine plastiche, che generano un campo di energie che dal centro della tela si espandono verso l'esterno (Figg. 5-9,11,12,13,15,16): una tensione che nasce dalle increspature, dalle torsioni, dagli intrecci, dalle depressioni, dalla struttura apparentemente razionale dell'immagine: sono questi gli elementi sensoriali che suggeriscono la dimensione instabile dell'immagine, i movimenti della sua totalità e, insieme, il valore dei suoi particolari attributi. Si creano, in queste opere, tensioni strutturali che spingono lo sguardo oltre il limite, oppure dentro un altro spazio, o ancora verso un'altra parte possibile, in un gioco di rimandi che diventa interminabile. Predomina, quindi, l'inquietudine della materia, la ricerca di tensioni spaziali, di tagli visivi, di spiragli di luce sentiti come squarci di materia, come nutrimento primario della visione, sorgenti d'impulsi vitali, di trasmutazioni che vanno dal fisico allo spirituale.

L'energia del vuoto, creato dalle feritoie tra il fitto intreccio delle fasce, può leggersi come trascendenza dell'essere: Scarpitta riesce a trasformare la consueta prassi dell'opera in un'esecuzione che riserva sorprese visive, donando centralità al gesto che dispone e rimuove la materia; la sua arte non si può considerare come una vuota categoria stilistica, ma come una ricerca di energia visiva allo stato puro: un percorso sensoriale e mentale accompagnato sempre dal suo costante immedesimersi con la materia, nel suo modo di mostrarsi e di esistere. Con rigorosa ricerca di differimenti e dislocazioni percettive tra il pieno e il vuoto, Scarpitta ha definito il suo originale stile plastico-pittorico attraverso un processo di alterazione del tradizionale piano pittorico con calcolate fenditure che attirano l'esterno verso l'interno e viceversa, rafforzando la reciproca tensione tra le due componenti. Questa scelta ha lo scopo di esaltare la dimensione oggettuale dell'opera, mettendo in relazione aspetti razionali ed emozionali, pen-

sieri riflessivi e sensazioni fulminee, tensioni esistenziali legate all'atto del dipingere. Le fenditure sono metaforicamente delle aperture mentali e sensoriali da interpretare secondo il proprio sentire, una dimensione intenzionalmente non completa, una rarefazione dello spazio non finito: solo così, la tensione emozionale si amplifica e il dato percettivo si trasforma in un impulso immaginativo.

Volendo porre l'attenzione solo su alcune opere, segnaliamo alcuni lavori che assumono una forte significatività: *The Corn Queen*, *Basement*, le *X Frames*. *The Corn Queen* del 1959 (Fig. 15) fa parte della serie dei dipinti lacerati e costituisce un modello per le successive ricerche di Piero Manzoni ed Enrico Castellani. Messa in relazione con le opere innovative prodotte dai suoi contemporanei, Alberto Burri e Lucio Fontana, quest'opera è un esempio d'innovazione, rigettando le tradizionali convenzioni pittoriche; l'invenzione della tela avvolta conduce a un livello di astrazione in cui la tela diventa protagonista assoluta del lavoro, la materia è la tela stessa, rivela la sua trama, la sua forza, le sue lacerazioni-debolezze.

Negli anni in cui viene realizzata l'opera *Basement* nel 1963 (Fig. 12), negli Stati Uniti si afferma il *New Dada*, con le sue accumulazioni di oggetti, di materiali di recupero, inaugurando una nuova stagione della poetica dell'oggetto. Contemporaneamente Alberto Burri usa materiali consunti, stracci, lamiere, legni combustivi, sacchi, materiali vecchi, che danno la sensazione di una durata limitata nel tempo, destinati a mutare, degradare, morire, in una chiara metafora di quello che è il destino dell'uomo. Scarpitta, sicuramente influenzato da queste esperienze artistiche, in *Basement*, ha teso delle strisce di tessuto e delle cinghie, lasciando visibili fibbie, occhielli e ganci, incrociandole in varie direzioni nello spazio rettangolare del quadro e, infine, dipingendo il tutto. L'uso di oggetti, scarti, frammenti, cose che hanno



Fig. 5 - Salvatore Scarpitta, *Briglia spezzata*, 1958, olio e tecnica mista su tela, cm 112 x 92 (Collezione privata, Roma).

perso la loro funzione e assemblati fra loro, compiono il senso dell'unità universale. *Basement* è un esempio che si può dipingere con tutto, anche i vuoti, le spaccature, le pause sono espressione.

Nel 1961, Scarpitta abbandona la struttura retangolare della tela per dedicarsi alla creazione delle *X Frames*: opere-installazioni con la struttura a forma di X, composte da moduli: vere e proprie strutture architettoniche in forma pittorica che anticipano la ricerca dei minimalisti americani (Donald Judd, Richard Serra, Frank Stella), il concetto di serialità e di molteplicità. Possono essere anche pannelli o tele coperte e avvolte nella tela, dalla cui superficie emergono croci diagonali come venature sollevate in cui si nota la ricerca di uno stile minimal e rigoroso (Fig. 11). Una forma simbolica, la X, predomina, quindi, nell'opera di Scarpitta: la X come segno apotropaico, protettivo, di difesa, simbolo occultistico, il *Logos* di Platone (l'uomo nel microcosmo), la X come Christus, la X come il mistero dei misteri, la forza delle forze; al centro della croce fiorisce la rosa mistica, il fiore della vita e dell'amore. Al di là del presunto significato simbolico della struttura a X, si osserva, nell'ultima produzione dell'artista, una

ricerca spaziale sempre più predominante che vuole invadere lo spazio architettonico.

Concludendo, la presa di possesso dello spazio diventa una problematica centrale nelle ricerche di Salvatore Scarpitta, che si concentra sulla sua tridimensionalità: oppresso dallo spazio limitato della tela, ricerca un luogo che possa fungere da contenitore per le sue opere e nello stesso tempo essere opera, come lo spazio architettonico. Nel suo lavoro l'aspetto iconico e semantico sono associati, rilevandone la tautologica identità: le sue opere, dalla singolare forza espressiva, frantumano il confine tra immagine bidimensionale e immagine plastica, sconfinando in uno spazio non più in senso pittorico, ma in un senso quasi architettonico. Scarpitta ha ascoltato e creato, perché ciò che desidera l'artista è dare forma e voce all'esperienza.

ENGLISH

Salvatore Scarpitta (New York, 1919-2007), one of the major protagonists of the international art scene after the Second World War, was an artist who felt the need to deal with the matter, using it as an linguistic innovation instrument or better

making it the fulcrum of his poetry. This author introduced, in the artistic field, a totally different semantic, just like the technical equipment of his works: The art object as support material is transformed in a communicative and meaningful reality. His work and artistic career are difficult to classify: processing a personal linguistic code, which predominates not so much the composition rule, but the process construction work itself; His actions become the protagonists during his work realization: he rips the canvas, pulls, weaves, reduces the chassis to an X, covering the frame, nailing on the X objects, belts and other things, altering the canvas both from a material point of view to a symbolic one, with an inevitable psychological involvement, besides an evident conceptual call: bringing Scarpitta such wide production elements and eclectic aesthetic.

After an expressionist-abstract phase (Figs. 1-4), noted around 1957, a turning point in his work. As he himself declares: «The first paintings were the torn paintings, where I literally ripped the canvas (tela ad olio). The canvas (tela ad olio) had become so hostile for me to the extent that to find some peace with myself I had to tear it and with the torn pieces I made them become of objects that I called paintings [...] I brought the canvas from an malevolence condition to a more surreal one, almost abstract, due to the harsh and rough canvas, no longer torn, but pulled»¹.

Scarpitta came to Informalism with textural paintings, estroflesse canvases and, finally, the first paintings with bands exhibited at the Galleria La Tartaruga by Plinio De Martis in 1958: stretched bands that seemed to want to contain a force that, instead, wanted to breakout externally. After his work with bands, in which strips of cloth are immerse in plastics substances to stretch them as much as possible, Scarpitta starts using elastic strips soaked in glue to give a better idea of tension on the whole surface of the work. His searches are based on the materiality of the canvas: «I kept my focus on the canvas, so that the canvas was always the protagonist [...] although the act did not interest me, while the quality of the canvas, the quality of the material did [...]. I have always tried to immerse myself continuously with the material, in the way it introduces and presents itself»². During his stay in Rome he frequented the most innovative and open artists on the international scene, from Alberto Burri, to Piero Dorazio, from Fontana and Turcato to Consagra.

In the United States Scarpitta's production became more and more versatile and full of interesting creative ideas; such production will lead him to a rich and varied artistic realization that, in my opinion, will become in a framework of conceptual matrix research: develops the theme of bands, creating works with X characteristic structure, grafted elements traits from the world of motor racing, the building of racing cars, sleighs and towed structures inspired by the world of Native Americans. Making use of symbolic objects that immediately indicate what he wanted to convey: he counted on the image clarity, the deepness of the message, on the strong expressiveness of artistic means. The American environment has surely exerted an influence that has favored the

development of energy and a creative stimulus that will result also in the Third dimension. Furthermore, in *The United States* he will mix with great artists of that period like de Kooning, Guston, Marcarelli, Rothko and Smith, and critics like Harold Rosenberg.

His original oggettuali compositions, that incorporated various elements found, became the plastic construction characterized by strong pads, inflections, protuberances, a really and truly synthesis between objectivity and conceptuality. We can consider them as the plastic-pictorial realizations that materialize the artist's idea. Gillo Dorfles regarding these compositions writes: «Plastic metaphors, or perhaps refined bricolage, which is not the extemporaneous use of approximate elements, used in the absence of something better from a basic artisan, but, on the contrary, the example of a perfect artistic bricolage, i.e. where each element, in an arbitrary and accidental appearance (the part of a belt, a piece of string) cannot be but it - take shape - for the very fact of it having been chosen by the artist - as the only medium of composition of a work, in crude and gaunt appearance, but full, instead of unexpected and mysterious chiaroscuroi». The real discovery in the work of the Italian-American artist, as Dorfles states, is the interspazio that is the space between elements of composition⁴; between the cloth bandages, the leather strips, the tie rods of the belts, that create openings through which the space can be free of the illusory two-dimensionality to intrude into three-dimensionality: a gradual conquest of space as well as symbolic, one dimensional search that leads to the development three-dimensional canvas, using a signifier structure with a gestalt rich of meanings, a final structure having its own individual form, and not as a juxtaposition of elementary units.

Predominating, therefore, an organic attitude and a morphological correlation process between sign and material, the territory of human and natural values, giving strength to the forms and questioning the aesthetic values, as in architecture with brutalist constructions that express power and monumentality. It is thought that the works with the strips overlapping or twisted, stiffened by plastic resins, which generate a field of energies that from the centre of the canvas expand outwards (Figs. 5-9,11,12,13,15,16): a tension that arises from ripples, by the twisting, braiding, depressions, and by the structure of the image apparently rational: these are the sensory elements that suggest the unstable image dimension, the movements of its totality and, together, the value of its particular attributes. They create, in these works, structural tensions that push the look beyond the limit, inside another space, or even to another place, in a game of links that becomes endless. Predominates, therefore, the uneasiness of the subject, the search for spatial tensions, visual cuts, glimpses of light felt like glimpses of matter, such as primary nourishment of vision, of vital pulse sources, of transmutations ranging from the physical to spiritual.

The energy of the vacuum created by the slits between the intersection of bands, can be read as being transcendence: Scarpitta can transform the usual practice in the work execution and visual surprises, giving centrality to the gesture that has and removes the matter; his art cannot be consid-

ered as an empty stylistic category, but as a search for visual energy in its purest form: a sensory and mental path always accompanied by his constant empathize with the matter; as a way to show itself and to exist. With rigorous research of deferrals and perceptual dislocations between the full and empty, Scarpitta has defined his plastic-painting style original through a process of alteration of the traditional pictorial plan with calculated slits that attract the outside towards the inside and viceversa, strengthening mutual tension between the two components. This choice is intended to enhance the object dimension of the work, putting in relation rational and emotional aspects, reflexive thoughts and flashing feelings, existential tensions associated with the act of painting. The slits are metaphorically of mental and sensory openings to be interpreted according to their own feelings, a dimension intentionally not complete, a depletion of the unfinished space: only in this way, the emotional tension is amplified and the perceptual data is transformed into an imaginative impulse.

Wanting to put attention only on some works, we point out some works that take a strong significance: *The Corn Queen*, *Basement*, *the X Frames*. *The Corn Queen* in 1959 (Fig. 15) is part of the series of torn paintings and it is a model for subsequent searches of Piero Manzoni and Enrico Castellani. Put in connection with the innovative works produced by his contemporaries, Alberto Burri and Lucio Fontana, this work is an example of innovation, rejecting the traditional pictorial conventions; the invention of the tela avvolta leads to a level of abstraction in which the canvas becomes absolute protagonist of the work, the matter is the canvas itself, reveals its texture, its strength, its laceration-weaknesses.

Over the years in which the *Basement* works (1963) is made (Fig. 12), in the *United States New Dada* is established, with its accumulation of objects, recycled materials, ushering in a new era of poetic object. At the same time Alberto Burri uses worn materials,

rags, sheets of metal, burnt wood, bags, old materials, which give the feeling of a limited duration, intended to alter, degrade, dying, in a clear metaphor for what is the fate of man. Scarpitta, definitely influenced by these artistic experiences, in *Basement*, he has put strips of fabric and of belts, leaving visible buckles, hooks and eyelets, crossing them in various directions in the rectangular space of the framework and, finally, painting it all. The use of objects, scraps, fragments, things that have lost their function, assembled together, fulfill the sense of universal unity. *Basement* is an example that can be painted with everything, even the spaces, the cracks, emptiness become expression.

In 1961, Scarpitta leaves the rectangular structure of the painting to dedicate himself to the creation of the *X Frames*: works-installations with X-shaped structure composed of modules: real and true architectural structures in pictorial form that anticipate the research of American minimalists (Donald Judd, Richard Serra, Frank Stella), the concept of seriality and multiplicity. *X Frames* may also be panels or covered canvases and panels wrapped in canvas, from whose surface emerge diagonal crosses, as raised veins, in which it is noted the search for a minimal and rigorous style (Fig. 11). The *X*, a symbolic form, predominates in the work of Scarpitta: the *X*, like an apotropaic sign, protection, defense, occult symbol, Plato's Logos (the man in the microcosm), the *X* like Christ, the *X* like the mystery of mysteries, the strength of the forces; at the center of the cross blooms the mystic rose, the flower of life and love. Beyond the alleged symbolic significance of the *X*-beam, in the latest production of the artist we can observe an increasingly dominant space research that wants to invade the architectural space.

In conclusion, the taking possession of the space becomes a central issue in the *Salvatore*



Fig. 6 - Salvatore Scarpitta, *Zeno*, 1959, bende e tecnica mista su tavola, cm 35 x 44, (Collezione Calmarini, Milano).



Fig. 7 - Salvatore Scarpitta, *Fiturari*, 1959, bende e tecnica mista su tavola, cm 56 x 51 (Courtesy Galleria Niccoli), Parma.

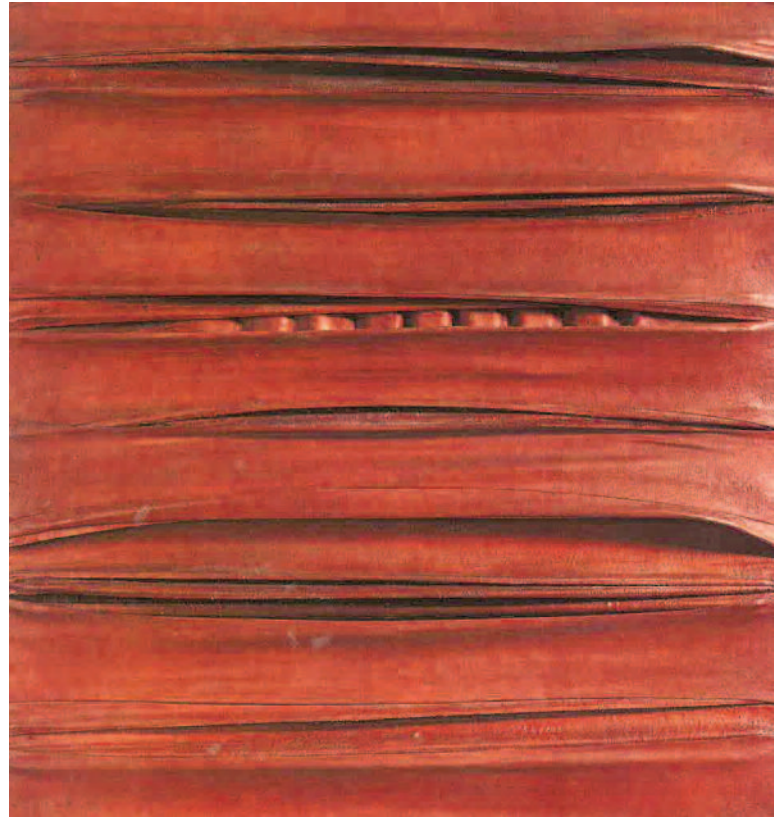


Fig. 8 - Salvatore Scarpitta, *Forager for Plankton*, 1959, bende e tecnica mista, cm 127 x 110, (Collezione privata, Torino).

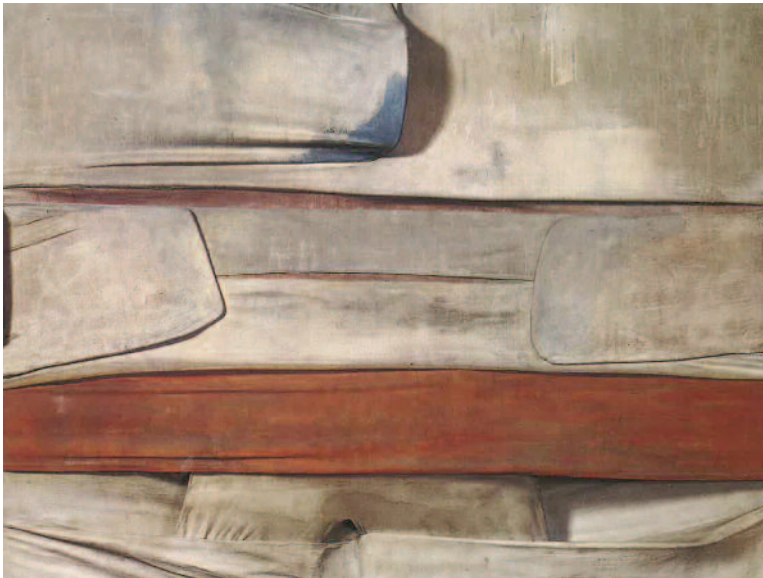


Fig. 9 - Salvatore Scarpitta, *Passage of the Red Sea*, 1959, fasce e tecnica mista, cm 145 x 190 (Collezione privata, Torino).



Fig. 10 - Salvatore Scarpitta, *Bendato*, 1960, bende e tecnica mista, cm 49 x 39, (collezione Sergio Tomasinelli, Torino).

Scarpitta search, which is focused on its three-dimensionality: he, oppressed by the limited space of the canvas, looks for a place that can serve as a container for his works and at the same time be the work as the architectural space. In his work the iconic and semantics aspects are associated, detecting the tautological identity: his works, with unique expressive power; shatter the boundary between two-dimensional image and plastic image, trespassing in a space no longer pictorial, but in a sense almost architectural. Scarpitta listened and created, because what the artist wants is to

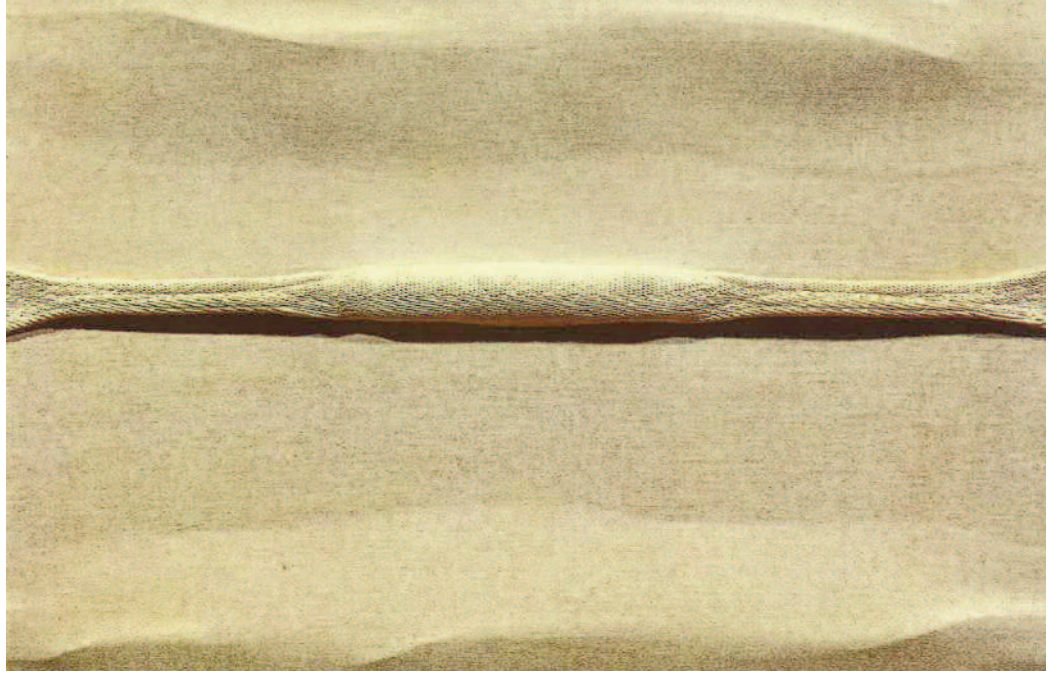
give shape and voice to the esperienza.

NOTES

- 1) Celant, G. (1972), *Salvatore Scarpitta*, catalogo della mostra, Galleria Notizie, Torino.
- 2) Sansone, L. (2012), *Salvatore Scarpitta*, introduzione al catalogo della mostra *Salvatore Scarpitta*, Galleria d'Arte Modena di Torino.
- 3) Dorfles, G. (2015), *Salvatore Scarpitta*, in «*Gli artisti che ho incontrato*», L. Sansone (cur.), Skira, Milano, pp.240-241.
- 4) *Ibidem*.



Fig. 11 - Salvatore Scarpitta, *Kite for Invasion*, 1961, fasce, legno e tecnica mista, cm 142,5 x 197,5 (Collezione privata, Milano).



Figg. 12-16 - Salvatore Scarpitta, Basement, 1963, fasce, cinghie e tecnica mista, cm 205 x 185, (MART, di Trento e Rovereto); Acolytes, 1960, particolare, tela e tecnica mista su tavola, cm 67 x 57 x 5 (Collezione privata, Milano); Visor, 1961, particolare, fasce e tecnica mista, cm 38,5 x 43,5 (Collezione Ippolito Simonis, Parigi); The Corn Queen, 1959, benda e mista Tecnica posati a bordo, cm 120,5 x 76; Franz's Ferrari, 1961, fasce e tecnica mista, cm 77 x 66 (Collezione privata, Torino).

**ANTONELLA CHIAZZA, architetto, è Dottore di Ricerca in Recupero dei Contesti Antichi e Processi Innovativi nell'Architettura. Ha al suo attivo la pubblicazione di una monografia sul Genio di Palermo (2011), di articoli e saggi su riviste nazionali e internazionali, su volumi collettivi. Cell: +39 328/62.50.958. Mail:antonellachiazza@tin.it.*