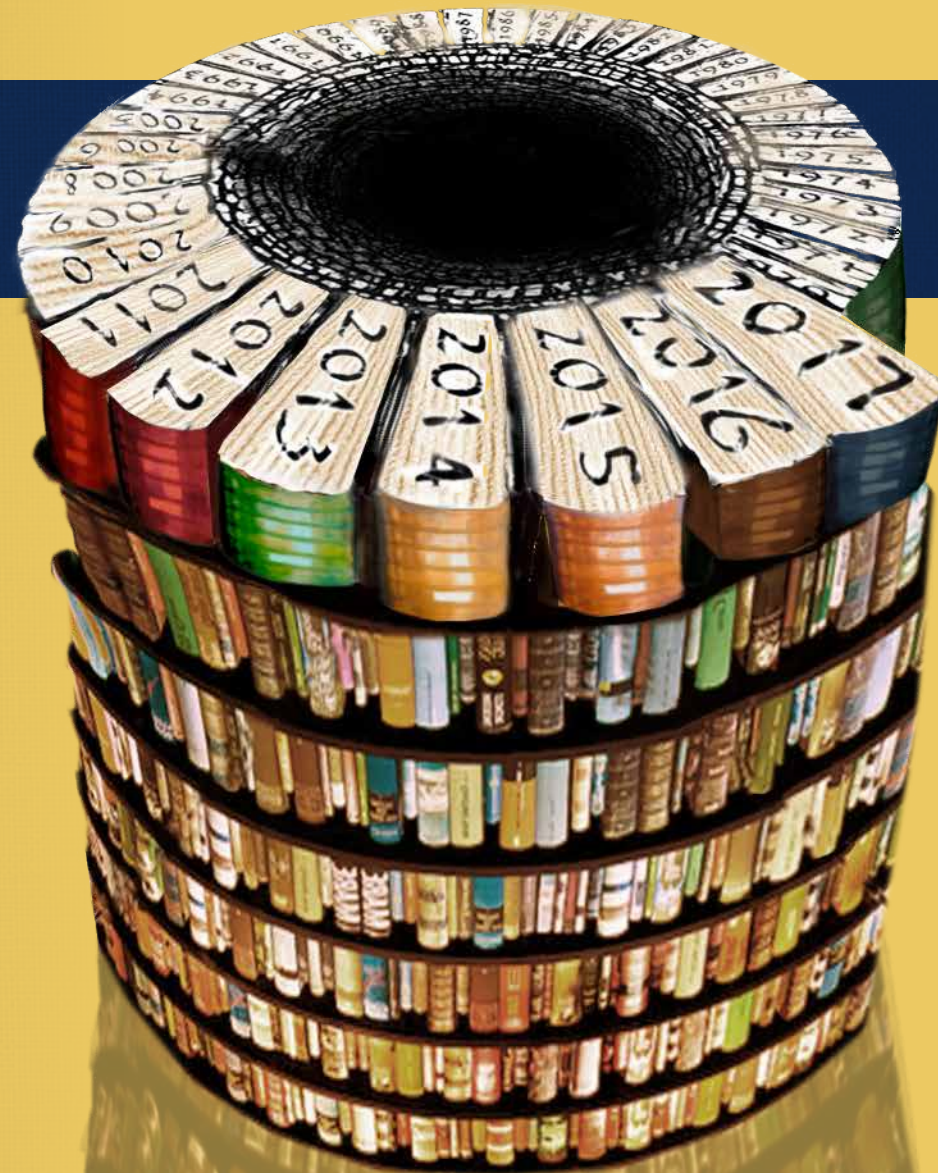


Rivista di temi di Critica e Letteratura artistica

numero 13 – 30 giugno 2016

Copyright © 2010 teCLa – Tribunale di Palermo – Autorizzazione n. 23 del 06-10-2010

ISSN 2038-6133 – DOI: 10.4413/RIVISTA



teCLa

Rivista di temi di Critica e Letteratura artistica



teCLa

Rivista di temi di **Critica** e **Letteratura** artistica

numero 13 – 30 giugno 2016

Direttore responsabile: Giovanni La Barbera

Direttore scientifico: Simonetta La Barbera

Comitato Scientifico: Claire Barbillon, Franco Bernabei, Silvia Bordini, Claudia Cieri Via, Rosanna Cioffi, Maria Concetta Di Natale, Antonio Iacobini, César García Álvarez, Simonetta La Barbera, François-René Martin, Emilio J. Morais Vallejo, Sophie Mouquin, Giuseppe Pucci, Massimiliano Rossi, Alessandro Rovetta, Gianni Carlo Sciolla, Philippe Sénéchal, Giuliana Tomasella

Redazione: Carmelo Bajamonte, Francesco Paolo Campione, Roberta Cinà, Nicoletta Di Bella, Roberta Priori, Valentina Di Fazio

Progetto grafico, editing ed elaborazione delle immagini: Nicoletta Di Bella e Roberta Priori

ISSN: 2038-6133 - DOI: 10.4413/RIVISTA

Copyright © 2010 teCLa

Tribunale di Palermo – Autorizzazione n. 23 del 06-10-2010

www1.unipa.it/tecla

Università degli Studi di Palermo

Scuola delle Scienze Umane e del Patrimonio Culturale

Dipartimento Culture e Società

Società Italiana di Storia della Critica d'Arte



© 2010 Università degli Studi di Palermo



teCLa

Rivista di temi di **Critica** e **Letteratura** artistica

numero 13 – 30 giugno 2016

4

ANTONIO CUCCIA

Una proposta attributiva a Riccardo Quartararo per il dipinto dei Santi Simone e Giuda Taddeo dal soffitto del “Parlatorio della Badessa” alla Martorana

14

ELVIRA D'AMICO

La Badia benedettina di Caccamo. L'inedito documento di allogazione della decorazione settecentesca (1754)

22

ALESSANDRA CARRUBA

Le fontane del Museo “Salinas” di Palermo: oblio e riutilizzo di due vasche monumentali

43

GIUSEPPE PUCCI

Il più antico dei moderni: un profilo di Igor Mitoraj

72

CLAUDIA LATINO

Residenza d'artista. Un esempio di modalità di transizione



UNA PROPOSTA ATTRIBUTIVA A RICCARDO QUARTARARO PER IL DIPINTO DEI SANTI SIMONE E GIUDA TADDEO DAL SOFFITTO DEL “PARLATORIO DELLA BADESSA” ALLA MARTORANA

Antonio Cuccia

Al secondo piano del Museo Archeologico Regionale “Antonino Salinas” di Palermo, in un ambiente degli originali locali, già Casa dei Padri Oratoriani, intesa stanza ex Andò, richiama l’attenzione un soffitto ligneo a cassettone, scandito da quadrelle con cornici e rosette centrali in argento meccato, con al centro un dipinto su tela (156 × 156 cm), dal taglio ottagonale, con finta cornice a rosette, dove giganteggiano due figure maschili, ammantate all’antica, che le iscrizioni sulle aureole “S. SIMON” e “SĀTUS TADEUS” qualificano come i due apostoli, seduti a discettare sui Vangeli. Nell’angolo di destra è rappresentata in scala una risoluta figura di badessa benedettina, che, in ginocchio, impugna con la destra il bacolo e stringe nella mano sinistra il libro della *regula*. I due indizi forniti dal dipinto – l’identità dei santi e l’abito benedettino della

monaca – escludendo l’originaria collocazione del soffitto nell’ex casa filippina, rimandano alla piccola chiesa che sotto quel titolo insisteva nel plesso monastico della Martorana, gestito proprio da suore benedettine, dal quale certamente accusa la provenienza.

Per tutta la vicenda relativa alla dismissione, mi sono avvalso dell’attenta ricostruzione operata da Giovanni Cardamone, relativa alle fasi storiche che hanno accompagnato il monastero normanno, legato alla chiesa di Santa Maria dell’Ammiraglio fino alla riconversione post-unitaria a scuola di architettura.¹ L’autore, all’oscuro dell’esistenza del soffitto e del dipinto, oggetto della mia scoperta, dedica un intero paragrafo alla chiesetta di S. Simone «che secondo alcuni sarebbe stata innalzata a fundamentis per volere dell’arcivescovo di Palermo Simone Beccadelli di Bologna; secondo altri, invece, darebbe stata molto più semplicemente impiantata all’interno di una costruzione preesistente». Di sicuro la rifunzionalizzazione va fatta ricadere nel periodo



in cui l'arcivescovo governò la chiesa palermitana (1445-1465), stimolata dalla sua personale devozione verso il santo di cui portava il nome e garantita dalla presenza nel monastero di diverse monache appartenenti alla stessa famiglia, che motivano l'interesse del prelado per la crescita spirituale e più concretamente materiale di quella comunità. Infatti, nel 1451 il Senato palermitano intercedeva presso il sovrano Alfonso il Magnanimo affinché le rendite legate alla chiesa dell'Ammiraglio, fino ad allora percepite dal Cianfro della Cappella Palatina, venissero assegnate al monastero della Martorana per lavori di manutenzione della chiesa principale e per interventi sul tetto della chiesa di S. Simone, in comunicazione con quella dell'Ammiraglio. Un rimando di provvedimento, promulgato nel 1433 dal sovrano, decretava la separazione

della chiesa dell'Ammiraglio dalla Cappella di S. Pietro nel regio palazzo, seguito nel 1554 da un altro che concedeva definitivamente la chiesa della Martorana alle monache che la detenevano.²

Fatta questa necessaria premessa, riportiamo l'attenzione sul trasferimento del soffitto ligneo, oggetto, per via del dipinto contenuto, di questa ricerca. Sempre il Cardamone pubblica il verbale stilato il 15 maggio 1870 dal delegato dell'Intendenza di Finanza, in presenza

di Antonino Salinas, direttore del Museo Nazionale di Palermo, e del sacerdote rettore della chiesa, dove viene fatta una descrizione del *Parlatorio*: «È diviso dalla Chiesa da un'antiporta con vetrina e bussola [...] la volta è in legname e quadrelli dorati, in



◆◆◆
Soffitto ligneo a cassettoni con dipinto su tela raffigurante SS. Simone e Giuda Taddeo, Palermo, Museo Archeologico "A. Salinas" (dal plesso monastico della Martorana)



Riccardo Quartararo (qui attr.), *S. Simone* (part.), olio su tela, Palermo, Museo Archeologico "A. Salinas"

Riccardo Quartararo (qui attr.), *S. Taddeo* (part.), olio su tela, Palermo, Museo Archeologico "A. Salinas"

Riccardo Quartararo (qui attr.), *SS. Simone e Giuda Taddeo* (part.), olio su tela, Palermo, Museo Archeologico "A. Salinas"



dell'abbadessa", dove si concertavano gli affari, i testamenti e i contratti di ogni genere.

Le notizie pertinenti al soffitto ligneo riferite dal Patricolo fanno chiarezza sull'originaria

centro un quadro in tela di S. Simone e Giuda. Questo corpo mette nell'atrio esterno ossia Chiostro che gira intorno alla chiesa con portico a due arcate che immette nella casa del Rettore». ³ Sette anni dopo Giuseppe Patricolo, ⁴ relazionando sulla chiesa della Martorana, riteneva che il soffitto ligneo, al centro del quale era dipinto un quadro dei SS. Simone e Giuda Taddeo, che al suo tempo si trovava nel "parlatorio delle monache", provenisse dalla stessa chiesa. Ancora Cardamone precisa che Patricolo non si riferiva al "parlatorio grande" bensì al piccolo parlatorio che verrà demolito qualche anno dopo la pubblicazione del suo saggio. Si trattava del cosiddetto "parlatorio

collocazione di esso nella chiesetta di S. Simone e, dopo l'abbattimento di questa, del passaggio nel "parlatorio dell'abbadessa" ed infine il suo trasferimento al Museo Nazionale subito dopo il 1877, come lascia intendere la presenza del Salinas durante le operazioni di demolizione del suo contenitore per dare visibilità al lato meridionale della chiesa normanna. Ricordiamo che l'abolizione della chiesetta di S. Simone comportò la dedicazione, nella chiesa dell'Ammiraglio, di un altare ai SS. Simone e Giuda Taddeo nella cappella che tuttora ospita il pannello musivo raffigurante *Cristo che incorona Ruggero* e la commissione di un dipinto, ascrivibile, a mio avviso,



a Gaspare e Leonardo Bazzano, che cronologicamente si allinea al periodo (1588-92) nel quale la chiesa venne allungata e rifunzionizzati gli ambienti monastici, che comportarono la collocazione del soffitto ligneo nel “parlatorio della abbadessa”. Non è da escludere che proprio la figura della monaca inginocchiata ai piedi dei due santi sia la committente del dipinto e che sia la stessa ad avere dato il nome al “parlatorio della abbadessa”. Ricordiamo con le parole del Cardamone, che «lo scopo della nuova fondazione sarà stato quello di rinnovare gli obblighi assunti dalle monache verso Pagano de Parisio nel 1195 e, al tempo stesso, di accrescere il culto del Santo Apostolo». Dispiace che sulla tela non figuri il nome della badessa che le congiunture, inerenti alla riqualificazione della chiesa di San Simone da parte dell’arcivescovo Simone Beccadelli Bologna, suggeriscono trattarsi di un’esponente della famiglia patrizia, il cui ramo femminile a quel tempo affollava il monastero, quasi un feudo dei Bologna, di cui dà conto il Mongitore.⁵

Nel dipinto inedito che raffigura i SS. *Simone e Giuda Taddeo*, realizzato a tempera su tela, applicato al soffitto ligneo cassettonato, si coglie subito l’intonazione umanistica nella posa composta e dignitosa dei due santi, assimilati a due magistrati seduti e intenti, libri alla mano, a dibattere dialetticamente. L’ambientazione è spoglia all’interno di un ambiente non definito, violato soltanto in alto dall’incombente nuvola, segno emblematico dell’ispirazione divina. La caratterizzazione dei volti è frutto di un processo di sintesi



Riccardo Quartararo (qui attr.), *SS. Simone e Giuda Taddeo*, olio su tela, Palermo, Museo Archeologico “A. Salinas”





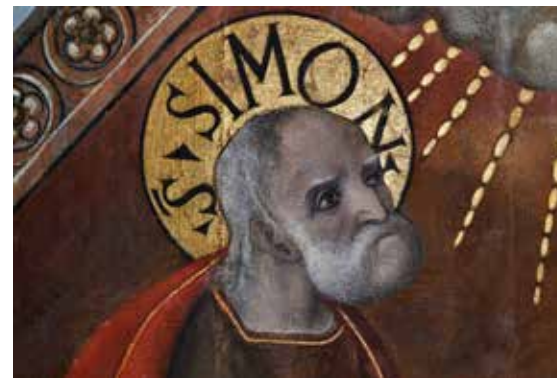
Riccardo Quartararo, *SS. Pietro e Paolo*, 1494, olio su tavola, Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis



che vuol essere incisivo, atto a favorire l'osservazione dal basso, data la collocazione nel soffitto; di contro la definizione delle figure ed il disegno dei panneggi risulta incisivo nel modellato dalle forme angolose: levigate come pezzi di oreficeria nelle parti

emergenti, contrapposte alle pieghe rotte e cave. Appare evidente come tale trattamento strutturale privilegi il gioco della luce sulle sfaccettature metalliche delle stoffe dai toni squillanti rosso-verde marcio/giallo-amaranto, con i graduali passaggi cromatici dalle zone esposte a quelle in ombra, queste ultime ottenute con un fare disegnativo a tratteggio e a reticolo, con un procedimento da pagina miniata, avvalorato dall'uso della tempera.

L'opera, che per richiami stilistici e per l'alta qualità d'esecuzione, mi suggerisce il nome di Riccardo Quartararo, si configura di capitale importanza nel percorso, peraltro lacunoso, del pittore. Scelta obbligata per l'attribuzione al pittore del nostro dipinto è l'accostamento all'opera certa dei *SS. Pietro e Paolo* del 1494, che in comune col nostro evidenzia quella caratterizzazione "ferrarese" restituita dalla metallica cesellatura dei panneggi che, definendo i volumi, cattura nei suoi anfratti la luce restituendola in infiniti bagliori. Come nel dipinto dell'Abatellis, le figure dei santi, benché seduti, con un taglio impennato sveltano in primo piano, evidenziando «molta corrispondenza di realismo, di grado di sviluppo, di energico disegno, di gusto profondo nel colore [...] e soprattutto di un generale ed ammirabile effetto, ben diverso da quello delle opere degli altri pittori indigeni di quel tempo»,⁶ per dirla col Di Marzo, che così si pronunciava a proposito della contestata *S. Cecilia* del Diocesano di Palermo, che il recente restauro⁷ rimette in discussione con dei punti a favore, a mio avviso, di un definitivo riconoscimento



autografo. Concorda con l'attribuzione il realismo espressivo del volto di S. Simone, rapportato a



Riccardo Quartararo (qui attr.), *S. Simone* (part.), olio su tela, Palermo, Museo Archeologico "A. Salinas"



Riccardo Quartararo, *S. Pietro*, 1494, (part.), olio su tavola, Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis



quello di S. Pietro, ottenuto marcando le orbite oculari ed il carattere introspeffivo presente in tutti e quattro i santi. Ma ribadisco che l'elemento più probante è il ritmo, sostenuto senza cedevolezza dell'armatura vestiaria, quel «disegno costruttivo nuovo» di cui parla la Pugliatti,⁸ il cui nerbo incisivo ed armonico si può facilmente cogliere, per contrasto, confrontando i nostri santi con *S. Pietro* e *S. Paolo* nei rispettivi pannelli del polittico del Purgatorio a Ciminna, oramai concordemente assegnato a Nicolò de Pettineo.⁹ Quivi il disegno dei panneggi, senza un rigore logico, realizza cascami prolissi e aggrovigliati, che assumono un carattere meramente decorativo. Va notata, inoltre, nel dipinto in questione una particolare finezza espressiva nel trattamento morbido dei volti, ottenuta anche attraverso la filamentosa resa della



Nicolò de Pettineo (attr.), *Polittico* (part.), olio su tavola, Ciminna (Palermo), Chiesa del Purgatorio



barba nel S. Simone o alla capigliatura sfrangiata sul viso di Taddeo, espedienti riscontrabili puntualmente nel *S. Pietro* della tavola del 1494 e nell'*Incoronazione della Vergine* dell'Abatellis,¹⁰ opere verso le quali questa si configura come ponte intermedio di collegamento.

Ed a proposito è innegabile la rispondenza, nel S. Simone, del risvolto del mantello e del trattamento della veste, che, nelle stesse tinte e con gli stessi espedienti luministici, ricalca quelli del Cristo nella *Incoronazione*, mentre la destra di Taddeo dà la mano a quella del Cristo della *Croce dipinta* di Enna,¹¹ e il mantello di Taddeo eguaglia la soffice modulazione di quello di *S. Rosalia*, ultima opera incompiuta, forse per la morte improvvisa del pittore, ma opera certa (nelle parti autografe) assieme al dipinto dei *SS. Pietro e Paolo*, ai quali





Riccardo Quartararo (attr.), *Incoronazione della Vergine*, olio su tavola, Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis

la tela del Museo archeologico si attaglia e, nello stesso tempo, si avvicina a quelle opere messe in discussione dalla critica. Penso che la lettura del Quartararo vada fatta tenendo in considerazione il sostrato levantino di stampo tardo gotico che è alla base della cultura espressiva del pittore (non è così stramba l'ipotesi del Di Marzo che ipotizzava per il Quartararo il ruolo di aiuto nella stesura del *Trionfo della Morte* dell'Ospedale Grande) e che spiega la sua congenialità nel recepire il credo ferrarese assimilato assieme alla cultura mantegnesca-padovana proprio nei luoghi d'origine. Quivi il Quartararo si sarebbe spinto attorno al 1493, dopo il soggiorno lavorativo napoletano, secondo una brillante e recente proposta di Vincenzo Abbate,¹² che quasi documenta questo suo viaggio al Nord al seguito degli appoggi e protezioni dell'influente famiglia dei Ventimiglia, imparentata con Eleonora d'Aragona, moglie del duca Ercole I d'Este. E cade giusta l'osservazione della Pugliatti,¹³ che sostiene che la formazione ferrarese il



Riccardo Quartararo (qui attr.) *SS. Simone e Giuda Taddeo*, olio su tela, Palermo, Museo Archeologico "A. Salinas"



Riccardo Quartararo (qui attr.), *SS. Simone e Giuda Taddeo*, (part.), olio su tela, Palermo, Museo Archeologico "A. Salinas"



nostro non può averla recepita dallo Scacco, arrivato troppo tardi nel Meridione per poterlo influenzare e, aggiungo io, con quella intensità con la quale tale cultura è stata assimilata.

Ad orientare verso una datazione della tela dei *SS. Simone e Giuda Taddeo* allo scadere del xv secolo è la possibile contiguità con altra decorazione di soffitto ligneo, che il Quartararo disegnava in quel torno di tempo per la progettazione da affidare ai carpentieri: nel settembre del 1494 egli disegna il soffitto a lacunari per il coro

della chiesa di S. Caterina all'Olivella e il 24 ottobre 1495 i pittori Vincenzo de Intendi e Nicolò de Catania s'impegnano a dipingere per la stessa chiesa dieci quadri simili agli altri quadri forse realizzati dal Quartararo.¹⁴

Inevitabilmente l'acquisizione del dipinto, qui inserito nel catalogo del pittore di Sciacca, rimette in discussione tutte le opere che gravitano attorno al suo nome, ponendo nuovi interrogativi ai quali mi sono proposto di rispondere in un saggio, che si è andato sviluppando, quasi di rimando, attorno ai dipinti esaminati e che mi riprometto di trattare in una seconda stesura.

Il taglio qui dato al saggio di mera comunicazione della scoperta dell'inedito dipinto raffigurante i *SS. Simone e Giuda Taddeo* non ha consentito di citare nel testo, perché non direttamente attinente, l'ampia bibliografia prodotta dagli studiosi sul percorso artistico del Quartararo, di cui invece ho tenuto conto nella rivisitazione del pittore: M.G. Paolini, *Note sulla pittura palermitana tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento*, in "Bollettino d'Arte", n. 11, aprile-giugno 1959, pp. 122-140;

A. Condorelli, *Paolo da Sanleocadio*, in "Commentarii", 1963, pp. 134-150 e 246-253;

F. Meli, *Regesto dei documenti editi ed inediti su Riccardo Quartararo*, in "Arte antica e moderna", VIII, 1965, pp. 376-384;

R. Delogu, *La Galleria Regionale della Sicilia*, Istituto poligrafico dello Stato, Roma 1977, pp. 37-41;



M. Andaloro, *Riccardo Quartararo dalla Sicilia a Napoli*, in “Annuario dell’Istituto di Storia dell’Arte”, 1977, pp. 81-124;

F. Bologna, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Società napoletana di Storia Patria, Napoli 1977, pp. 165-169; 204-214; 237-239;

P. Santucci, *Su Riccardo Quartararo, il percorso di un maestro mediterraneo nell’ambito della civiltà aragonese*, in “Dialoghi di Storia dell’Arte”, n. 2, maggio 1996, pp. 32-57.

* Desidero ringraziare la Direzione del Museo Archeologico Regionale di Palermo “Antonino Salinas”, nella persona della dott.ssa Francesca Spatafora, che ha accettato la collaborazione esterna di chi scrive per



◆ ◆ ◆
Riccardo Quartararo (attr.), *Croce dipinta* (part.), olio su tavola, Enna, Duomo

l’individuazione e lo studio dell’opera in questione, mettendo a disposizione le foto relative al dipinto dopo il restauro. Ringrazio il restauratore Carmelo Calvagna, che ha chiarito le varie fasi del recupero del dipinto, informandomi dell’espedito messo in atto che rende possibile il distacco della tela dal soffitto ligneo per una fruizione autonoma.



Ringrazio infine, per avere reso facile l’accesso all’archivio durante il momento critico della ristrutturazione del plesso museale, la dott.ssa Lucina Gandolfo e la dott.ssa Alessandra Carrubba. Altrettanto motivo di riconoscenza esprimo per la Direzione della Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, che gentilmente mi ha fornito le foto delle opere del Quartararo presenti in quella raccolta ed il premuroso tramite di Salvatore Pagano.

◆ ◆ ◆
Riccardo Quartararo (qui attr.), *SS. Simone e Giuda Taddeo* (part.), olio su tela, Palermo, Museo Archeologico “A. Salinas”





Riccardo Quartararo (attr.), *S. Rosalia in orazione davanti alla Vergine*, olio su tavola, Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis

NOTE

1 G. Cardamone, *La Scuola di Architettura di Palermo nella Casa Martorana*, Sellerio, Palermo 2012, pp. 138-149.

2 Ivi, pp. 135-136.

3 Ivi, p. 145.

4 G. Patricolo, *La Chiesa di S. Maria dell'Ammiraglio in Palermo e le sue antiche adiacenze*, in "Archivio Storico Siciliano", n.s., a. III, fasc. II, 1877, parte I, p. 148.

5 A. Mongitore, *Dell'Istoria Sagra (...) Badesse di questo monastero della Martorana*, ff. 125-128, cit. in G. Cardamone, *La Scuola di Architettura...*, p. 139.

6 G. Di Marzo, *La Pittura in Palermo nel Rinascimento. Storia e documenti*, Reber, Palermo 1899, p. 184.

7 Ringrazio Mauro Sebastianelli per i chiarimenti e per avermi mostrato le varie fasi del restauro della S. Cecilia del Museo Diocesano.

8 T. Pugliatti, *Pittura del Cinquecento in Sicilia. La Sicilia occidentale 1484-1557*, Electa Napoli, Napoli 1998, p. 31.

9 Per la genesi attributiva del polittico cfr. A. Tantillo Mignosi, in *IX Mostra di Opere d'Arte restaurate*, Soprintendenza alle Gallerie ed opere d'arte della Sicilia Palermo, Palermo 1974, scheda n. 24,

pp. 89-94; T. Pugliatti, *Pittura del Cinquecento...*, pp. 47-55.

10 Volutamente soprassedo sull'attribuzione dell'opera assai controversa con completa bibliografia T. Pugliatti, *Pittura del Cinquecento...*, 1998, pp. 31-35. La studiosa ne nega categoricamente l'autografia, dalla quale con rammarico dissenso, con la promessa di ritornare sulla questione.

11 La completa disamina dell'opera è in C. Guastella, in *Opere d'arte dal XII e XVII secolo. Interventi di restauro ed acquisizioni culturali*, Arti Grafiche Siciliane, Palermo 1987, scheda n. 6, pp. 47-57, che la stessa riferisce a "Cerchia di Riccardo Quartararo"; T. Pugliatti, *Pittura del Cinquecento...*, p. 45 la esclude dal catalogo del pittore.

12 V. Abbate, *Castelbuono: il mecenatismo artistico dei Ventimiglia nel secondo Quattrocento e una ipotesi per il percorso di Riccardo Quartararo*, in *Alla corte dei Ventimiglia. Storia e committenza artistica*, atti del convegno di studi (Geraci Siculo-Gangi, 27-28 giugno 2009) a cura di G. Antista, Arianna, Geraci Siculo, 2009, pp. 141-149.

13 T. Pugliatti, *Pittura del Cinquecento...*, p. 31, nota 65.

14 G. Di Marzo, *La Pittura in Palermo...*, p. 192, nota 1.



LA BADIA BENEDETTINA DI CACCAMO. L'INEDITO DOCUMENTO DI ALLOGAZIONE DELLA DECORAZIONE SETTECENTESCA (1754)

Elvira D'Amico

La chiesa caccamese di S. Benedetto, gioiello della decorazione palermitana in stile barocchetto-rocaille, è stata interessata da un lungo restauro da parte della Soprintendenza ai BB.CC.AA. di Palermo, conclusosi nel 2012, che ne ha evidenziato al meglio le peculiarità artistiche e l'alto livello delle maestranze che vi presero parte.

L'interno appare esemplato in buona parte sugli oratori serpottiani di Palermo, nelle lesene scanalate che scandiscono l'unica navata con due altari per lato e affiancano il profondo cappellone, decorato con stucchi e affreschi, come l'intera aula, mentre ai lati dell'arcone presbiteriale sono deposte due statue di Virtù – *Castità* e *Obbedienza* –, e nel catino absidale un altorilievo con la *Cena in Emmaus*, che ricorda ancora i teatrini plastici del Serpotta. Per il resto la decorazione, lungi dall'aggreddire le superfici, tende ad evidenziare gli elementi

architettonici già presenti, con profilature dorate, entro cui s'inseriscono ghirlande vegetali e bassorilievi figurati, e ad abbellire tali elementi – cornici, arcate, lunette, finestre – con conchiglie o gruppi di testine d'angeli e putti che reggono ghirlande, avvalendosi dell'elegante contrasto bianco-oro.

Il coro della chiesa poi è caratterizzato da una scenografica grata in ferro battuto, del secolo precedente, tipica delle chiese benedettine siciliane, ed altre grate più piccole costellano le pareti della navata, mentre il pavimento in piastrelle maiolicate rappresenta uno dei massimi esempi ancora intatti di ceramica palermitana a disegno unitario, del periodo tardo-barocco (prima metà del sec. XVIII).

Un fortunato ritrovamento documentario ci svela la paternità della decorazione settecentesca della chiesa, accreditandola al poco noto architetto-disegnatore Vincenzo Gioenco, facendo nuova luce anche sulla decorazione dei deliziosi interni settecenteschi siciliani e sulla





Da sinistra in alto:
Caccamo, Chiesa di S. Benedetto alla Badia, interno.
L'Obbedienza (1755), Caccamo, Chiesa di S. Benedetto alla Badia.

S. Benedetto accoglie i SS. Mauro e Placido, Caccamo, Chiesa di S. Benedetto alla Badia.

Caccamo, Chiesa di S. Benedetto alla Badia, interno.
Bartolomeo Sanseverino, *La Cena in Emmaus* (1755), Caccamo, chiesa di S. Benedetto alla Badia.

Caccamo, Chiesa di S. Benedetto alla Badia, interno.



libertà o meno degli artisti esecutori nei confronti degli architetti ideatori delle decorazioni.

Il documento dunque rivela la sconosciuta attività del cav. Vincenzo Gioenco e Abbate, noto finora come amministratore della Fabbrica nuova di ceramiche al Borgo di S. Lucia, alla Cala, che egli fonda nel 1760, successivamente a quella di Nicolò Sarzana.¹ Il fatto che nello stesso edificio caccamese sia presente poi uno dei più importanti pavimenti maiolicati del palermitano, apre nuovi interrogativi sul ruolo del Gioenco anche riguardo al settore delle ceramiche, sebbene il pavimento sembri più antico di qualche decennio.² È possibile in ogni caso che la venuta dell'artista palermitano a Caccamo possa essere relazionata alla figura del Sarzana che aveva fornito l'altro pavimento per la vicina chiesa della SS. Annunziata (1752), e

non è escluso che il Gioenco, certo molto edotto nel settore delle ceramiche, prima di fondare la sua fabbrica, avesse collaborato col ceramista palermitano per il disegno di alcuni dei suoi pavimenti maiolicati, secondo la prassi individuata per la prima volta da Giuliana Alajmo.

Dal documento si evince che la decorazione a stucco della chiesa viene realizzata dai plasticatori Francesco Alajmo e Giuseppe Romano – forse coadiuvato dal figlio Luigi, il cui nome peraltro si trova inciso in uno dei coretti della chiesa – noti per aver lavorato in alcune chiese palermitane, sebbene mai da comprimari.³

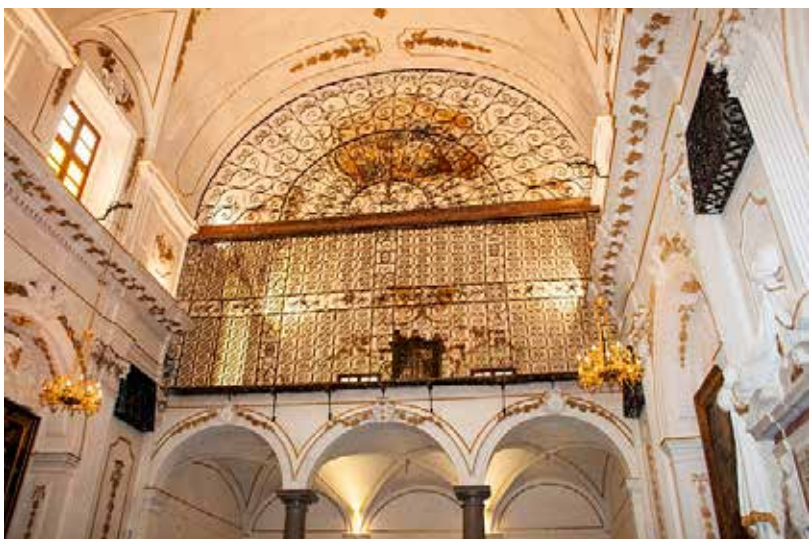
Il documento fa luce altresì sulla questione dell'interrelazione fra le arti, sollevata pure per gli oratori serpottiani, alcuni disegnati dagli architetti Amato – Paolo e Giacomo – ove la posizione del Serpotta

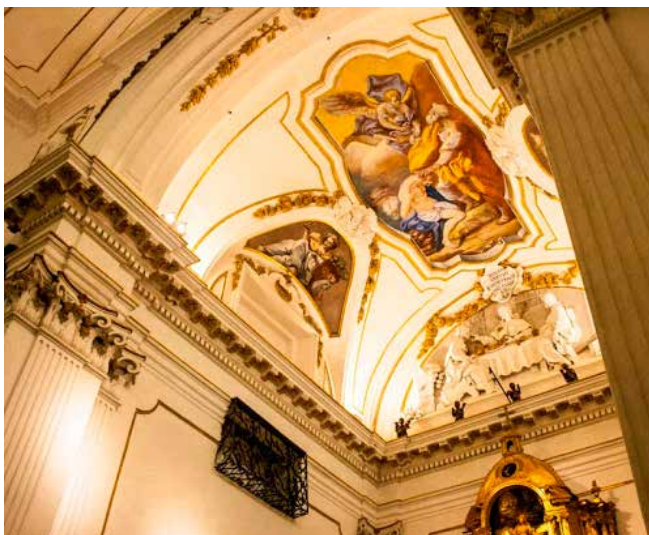
non è tuttora ben definita: partecipò egli stesso all'ideazione delle decorazioni o era un semplice esecutore di idee altrui?⁴



Caccamo, Chiesa di S. Benedetto alla Badia, coro.

Caccamo, Chiesa di S. Benedetto alla Badia, pavimento maiolicato (prima metà sec. XVIII).





Il sacrificio di Isacco, Caccamo, Chiesa di S. Benedetto alla Badia

L'Assunzione della Vergine, Caccamo, Chiesa di S. Benedetto alla Badia



La decorazione della chiesa caccamese, commissionata dalla badessa Gallegra, sorella del parroco della vicina chiesa dell'Annunziata Filippo Gallegra, viene completata dall'apposizione delle due *Virtù* e dal rilievo della *Cena in Emmaus*, di Bartolomeo Sanseverino, di cui s'è detto sopra, fuori contratto perché più tarde (1755). Ne vien fuori «un raffinato teatro arcadico, forse vivificato dai rinnovati contatti con la cultura napoletana, favoriti dalla riunificazione dell'isola sotto il regno borbonico». ⁵ Dal documento risulta chiaramente che al Giovenco si deve pure la delineazione dei tre

quadroni affrescati della chiesa, nonché la scelta del soggetto di essi, che appare abbastanza sapiente e ponderata: per la volta della navata, egli sceglie un episodio della vita del santo titolare dell'ordine, *S. Benedetto accoglie i giovinetti S. Mauro e S. Placido venuti da Roma con i rispettivi genitori*; per la volta della zona presbiteriale, un episodio del Vecchio testamento, *Il sacrificio di Isacco*; per la volta del coro, un episodio del Nuovo testamento, *L'Assunzione della Vergine*. Allo stesso cavalier Giovenco è dovuta la scelta del pittore Antonio Petringa, ligio ai canoni della

pittura tardo-barocca romano-napoletana, dotato di piacevole cromatismo, che verte sui toni dell'azzurro, del rosso scuro e del verde, col quale riscatta la convenzionalità degli schemi compositivi.

Il Giovenco dunque, di cui non è specificata la qualifica, potrebbe essere uno di quegli artisti o intendenti d'arte – ai quali in genere, nella stipula dei contratti, veniva riservata la formula «benvisto all'Illmo...» o «come dirà l'Ill.mo...» –, che grazie alla rispettabilità del nome ed affidabilità personale, godevano di piena fiducia presso i committenti, laici o religiosi che fossero. Egli infine, da quest'unica opera nota, risulta dotato di un gusto aggraziato ed elegante che ondeggia tra il barocchetto e il tardo rococò, ma anche abbastanza edotto nell'iconografia sacra del tempo e vicino alle esigenze della committenza ecclesiastica.



DOCUMENTO

Archivio di Stato di Palermo – Notai defunti, st. IV – Francesco Tugnini, v. 6062, ff. 166-171 (estratto).

Die vigesimo decimonono septembris

Millesimo septingesimo quinquagesimo quarto

Franciscus Alaimo et Joseph Romano stucchiatores [...] Alojsius Romano filii ditti Joseph absenti [...] se obligant Reverendo Sacerdoti Don Joseph Trapani uti commendatario Sororis D. Gratiae Mariae Gallegra uti Abbatissae Ven. Monasteriis Sancti Benedicti Civitatis Caccabi farci tutte l'opere di stucchiatore per lo nuovo stucco da farsi nella chiesa [...] consistente in tutta l'intiera impilastrata di primo e secondo ordine, damuso, timpagni, di cappelle e cappellone, lati e tutti quell'adorni e grottesche come s'osservano nel disegno, come pure il sottocoro et anche sopra coro di detta chiesa, cioè dove è la clausura del resto dovendolo fare di tutta perfezione a tenore del disegno, o come meglio gli verrà ordinato dal Sr Don Vincenzo Giovenco e Abbate, come pure s'obligano far pittare il quadrono del Dammuso d'un pittore perito benvisto et eligendo dal d.o Sr Don Vincenzo Giovenco e Abate a proprie spese di detti obliganti con darli do Sr di Giovenco l'idea della Pittura [...].

Inserantur capitula

Capitoli Patti e Condizioni d'osservarsi d'uno o più partitari che saranno quali prenderanno a fare tutte l'opere di stucchiatore per lo novo stucco da farsi nella chiesa dello Venerabile Monasterio sotto titolo di San Benedetto nella Città di Caccamo consistente in tutta l'intiera impilastrata di primo e secondo ordine dammuso timpagni di cappelle e capellone, lati e tutti

quelli adorni e grottesche come s'osservano nel disegno come pure il sotto coro, ed anche sopra coro di detta chiesa cioè dove è la clausura del resto dovendolo fare di tutta perfezione, a tenore del disegno o come meglio gli verrà ordinato dall'Ill. Sig. don Vincenzo Giovenco ed Abate, ed a tenore delle seguenti Capitoli Patti e Condizioni cioè

E prima siano o s'intendano obligati li partitari che saranno a dovere pecuniare tutte le mura in quelle parti che si ricerca a tenore del disegno e ponerci tutti quelli morsaglie a ferizzo ben murati e stipati con gesso e calce con uscirci quelli ogetti che si ricerca tanto per pilastri quanto per membretti, cornicione del primo e secondo ordine per tutto l'intiero giro di nave e cappellone Basi ed in tutte quelle parti che occorreranno

E più s'intendono obligati a dovere rizzare con arena di fiume ben netta e crivellata mescolata con calce e gesso della migliore qualità la volta dello dammuso tutti li basi pilastri, membretti cornicione di primo e secondo ordine e tutti li fondi e damusi di detta Chiesa

Siano pure obligati a dovere formare con stucco tutti li fasci, contrafasci di piedi e con suoi basi attiarghi ben scorniciati, capitelli, architrave e cornicione con stucco ben netto e governato, mescolato con polvere di marmo, e formare tutti quelli pilastri scannillati connexe nel primo 3° e membretti anche scannillati e questi farli con sue sagome di legname bene a piombo e con sporti equali

E più dovere formare con stucco simile tutti quelli capitelli d'ordine corinthio con sue foglie e voluti tanto in detti pilastri quanto nelle membretti di detta nave e Cappellone

E più siano nell'obbligo dovere formare con stucco eguale tutta l'architrave per l'intiero giro di detta chiesa e Cappellone con uscirci l'oggetti sopra li



vivi delle detti pilastri e membretti e questo farlo con tutte quelle moderi di legname che necesitan, e giusta la forma del disegno, s'anche siano nell'obbligo fare il suo freggio sopra detta architrave e quelli medesimi giri con suo oggetto sopra, li vivi delli istessi pilastri bene e magistrabilmente

E più dovere fare lo cornicione per lo giro dell'istessa e Cappellone e farlo con tutti quelli moderi scorniciati giusta la forma di Giacomo Barozio da Vignola con suoi dentelli e modiglioni e formarci tutti quelli oggetti di scoche sopra li vivi delle medesime pilastri e membretti

E più dovere fare li cimasi nelli pedi delli girlandi con numero 4 girlandi per numero 4 Capelle con sue teste di serafine e fistine per imposti di detti girlandi, con dovere formare un'altra girlanda per la boccatura dello Capellone scorniciata con sue teste festine e svolazzo e brachittone attorno la finestra sopra con sua fascia ed adorno di cornice e grottesco, e due bottoni nelli lati con sue festine come meglio appaiono nel disegno

Si pure siano obligati fare tutti l'impilastrati, fasci, fisaiolo, freggio e cimasi per l'ordine bastardo di sopra li vivi delli detti impilastrati del primo ordine, con suoi riquatri, sfondati e scorniciati, si pure adornare con suo brachittone attorno li spighi di quatro lunette con suo grottesco p. imposte festine alle lati a formarci il suo riquatro nelli strumbati delle lunette e riquatri nelli campi delli timpagni di detti lunetti, si anche adornare con brachittone fasci grottesche e fistine numero 4 finestre che donano lume alla suddetta Chiesa

E più siano nell'obbligo li medesimi partitarij che saranno dovere fare n° 2 fascione e due a libro, quali girano in tutta l'intiera volta dello dammuso di detta nave, e si pure altri n° 4 porzioni di fascioni con suoi cartocci in testa sino ad investire il brachittone dello quatrone di d.o dammuso, e questi da farli con suoi riquatri e fioroni e suoi membretti sopra li vivi

delli pilastri del cappellone, ben stuchiati e poluti ed adornare due lunette con suo brachittone, festine e riquatri, come pure adornare due grade con suo fascione di piedi, brachittone, fascette, palme, fisaioli, cimase contornate, due teste di serafine per ogniuna d'essi e sue festine sopra come nel disegno appaiono o come meglio gli verranno ordinati dall'Ill.mo Sig. don Vincenzo Giovenco ed Abate

E più stuchiare tutti li campi dello primo ordine di detta nave e cappellone sud.o, tutto lo timpagno della boccatura del Cappellone, e succelli, e lati delli pilastri dell'anzidette Cappelle con farci tutti li riquatri, contornati e scorniciati, e suoi fistine, e sue grottesche nelli vani dell'istesse riquatri e tutto quello e quanto si ricerca per la totale perfezione dell'istessa

Ed infine sia nel obbligo di trasportare tutta quella quantità di sterro e pietra della d.a Chiesa, quale si farà per causa di d.e opere con farla trasportare a' suoi loghi soliti dove gli saranno designati, a sue proprie spese [...].

Patti e Condizioni d'osservarsi dalli partitari che saranno [...].

E prima procede di patto che debbano fare le suddette opere di mastrie e di tutto quello attratto che necessita per la totale perfezione di detta chiesa si di calce con doverla trasportare di S.o Martino sopra la città di Montereale per far lo solo stucco e con tutte quelle portature necessarie a sue proprie spese, si pure di gesso e polvere di marmo, ed arena di fiume ben netta come pare di tutto quello e quanto necessita p. detta

E più che lo stucco sia ben governato bianco e poluto senza veruna linea per li campi lisci di detta come pure per tutti li fasci controfasci scorniciati con quelle sagome che s'osservano nel cennato disegno o come meglio gli verranno ordinati dall'Ill.mo Signor D. Vincenzo Givencho ed Abate,



come pure per fare li convexe nello primo 3° e concave nelle ultime 2.3e. tirate con le sue moderi necessarij ben dritti di linea retta senza curvita veruna come pure tutti quelli capitelli d'ordine corinthio giusta la forma di Giacomo Barozio, e tutti li scorniciati e cornicione che siano tutti bene e magistrabilmente eseguiti secondo ricerca l'arte e giusta la forma che s'osservano nel disegno e delli sopradetti Capitoli, o come meglio gli verrà ordinato dall'Ill. Sig. d. Vincenzo.

Come pure siano obligati fare tutti li ponti necessari per li sudd.e opere a sue proprie spese con che però la Sig.ra Madre Abbadessa gli debba consegnare pronta tutta quella legname tanto d'ossatura quanto d'intavolatura cordi ed altri necessarij per la intiera formazione di d.o Ponte del resto dovendolo fare a sue proprie spese con tutte quelle portature e riportature necessarij, ed al fine eseguite le suddette opere di tutto punto e perfezionate, siano obligati a ripostare la suddetta legname nello luogo che gli sarà designato dalla Madre Abadessa e queste a sue proprie spese dovendo consegnarcela nell'istessa Città

E più che tutti li soprascritti opere s'intendono di tutto attratto e mastria portature cesso, recesso e tutto quello e quanto necesita per la totale perfezione di d.a Chiesa

E più che debba stare al parere ed ordine dello Sig.Ill.mo Don Vincenzo e che ritrovandosi qualche opera di stucco non eseguita secondo lo sopracennato disegno o ritrovandosi lo stucco di mala qualità o per malo governo o per non essere perfettamente poluto o per mancanza d'assistenza personale o per qualsisia altro difetto, in tal caso siano nel obligo di rifarsi a sue proprie spese senza paghamento veruno.

E più siano dell'obligo di dovere fare partenza d.i partitarij d'un subito che sarà fatto il contratto obligatario con d.i partitarij e d.o Ven.le Monasterio

ed arrivati a d.ta Città d'un subito incominciare le sudd. opere e così successivamente andare lavorando colla personale assistenza di d.ti partitarij sino a tanto che sarà perfezionata di tutto punto la sud. chiesa con ché però il denaro se gli debba somministrare a pro' dell'opere che andranno operando dovendo sempre restare in credito d.o Ven.le [...] Per sua cautela qualche somma proporzionata pagando al fine lo computo della somma essendo perfezionata di tutto punto.

E più li sudd. partitarij siano nell'obligo a fare sudd. Opere [...] secondo la formazione delli presenti Capitoli, patti e condizioni.

Ed infine ritrovandosi le sudd. opere di stucco fatti bene e magistrabilmente secondo lo sopradetto disegno, e perfezionato di tutto punto con tutto quello attratto necessario e mastrie con doverla consegnare tutta ben governata e poluta senza veruna fiacha e sbarazzata d'ogni impachio, con dovere trasportare li cementi e sterro, e legname a' suoi loghi designandi a sue proprie spese al fine trovandosi di tutta perfezione se gli darà la somma di once ducento – per tutto suo attratto e mastria, portature, riportature, cesso e ricesso in tutto la somma sopradetta e non più, senza potere reclamare così di concerto ed accordo dico o. 200 [...].



NOTE

1 R. Daidone, *Le officine palermitane di maiolica della seconda metà del Settecento*, in *Terzo fuoco a Palermo 1760-1825. Ceramiche di Sperlinga e Malvica*, a cura di L. Arbace, R. Daidone, Introduzione di V. Abbate, Arnaldo Lombardi, Palermo 1997, pp. 17-29, p. 22.

2 Molti studiosi (A. Giuliana Alajmo, 1956; G. Giacomazzi, *Caccamo*, 1965) hanno ritenuto la pavimentazione della Badia opera del maestro Nicola Sarzana, ceramista palermitano che nel 1751 aveva realizzato quella della vicina chiesa della SS. Annunziata. Concluso questo lavoro, gli studiosi hanno ipotizzato che la badessa del monastero benedettino, sorella dell'arciprete della SS. Annunziata, Filippo Gallegra, avesse deciso di incaricare lo stesso artista. In realtà, come hanno scritto Antonino Ragona (*La maiolica siciliana dalle origini all'ottocento*, 1975) e altri studiosi, l'opera, stilisticamente di cultura tardo-barocca, è di fattura più antica e se ne deve anticipare la datazione al primo trentennio del XVIII secolo, periodo di grande splendore della produzione figulina palermitana. Tra le opere più importanti si ricordano: le pavimentazioni degli oratori palermitani di S. Mercurio (1715) e dei Pellegrini (1719), entrambe commissionate al maestro Sebastiano Gurrello; quella di Sant'Elena e Costantino con la raffigurazione della *Battaglia di Ponte Milvio*, dipinta da Antonino Gurrello (1730); i pannelli murali raffiguranti il SS. *Crocifisso* e *S. Ciro*, rispettivamente collocati all'esterno della chiesa della Collegiata a Monreale e della chiesa Madre di Marineo. Cfr. M.

Reginella, *Maduni pinti. Pavimenti e rivestimenti maiolicati in Sicilia*, Maimone, Catania 2013, pp. 121-122.

3 D. Garstang, *Giacomo Serpotta e gli stuccatori di Palermo*, Sellerio, Palermo 1990, p. 253, p. 289, n. 12, p. 291. Francesco Alajmo esegue gli stucchi in S. Antonio Abate (1739) e, insieme a Bartolomeo Sanseverino, restaura gli stucchi serpottiani della chiesa di S. Matteo nel 1739, Luigi Romano esegue gli stucchi del secondo ordine della facciata di S. Ninfa dei Crociferi, su disegno di F. Lombardo nel 1760-61.

4 S. Grasso, *Il valore della tradizione*, in *Giacomo Serpotta. L'oratorio del Rosario in Santa Cita a Palermo*, a cura di S. Grasso, G. Mendola, C. Scordato, V. Viola, Facoltà Teologica di Sicilia, Leonforte 2015, pp. 39-56, in part. pp. 39-42.

5 A. Cuccia, *Caccamo. I segni artistici*, Introduzione di M.G. Paolini, Cassa rurale ed artigiana S. Giorgio di Caccamo, Palermo 1988, pp. 97-100.





LE FONTANE DEL MUSEO “SALINAS” DI PALERMO: OBLIO E RIUTILIZZO DI DUE VASCHE MONUMENTALI

Alessandra Carrubba

L presente lavoro intende approfondire una precedente trattazione riguardante le due fontane che oggi adornano i chiostri di quella che già fu la Casa all'Olivella dei Padri Filippini di Palermo, e che è oggi sede del Museo Archeologico Regionale “Antonino Salinas”.¹

In quell'articolo erano state analizzate le sculture che costituiscono la parte decorativa delle due fontane: quella più grande, ospitata nel chiostro maggiore, è il risultato di un assemblaggio di piccole statue in marmo, di autore ignoto, riproducenti alcune figure infantili dalla forte valenza simbolica; l'altra, più piccola, collocata al centro del chiostro minore (attuale ingresso al Museo), riproduce un *Glaucos che suona la buccina*. Si tratta di un'opera scultorea di pregevole fattura e di ricco portato iconografico (la storia del mitico pescatore della Beozia, insieme alla presenza della conchiglia e dei delfini, rimanda all'eterna

vicenda di morte e rinascita universale), in passato ricondotta all'attività palermitana di Camillo Camilliani, ma ormai da tempo riconosciuta come opera del manierista fiorentino Battista Lorenzi.²

La statua del *Glaucos* apparteneva ad una delle fontane del giardino pensile che intorno al 1600 venne piantumato sul piano del baluardo di San Pietro al Palazzo Reale di Palermo: dopo il 1750 il bastione perde la sua importanza come struttura difensiva e diventa un elegante giardino alla francese, arricchito da un *parterre* di viali ortogonali e dalla presenza di fontane. In seguito allo sconvolgimento del giardino a causa dei moti rivoluzionari del 1848, la statua sarà ricoverata presso le scuderie reali e nel 1879 sarà concessa in via definitiva dalla Real Casa al Museo Nazionale di Palermo,³ grazie alla tenacia del suo direttore Antonino Salinas, che proprio in quegli anni lamentava lo squallido stato in cui versavano i due chiostri interni all'edificio dell'Olivella.



Intendo adesso dimostrare come, fino ad una certa data, i due atrii dell'edificio fossero privi delle attuali fontane; lo stessa statua del *Glauco*, che abbiamo visto trasferita al Museo alla fine degli anni '70 dell'Ottocento, risultava affatto valorizzata esposta com'era su di "un rozzo piedistallo" che il Salinas,⁴ nominato alla direzione del Museo Nazionale dal 1873, riuscì a fare ricoprire, in un primo tempo, di piante ornamentali,⁵ per poi successivamente ottenere le due vasche che a tutt'oggi ospitano le fontane del Museo.⁶ Riprendendo l'assunto finale del mio precedente lavoro di ricerca, sostengo adesso la tesi che entrambe le fontane siano da intendere come un caso di assemblaggio e di riuso funzionale, scenograficamente ambientato nel cuore dello spazio dei due cortili porticati attorno ai quali si articolava l'antico Convento filippino, nonché, a partire dal 1866, il neonato Regio Museo Nazionale.⁷ Un suggestivo parallelismo con cui il curatore museale dell'epoca sembrò volere ribadire, proprio nella



Museo "A. Salinas", Palermo - Fontana del chiostro minore



parte più intima e pulsante dell'edificio, il passaggio della sua destinazione d'uso da sacra, come assorto spazio di meditazione, a profana: un ambiente museale con nuove esigenze da soddisfare, come quella di arricchire gli spazi esterni che potevano così a creare una cesura, un momento di intervallo nel percorso di visita alle collezioni. Ad una simile riproposizione non dovette essere estraneo il ricordo dell'idea barocca, così permanente nell'inconscio collettivo siciliano, che vuole rinnovare lo spettacolo vitale della natura attraverso fontane e teatri d'acqua, fin dall'antichità considerati sorgenti di rigenerazione per corpo e spirito. Attraverso la fontana la natura arriva in città, con l'acqua e gli animali che ad essa sono legati, formando mirabili "composti" di pietra, aria e acqua: il *Glauco* ospitato nel chiostro minore del Museo è un caso emblematico di questa suggestione, tanto più perché l'atto



del suonare la conchiglia compiuto dal personaggio mitico, rinvia al suono dell'acqua che, fuoriuscendo dalla scultura, si trasforma in Varia e musica.

Presso gli archivi del Museo troviamo oggi scarse notazioni archivistiche riferite con certezza alle due fontane. La statua del Glaucò, definito "Tritone", è segnalato al n. 1148 del "Vecchio Catalogo della Scultura" con questa essenziale descrizione: *Tritone in marmo; parte del braccio colla brogna è di gesso. Secolo xvi – Dal Palazzo Reale di Palermo.* Molti interrogativi rimangono senza risposta, primo fra tutti quello sostanziale della provenienza delle vasche che oggi accolgono le sculture: due vasche identiche, tranne che per le misure (che, come si vedrà oltre, sono significativamente corrispondenti l'una al doppio dell'altra), di forma ottagonale, in calcare grigio di Billiemi, scolpito e messo in opera a grossi blocchi dal profilo mistilineo, di chiara concezione barocca.

Molteplici fattori della loro configurazione ne rendono interpretabile l'esecuzione e la provenienza come affatto pertinenti all'ambito filippino. Intanto lo sviluppo dimensionale delle due vasche non risulta congruo a quello dei due cortili che oggi le ospita, né alle sculture che trovano collocazione al loro interno. Inoltre, gli scudi araldici scolpiti su quattro degli otto lati di ciascuna vasca, riportano, all'interno di un campo ovato, l'aquila coronata effigiata ad ali spiegate, simbolo del Senato palermitano: dunque, come primo indizio, si deduce che le due vasche vennero commissionate da un



Museo "A. Salinas", Palermo - Fontana del chiostro maggiore



soggetto pubblico e che la loro originaria funzione fosse stata di arredo urbano, esterno alla Casa conventuale degli Oratoriani. Le fonti coeve testimoniano ampiamente come la città di Palermo, capitale del vicereame spagnolo, andasse fiera del suo decoro urbano, cui contribuivano le ricche opere di pubblica utilità commissionate dal potente Senato cittadino, avvalendosi della progettazione dei migliori artisti e architetti contemporanei attivi in Sicilia e nella penisola.



Situazione delle acque a Palermo

Fonti e fontane costituirono uno dei capitoli più importanti della definizione urbanistica della Palermo del passato. La situazione dell'approvvigionamento idrico fu costantemente un impegno prioritario per l'autorità cittadina: sorgenti, pozzi, corsi d'acqua, fiumi e fontane costituivano a Palermo una rete fitta e ben distribuita sul territorio.

Il marchese di Villabianca dedica ben due opere al tema,⁸ testimoniando l'alacre opera di costruzione di fontane artistiche concepite per dissetare e abbellire la città; uno slancio costruttivo non destinato a trovare continuazione nel secolo XIX, che assisterà infatti all'abbandono o alla distruzione di molte delle antiche fontane pubbliche cittadine.⁹ Così il Villabianca scriveva aprendo il capitolo *Fiumi e teste d'acqua*: «per abbondanza di acque in verità può dirsi primeggiare Palermo su qualsivoglia altra città del mondo, che



Museo "A. Salinas", Palermo - Fontana del chiostro minore. Particolare dello stemma con l'aquila senatoria scolpito sulla vasca



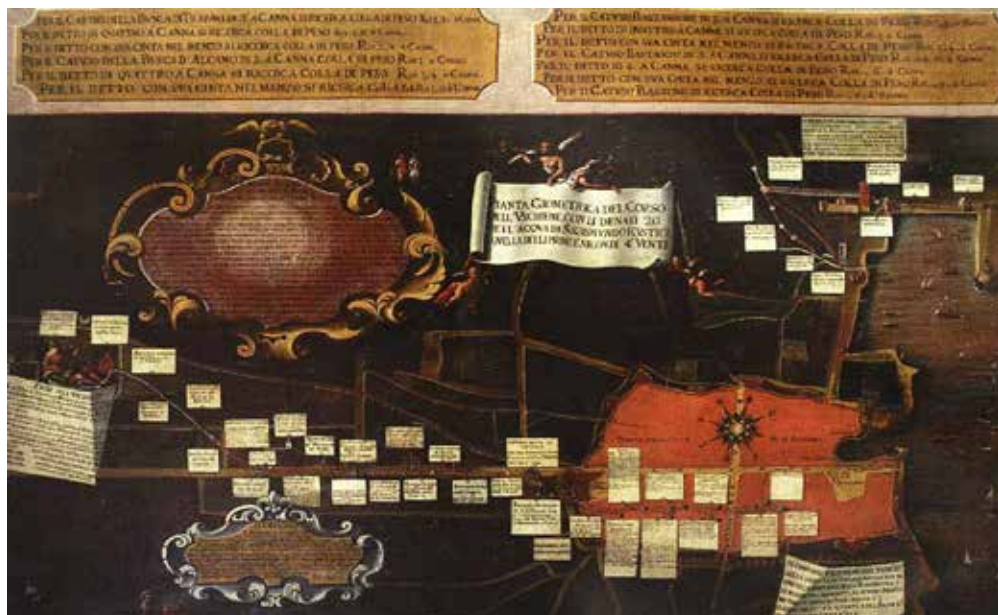
portarsi l'istesso vanto di abbondarne».¹⁰ L'elenco che il nobile studioso ci fornisce documenta una particolare ricchezza di fonti che consentiva l'alimentazione delle fontane ancora in uso nel Settecento. L'abbondanza d'acqua e l'attenzione al suo razionale utilizzo in città, colpisce un altro cronista contemporaneo del Villabianca, lo Houel, che ricorda come «*le alte montagne di cui Palermo è circondata, le procurano a profusione acque di buona qualità*», e ancora, con ammirazione di timbro illuminista, osserva che «il genio degli abitanti, portato naturalmente alla decorazione, ha impiegato queste acque per tutti gli usi di cui esse possono essere suscettibili. [...] Oltre ad avere loro assegnata l'utile destinazione di fornire Palermo, si è voluto che esse servissero sulla strada a rinfrescare i viaggiatori e a farli gioire sia per l'abbondanza, sia per la diversità di forme che fanno assumere alle acque».¹¹

Se il mantenimento e l'ampliamento del sistema d'irrigazione e distribuzione delle acque risaliva alla dominazione



Museo "A. Salinas", Palermo - Fontana del chiostro maggiore. Particolare dello stemma con l'aquila senatoria scolpito sulla vasca





Archivio Storico Comunale, Palermo - *Pianta dell'Uscibene* (dipinto ad olio su tela)



araba in Sicilia, gli amministratori della Palermo capitale del Vicereame spagnolo ben conoscevano l'importanza di pozzi, *senie*, *gebbie* e corsi d'acqua che, all'interno della cinta muraria, fiancheggiavano i giardini irrigui, da cui provenivano frutta e ortaggi d'ogni genere venduti nei mercati cittadini.¹² In sede culturale la descrizione della ricchezza di acque e fonti della città dà vita ad una vera e propria "agiografia acquatica" che, dal Cinquecento in poi, per circa due secoli vede cimentarsi i maggiori letterati e cronisti dell'epoca.¹³ Ancora, l'importanza riconosciuta alla rete idrica cittadina è testimoniata dalla ricchezza di toponimi "idraulici" riscontrabili nel centro

storico di Palermo e nelle zone della sua prima espansione oltre le mura,¹⁴ e trova la sua celebrazione iconografica nella commissione pubblica dei quattro *Quadroni delle acque*, preziosi documenti datati al 1722 (benché segnalati sin dal 1718) che tracciano il percorso dei principali corsi d'acqua della città, dentro e fuori le sue mura: commissionate a Giovan Battista Cascione, "protoingegnere" del Senato, le quattro tele vennero esposte nel Palazzo Senatorio e oggi, restaurate, sono visibili presso la sede dell'Archivio storico del Comune di Palermo.¹⁵

Lo "stradone di Mezzomonreale"

È dunque in questo contesto di attenta valorizzazione del patrimonio idrico svolta dal Senato cittadino, che verrà portata avanti nel corso del XVII secolo l'iniziativa progettuale prima, e la realizzazione poi, di un gruppo di *cinque fontane* lungo l'asse viario dello "stradone di Mezzomonreale", via di comunicazione della città con una delle zone di

villeggiatura più ambite dalla nobiltà palermitana: fattore questo che giustifica il preminente



Particolare ingrandito della tabella che segnala l'ubicazione della "fontana della Vittoria"



aspetto ornamentale delle fontane ivi impiantate.

Il rifornimento idrico era assicurato dall'abbondanza di sorgenti che rifornivano l'attuale area di corso Calatafimi: in particolare, le *cinque fontane* venivano alimentate dall'acqua dell'Uscibene,¹⁶ uno dei corsi d'acqua di proprietà pubblica, e in particolare, del Senato cittadino.¹⁷

La strada di collegamento fra Palermo e Monreale, l'antico "stradone di Mezzomonreale", denominato dopo il 1860

"corso Calatafimi", a ricordo della prima sanguinosa battaglia dei Mille contro le milizie borboniche, ribadisce emblematicamente la chiave di lettura dello sviluppo urbanistico di Palermo, interpretabile come storia di assi rettilinei che, nati in diversi contesti storici, hanno collaborato a dare sostanziale unitarietà al tessuto cittadino.

Il modello urbanistico della "via retta", che si attesta alla fine del XVI secolo con il prolungamento del Cassaro fino alla Marina, darà seguito fino all'inizio del Settecento all'assetto tradizionale monte-mare della città, proponendosi come direttrice dell'espansione urbana.¹⁸



Corso Calatafimi a Palermo, già "Stradone di Mezzomonreale" (immagine fotografica di fine '800)



Le potenzialità *extra-moenia* della capitale traducevano in termini di espansione territoriale la spinta propulsiva di una classe nobiliare dominante, che si fece promotrice di alcuni processi di rinnovamento, orientando l'apertura della città alla campagna, colmando i fossati esterni alle mura e costruendo le strade

suburbane, e soprattutto impiantando le proprie ville nell'agro palermitano secondo tre direttrici: a sud verso Bagheria, a nord con la piana dei Colli, nell'entroterra con la strada di Mezzomonreale.

Gli "stradoni" suburbani, ossia i grandi viali alberati che si dipartono dalle principali vecchie porte cittadine, diventano così una specifica caratteristica dell'ampliamento dello spazio urbano che mostra chiari intenti paesaggistici, contribuendo a costruire l'immagine di Palermo descritta dai viaggiatori del Seicento come "miracolo della natura e dell'arte".¹⁹



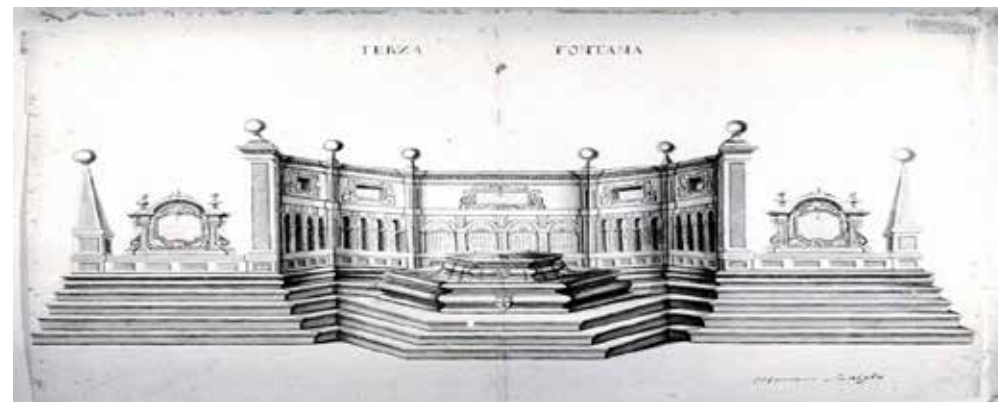
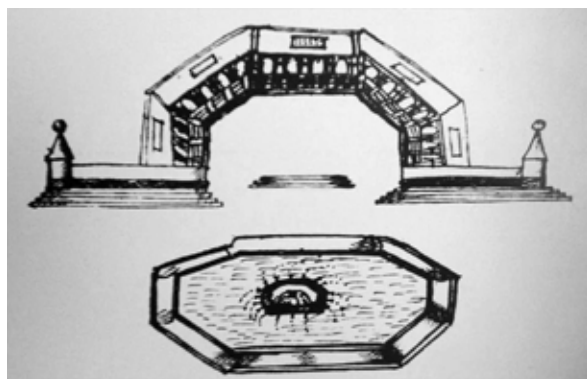
Le fonti storiografiche pongono la data d'inizio della costruzione dello "stradone di Mezzomonreale" fra il 1580²⁰ e il 1583, come attesta il Villabianca nel suo *Palermo d'Oggi*, precisando che «la gloria di piantarla ed eseguirla fu poi del pretore Aleramo del Carretto, conte di Gagliano, nel 1595»²¹ che abbellisce la strada con «due ordini doppii d'arbori d'alvani, ove per l'ombra che danno, vi si va l'estate a diletto».²²

A portarla a compimento, nel 1628, sarà il viceré Francesco Fernandez de la Cueva duca di Alburquerque,²³ sotto la pretura di Mario Gambacorta marchese della Motta; su iniziativa dello stesso viceré a partire dal 1630 si realizzavano lavori che porteranno a definizione scenografica il percorso assiale della strada che, già ornato da filari di alberi e godibili architetture, verrà arricchito da complessi statuari, fontane e luoghi di sosta per i viandanti.²⁴

È nell'ambito dei lavori di ampliamento che, a partire dal 1630, lo "stradone" viene adornato da cinque artistiche fontane che completeranno l'effetto scenico-monumentale dell'insieme.²⁵



Schizzo del Mongitore relativo alla "fontana della Vittoria", da lui segnalata come "fontana ad anfiteatro" (l'originale, appartenente ad un fondo privato, è pubblicato in M.C. Ruggieri Tricoli, *Le fontane di Palermo*, Palermo 1984, tav. 52



Mariano Smiriglio, *Disegno della fontana "ad anfiteatro"* (Galleria Regionale di Palazzo Abatellis - Gabinetto disegni e stampe, Inv. 5272)"

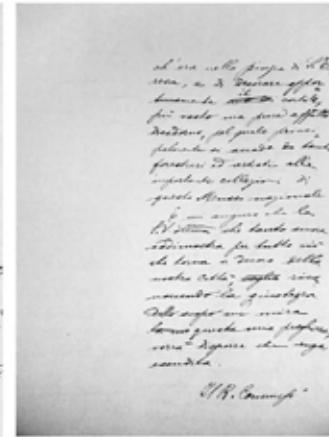
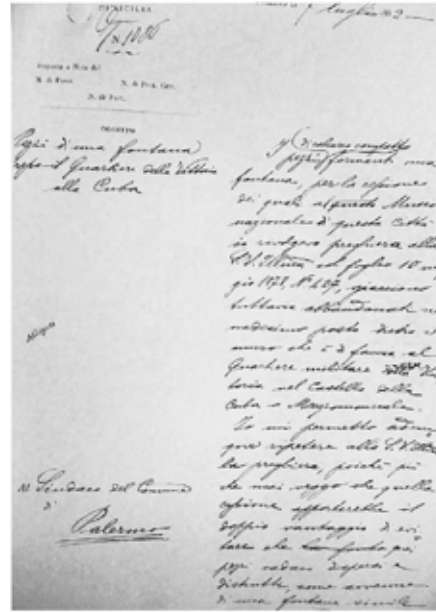
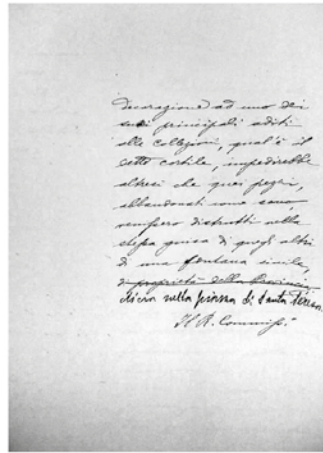
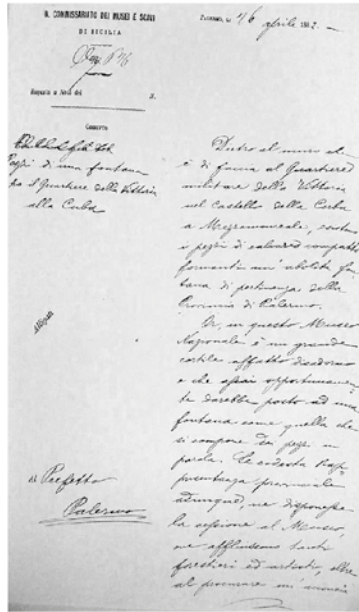


Non verrà comunque persa la prevalente funzione di collegamento, come dimostra la ritardata crescita edilizia civile dell'asse viario. Infatti, se a partire dal XVIII secolo si registra l'impianto di grandiose realizzazioni, come il Real Albergo dei Poveri²⁶ o il Monastero della Visitazione di S. Maria²⁷ (oggi sede dell'Istituto scolastico Maria Adelaide), così come di sontuose dimore nobiliari, soltanto all'inizio dell'Ottocento si sviluppa un'edilizia minore che in breve riempirà i fianchi dello stradone.

Descrizione e storia delle *cinque fontane*

Dislocate lungo il tragitto che dal "piano di S. Teresa" (l'odierna Piazza Indipendenza) arriva alla Rocca (la zona sottostante Monreale),





ASMARAS, Lettera del 29 aprile 1876, avente per oggetto "Decorazione di cortili del Museo"

ASMARAS, Lettera del 7 luglio 1882, avente per oggetto "Pezzi di una fontana presso il Quartiere della Vittoria alla Cuba"



di Santa Teresa, dell'Albergo, Vittoria, Cappuccini e della Scaffa,³² descrivendole poi come «tutte belle opere rilevate in marmi, e marmi anche di sontuose moli».³³

La prima fontana occupava un angolo del piano di S. Teresa, di fronte l'abitazione del principe di Aci e del duca di Amalfi; la seconda si trova tuttora di fronte l'Albergo dei

le cinque fontane dello stradone vennero progettate dall'architetto del Senato palermitano Mariano Smiriglio²⁸ e realizzate dallo scultore Nunzio La Mattina, già uniti nel sodalizio artistico che dal 1620 aveva visto i più validi artefici cittadini impegnati nella monumentale "macchina" del Teatro del Sole a piazza Vigliena: lo Smiriglio autore del progetto decorativo,²⁹ e il La Mattina autore delle statue dell'Inverno e dell'Autunno.³⁰

Ne troviamo descrizione in tutte le guide storiche della città di Palermo: le citano infatti Mongitore, Villabianca, Vincenzo Auria, Gaspare Palermo, Vincenzo Migliore, Di Marzo-Ferro.³¹ Il marchese di Villabianca nella sua *Fontanografia Oretea* le denomina, rispettivamente,

Poveri; la terza fu chiamata *della Vittoria*, dal nome del vicino Convento dei Borgognoni; la quarta prese il nome dalla strada dei Cappuccini (oggi via Cuba-Pindemonte); la quinta era chiamata *della Scaffa*.

Delle cinque fontane soltanto la seconda si è conservata, quella cosiddetta *dei Mostri* ovvero *dei Dragoni*, presso l'educandato Maria Adelaide, dal complesso simbolismo iconografico, che propone i dragoni quali forme fantastiche e allusive alle tentazioni che insidiano la vita umana. La fontana era originariamente collocata sul fronte opposto della strada di Mezzomonreale e venne in seguito spostata per consentire l'edificazione dell'Albergo dei Poveri (1746);



la sua sopravvivenza è probabilmente dovuta alla protezione di una cancellata in ferro, aggiunta intorno al 1873 a chiudere lo slargo semicircolare che la ospita.³⁴

La manutenzione delle *cinque fontane* è attestata fra i lavori pubblici seguiti dalla Commissione di Antichità e Belle Arti, che le cita nei verbali delle proprie riunioni di metà Ottocento, ora per «dare le norme necessarie a praticarsi onde mettere in buono stato i monumenti e le fontane lungo la strada che da Porta Nuova conduce a Mezzomonreale»,³⁵ ora per raccomandare al Prefetto di «far sorvegliare i lavoratori nella strada di Mezzomonreale [...] e fare recuperare tutti gli oggetti che si rinverranno, per consegnarli alla Commissione, onde scegliere quei che crederà meritevoli di mandare al Museo».³⁶

In epoca contemporanea le fontane sono state oggetto di approfondito studio da parte della Ruggieri Tricoli,³⁷ che dà ampio

ragguaglio delle fonti storiche e pubblica i disegni originali di Mariano Smiriglio,³⁸ oltre ad alcuni schizzi eseguiti dal Mongitore.³⁹ È a partire da questi disegni che, a parere di chi scrive, può essere proposto un preciso collegamento con le fontane, o meglio, con le vasche delle fontane attualmente esistenti presso i due chiostri interni del Museo Salinas. In particolare, l'attenzione va concentrata sul disegno di quella che le fonti chiamano *terza fontana*: si tratta di un'ardita concezione architettonica e monumentale, che vede inserita una doppia conca mar-

morea al centro di una struttura ad anfiteatro, costruito in *pietra d'intaglio*: all'anfiteatro si accedeva attraverso un'ampia scalinata a tre gradini culminante in un comodo sedile a nastro, che si prolungava da entrambi i lati verso la strada, terminando poi alle due estremità con un'alta spalliera in pietra modanata, decorata in alto



La statua del Glauco montata al centro del chiostro minore, ancora senza la vasca (Archivio fotografico Museo "Salinas"; foto Tagliarini, 1875 ca.; Inv. 779)





con venti spaziose aperture a forma di finestroni, e due piramidi con una palla in pietra al vertice. A chiudere, in alto, la parte centrale dell'anfiteatro si trovava un'epigrafe in lingua latina, che ascriveva la fontana al viceré de La Cueva e al Senato palermitano, nell'anno 1630.⁴⁰ Quanto alla fontana vera e propria il Mongitore così la descrive: «nel mezzo di questo semicircolo [...] si ha il fonte quale con alcune picciole piegature gira intorno...palmi, alto dal suolo...palmi,⁴¹ nel suo mezzo da cui s'alza altra fonte no grande di marmo, come anche di marmo è il più grande, e nel mezzo di questo picciolo si ha un marmo rotondo a forma di un petto di donna; da questo dunque si sparge per ogni parte l'acqua a gran copia nel picciol fonte, quali venti piccoli canali a tutto intorno disposti al più grande l'acqua ricevuta rimanda». La fontana si articolava dunque in due vasche concentriche e sovrapposte, a formare un doppio livello di

contenimento dell'acqua che amplificava l'effetto scenografico tanto caro all'estetica barocca, così come testimoniato dai disegni originali della fontana eseguiti dallo Smiriglio. Abile nel combinare elementi architettonici e sculture, come aveva magistralmente dimostrato nella realizzazione dell'ottangolo del *Teatro del Sole*, lo Smiriglio conferma nel progetto delle *cinque fontane* la complessità della sua poliedrica formazione artistica,⁴² ricollegandosi al forte accento scenografico già presente nella produzione artistica siciliana fra maniera e barocco. È il contesto dei grandi apparati urbani, in cui la tradizione prospettica rinascimentale incontra la pratica degli effetti teatrali e la suggestione dell'effimero di marca spagnola, che ritroviamo nei disegni dello Smiriglio, in cui, come in altre produzioni artistiche siciliane coeve della massima qualità, vediamo confluire esperienza architettonica, arti figurative e teatro.

In alto:
Il chiostro maggiore privo di fontana (Archivio fotografico Museo "Salinas"; foto Tagliarini, 1875 ca.; Inv. 569)

Sopra:
Il chiostro maggiore privo di fontana (Archivio fotografico Museo "Salinas"; foto Tagliarini, 1875 ca.; Inv. 571)





La statua del Glauco nel chiostro minore, circondato da piante (Archivio fotografico Museo "Salinas"; foto Incorpora, 1879; Inv. 555)



La richiesta dei "resti di una fontana" per il Museo

Sin qui le notizie attestata e le testimonianze disponibili. Il dato nuovo è emerso dalla consultazione di alcuni atti in deposito presso l'Archivio storico e l'Archivio fotografico del Museo Salinas. Dagli atti consultati risulta come, ancora alla data del 1876, gli atrii del

Museo si presentassero al visitatore spogli e privi di ornamento, eccetto che per la statua del *Glauco*, trasportata dal Palazzo Reale *in forma di deposito*.⁴³ a chiare lettere se ne lamentava il Salinas in una missiva inviata alla Commissione di Antichità e Belle Arti di Sicilia, che di seguito si trascrive: «Il secondo cortile di questo Museo, bello per la grandezza delle sue proporzioni, non produce l'effetto che dovrebbe, perché il centro è vuoto di ogni ornamento e reso monotono per la brutta tinta del selciato. A rimediare pertanto a questo inconveniente io crederei opportuno di adornare con piante di poca spesa alcune parti di quel cortile, e in quello che lo precede, formare un gruppo di piante che valga a mascherare il rozzo piedistallo della statua di marmo collocatavi nel centro. Prego quindi codesta onorevole Presidenza a volermi dare in proposito le facoltà opportune». ⁴⁴ La richiesta del Salinas troverà pronta accoglienza nella risposta con cui, a distanza di qualche giorno, il Commissario delle Antichità e Belle Arti di Sicilia, Giuseppe Lanza di Scalea, autorizzava la spesa per ornare di piante il primo e il secondo cortile del Museo.⁴⁵ Si trattava di una soluzione temporanea, che migliorava sensibilmente l'aspetto di quegli spazi "di accoglienza" per i visitatori, ma che ancora non presentava le vasche al loro centro, come viene testimoniato da alcune fotografie d'epoca che illustrerò più oltre.

Dando seguito alle ricerche archivistiche, ho potuto rintracciare un altro importante tassello della vicenda, due lettere,⁴⁶ di uguale oggetto e d'analogo contenuto, inviate dal Real Commissariato dei Musei e



degli Scavi di Sicilia, rispettivamente indirizzate, una al Prefetto e l'altra al Sindaco di Palermo, che qui si trascrivono integralmente:

1) Palermo, lì 26 aprile 1882.

Oggetto: Pezzi di una fontana presso il Quartiere della Vittoria alla Cuba.

Dietro al muro che è di faccia al Quartiere militare della Vittoria nel Castello alla Cuba a Mezzomonreale, esistono i pezzi di *calcare compatto* formanti un'abolita fontana di pertinenza della Provincia di Palermo. Or, in questo Museo Nazionale é un grande cortile affatto disadorno e che assai opportunamente darebbe posto ad una fontana come quella che si compone dei pezzi in parola. Se codesta Rappresentanza provinciale adunque, ne disponesse la cessione al Museo, ove affluiscono tanti forestieri ed artisti, oltre al procurare un'acconcia decorazione ad uno dei suoi principali aditi alle collezioni, qual'è il detto cortile, impedirebbe altresì che quei pezzi, abbandonati come sono, venissero distrutti nella stessa guisa di quegli altri di una fontana simile, ch'era nella piazza di Santa Teresa.

Il R[egio] Commissario

2) Palermo, lì 7 luglio 1882.

Oggetto: Pezzi di una fontana presso il Quartiere della Vittoria alla Cuba.

I pezzi di *calcare compatto* formanti una fontana, per la cessione dei quali al Museo nazionale di questa Città io rivolgevo preghiera alla S.V. Illma col foglio 10 maggio 1878, N° 427 [N.d.A.: potrebbe trattarsi del foglio senza data che trascrivo di seguito], giacciono tuttavia abbandonati nel medesimo posto dietro il muro che è di faccia al Quartiere militare della Vittoria nel Castello della Cuba a Mezzomonreale. Io mi permetto adunque ripetere alla S.V. Illma la preghiera, poiché più che mai veggo che

quella cessione apporterebbe il doppio vantaggio di evitare che quei pezzi vadano dispersi e distrutti, come avvenne di una fontana simile ch'era nella piazza di S. Teresa, e di decorare opportunamente il cortile, più vasto ma pure affatto disadorno, pel quale principalmente si accede da tanti forestieri ed artisti alle importanti collezioni di questo Museo nazionale.

E mi auguro che la S.V. Illma che tanto amore addimosta per tutto ciò che torna a decoro della nostra città, riconoscendo la giustezza dello scopo cui mira questa mia preghiera, vorrà disporre che venga esaudita.

Il R[egio] Commiss[ario].

Trascrivo inoltre un foglio, privo di data e intestazione, ma dalla grafia riconducibile ad Antonino Salinas, direttore del Museo Nazionale dal 1873 al 1914, ed indirizzato al Commissario delle Antichità e Belle Arti di Sicilia: a lui si chiede di agevolare in forma di deposito la cessione al Museo della vasca di selce di una fontana cittadina già da tempo dismessa.⁴⁷

Così scrive Salinas:

Ill[ustrissimo] Com[missario]

In uno dei *semicerchi murati* di faccia al quartiere della Vittoria, nella via di Mezzomonreale, esistono dei pezzi staccati che compongono una vasca di selce.

Essa è da più anni dimenticata e gioverebbe molto averla alla Direzione di questo Regio Museo Nazionale per decorare il cortile grande. Fiducioso che la S.V.a così illustre rappresentante dell'interesse che il municipio prende a tutto ciò che può accrescere il lustro della città nostra, di cui il



Museo è uno dei principali ornamenti, vorrà agevolare questa cessione in forma di deposito, la ringrazio anticipatamente pregandola compiacersi avvisarmi per potere dare la opportune disposizioni pel trasporto.

Gradisca i miei devoti assegni.

Oggetto della richiesta era dunque una fontana dismessa, di calcare compatto, originariamente inserita entro uno dei semicerchi murati di fronte al quartiere della Vittoria, lungo la strada dell'odierno corso Calatafimi.

Di quale fontana si parlava? I particolari della descrizione riportata nei documenti d'archivio e la corrispondenza del disegno dello Smiriglio con le vasche delle due fontane oggi presenti al Museo Salinas, mi convincono ad avanzare l'ipotesi che queste ultime siano da identificare come parti integranti della dispersa *terza fontana* già esistente nello stradone di Mezzomonreale. Il Salinas, instancabile curatore del Museo negli anni in cui fu preposto alla sua direzione, dovette convincere la Commissione di Antichità e Belle Arti ad ottenere dal Comune di Palermo l'assegnazione di quelle vasche che giacevano da tempo nell'abbandono, essendo ormai dismessa la fontana cui originariamente appartenevano: intendeva così salvarle dalla distruzione e contemporaneamente risolvere il problema di riempire in modo decoroso il vuoto al centro dei due atrii del Museo, destinati ad accogliere i visitatori.

Da questa iniziativa del Salinas dovette nascere la richiesta ufficiale formalizzata dal Presidente della Commissione di Antichità e Belle

Arti (ruolo rivestito all'epoca da Gaetano Daita) rivolta al Sindaco ed al Prefetto di Palermo, per ottenere la cessione della fontana dismessa (o almeno di ciò che ne rimaneva!) a beneficio degli arredi del Regio Museo Nazionale.

A proposito delle caratteristiche che attengono all'aspetto materico delle due vasche, non può sfuggire la corrispondenza fra le dimensioni delle due vasche oggi presenti al Museo (la vasca più grande è lunga circa 3 metri per ognuno degli otto lati, la vasca più piccola

1,55 metri) e quelle del disegno dello Smiriglio, che ci mostra due vasche concentriche e sovrapposte, verosimilmente, in base al rapporto visivo, l'una di ampiezza doppia dell'altra.

Ecco dunque sommersi fra loro diversi fattori a sostegno



Veduta del chiosstro minore con la fontana al centro (Archivio fotografico Museo "Salinas". Negativo fotografico del 1895; Inv. 185)



dell'identificazione che qui si propone: intanto la tipologia delle vasche (materiale e fattura di pregio, di taglio secentesco, di uguale forma e definizione, oltre che di dimensioni multiple), contrassegnate dal simbolo del Senato palermitano, dunque non riferibili agli arredi originali della Casa dei Padri Filippini.

A conferma del fatto che fino ad una certa data i due atrii non ospitassero le odierne fontane, rimangono alcune stampe fotografiche in deposito presso l'Archivio fotografico del Museo "A. Salinas", facenti parte di vecchie campagne di documentazione degli ambienti interni del Museo che, dalla metà dell'Ottocento, vennero affidate a celebri fotografi dell'epoca.

Così, due foto Tagliarini dei primi anni '70 dell'Ottocento ci mostrano i due chiostri ancora spogli e ben poco attraenti: il chiostro minore mostra già la statua



Veduta del chiostro maggiore con la fontana al centro (Archivio fotografico Museo "Salinas". Negativo fotografico del 1895; Inv. 167)



La fontana del chiostro minore: la vasca, non ancora riempita d'acqua, è ornata da piante di felce e di acanto (Archivio fotografico Museo "Salinas"; foto Anderson, 1928; Inv. 707)



del *Glauco*, ma collocata su un rozzo piedistallo in muratura; il chiostro maggiore era occupato soltanto da frammenti di colonne e da alcuni blocchi litici sparsi per terra in modo del tutto casuale. Dobbiamo arrivare al 1879 per trovare

immagini del chiostro minore arricchito da semplici aiuole di piante poste intorno al *Glauco* e, successivamente al 1895 per datare le prime riprese fotografiche che ritraggono le vasche delle fontane finalmente al centro dei due cortili porticati.

Infine, all'inizio del Novecento possiamo datare alcuni scatti fotografici che testimoniano una configurazione delle due fontane leggermente differente rispetto a quella attuale: nel chiostro minore notiamo la vasca, con il *Glauco* privo di buccina al suo centro, riempita non ancora di acqua bensì di rigogliose piante; nel chiostro



maggiore i putti di riporto sono già inseriti ad abbellire l'interno della grande vasca, ma collocati al limite del suo bordo interno invece di occuparne, come oggi, il centro.

All'interno della vasca nel chiostro maggiore, l'attuale collocazione dei putti avrebbe avuto luogo verosimilmente solo dopo la seconda Guerra Mondiale, in seguito alla riconfigurazione dell'atrio e del suo porticato meridionale che si rese necessaria dopo il bombardamento subito in seguito all'incursione aerea americana del 5 aprile 1943, in seguito alla quale, come attestato dalla Direttrice del Museo Jole Bovio Marconi, venne danneggiata «anche la fontana del cortile grande, frantumando il gruppo centrale dei putti».⁴⁸

Specifico riferimento al danneggiamento della fontana troviamo anche nella cronaca cittadina dell'epoca, che, nel ricordare l'opera prestata dagli Alleati per la riapertura dei principali monumenti artistici palermitani, a proposito del Museo Nazionale commenta: «[...] Il più importante museo, ma purtroppo il più colpito dai danni bellici. Esplosioni a brevissima distanza ne avevano già danneggiati muri interni, tetti, porte e finestre, quando la bomba che il 5 aprile colpì la Chiesa dell'Olivella, distrusse tutta l'ala del Museo aderente al fianco della chiesa. Il chiostro e la bella fontana secentesca ne furono danneggiati».⁴⁹

Ancora, ne troviamo traccia fra le carte dell'Archivio Storico del Museo, in particolare in una *Relazione dei lavori eseguiti nel Museo Nazionale di Palermo da settembre fino il 15 ottobre 1943 per riparazione*



La fontana al centro del chiostro maggiore: si noti la posizione dei puttini, diversa rispetto a quella attuale (Archivio fotografico Museo "Salinas"; particolare ingrandito di una foto Alinari, 1905; Inv. 518)



di danni di guerra, in cui troviamo, fra le altre voci di lavori eseguiti, la «rimozione e trasporto dei detriti dell'ala sud del museo caduti nel chiostro, che permettano il recupero dei pezzi architettonici dell'edificio stesso e dei frammenti d'importanza artistica che si trovavano sotto il porticato e sono rimasti seppelliti sotto le macerie».⁵⁰ Riassumendo, il dato significativo è che l'anno 1882, periodo di riferimento delle lettere rintracciate all'Archivio Storico del Museo e qui



trascritte, corrisponde in maniera significativa all'intervallo di tempo durante il quale i due atrii del Museo erano ancora privi di fontane ed il problema del loro arredo si poneva in tutta la sua urgenza.

Non si conosce con esattezza la data in cui la *terza fontana* venne dismessa dal Corso Calatafimi: la *Guida* di Gaspare Palermo rivista dal Di Marzo-Ferro nel 1858 parla della fontana come non più esistente⁵¹ e la sua testimonianza sarà confermata nel 1873 dal Di Marzo che, a commento di una notizia del Villabianca, riferisce che la *terza fontana* su Corso Calatafimi non esisteva più già da parecchi anni, seppure l'emiciclo ad archetti che la circondava continuasse ad esistere sino alla fine del secolo.⁵²

Per il Salinas e per le autorità cittadine del tempo, allo scrupolo della tutela da assicurare a quelle



Danneggiamenti dovuti al bombardamento del 5 aprile 1943: attraverso lo squarcio apertosi nella parete sud del chiostro maggiore si vede l'interno della chiesa di S. Ignazio, mentre, in primo piano, si nota la vasca della fontana investita dal crollo delle murature (Archivio fotografico Museo "Salinas"; neg. 8042)



“vestigia” monumentali che rischiavano di andare disperse, si dovette aggiungere l'interesse a liberare l'area prospiciente, quel *Quartiere della Vittoria* utilizzato per lungo tempo come caserma e che, proprio in quegli anni, si rivelava zona d'interesse archeologico.⁵³

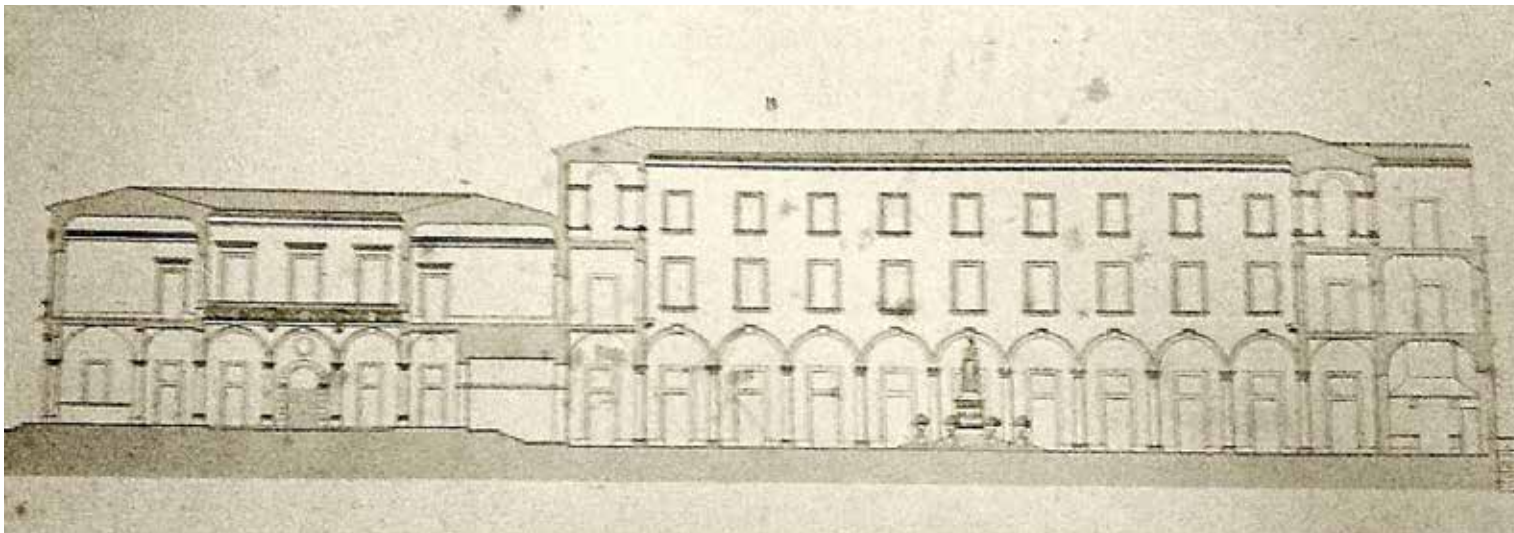
Di contro, l'architetto e archeologo Hittorff e il suo collaboratore Zanth, visitando la città negli anni '20 dell'Ottocento, fanno riferimento alla situazione “idraulica” esistente all'interno della Casa Filippina all'Olivella: nel paragonare il convento alle antiche abitazioni di Pompei, per via della identica divisione interna operata

fra una parte destinata ad uso pubblico dell'edificio (farmacia, parlatorio, accoglienza per i pellegrini) ed un'altra domestica, riservata ai Padri e ai loro servizi, riferiscono di “fontane” all'interno della Casa (anche in questo



Lavori in corso nel chiostro maggiore in seguito ai danni del bombardamento del 1943: in basso, cerchiato di giallo, è stato evidenziato un puttino scolpito fra il cumulo di macerie (Archivio fotografico Museo "Salinas"; foto Alinari, particolare; Inv. 517)





Sezione longitudinale del Convento Oratoriano all'Olivella prima del 1835 (da J.I. Hittorff e L. Zanth, *Architecture moderne de la Sicile* (1835), ristampa a cura di L. Foderà, Palermo 1983, pp. 47-48, tav. 51)



suddivise per materiale costitutivo. Il “Vecchio Catalogo della Scultura” riporta, segnata al n. 1151, l’indicazione di «tre stemmi in marmo, due lastre con iscrizione – dalla dismessa fontana di Mezzomonreale».

accostata alle abitazioni pompeiane), già presenti ma unicamente come riserve d’acqua nei cortili, utilizzate per abbeverare il bestiame e per la pulizia, non certo come fontane d’arredo.

Nella loro opera, pubblicata in Italia nel 1835, troviamo la sezione longitudinale del Convento che mostra il chiostro minore del tutto privo di fontana, e quello maggiore occupato nel suo centro da una statua su piedistallo circolare, a gradini, circondata da vasi di fiori: non sappiamo di quale statua si trattasse, ma di sicuro nulla di identificabile con la fontana che oggi troviamo in quel punto.⁵⁴

Infine, a completare la ricostruzione dei fatti qui proposta, è utile un riscontro effettuato consultando uno dei volumi dei “Vecchi Cataloghi” del Museo Nazionale, utilizzati nell’Ottocento per la registrazione delle opere, in esposizione o in deposito,

Malgrado i complessi lavori di restauro e riadattamento funzionale *ancora* in corso al Museo non permettano, allo stato attuale, di effettuare una ricerca sistematica nei magazzini per individuare i brani lapidei a cui fa riferimento il “Vecchio Catalogo”, è comunque suggestiva e fondata l’ipotesi che possa trattarsi dell’iscrizione latina che il Mongitore ricorda posta «nel mezzo dell’anfiteatro in alto», trascrivendola integralmente.⁵⁵

La vicenda nel suo complesso di certo ripropone il ruolo di alacre “conservatore” svolto dal Salinas, sempre guidato da un sensibile interesse per la storia e le testimonianze del passato, remoto o recente, della sua Palermo. La città, ricordiamo, dopo il “maggio garibaldino” versava in uno stato rovinoso, in cui i fattori di incuria si sommavano alle distruzioni provocate dai tumulti, tanto da far



deliberare nell'agosto 1860 la costituzione di una "Commissione del progetto di riforma e abbellimento della città".⁵⁶

La quasi totale distruzione delle *fontane di Mezzomonreale*, ancora lamentata agli inizi del Novecento da vari eruditi e cronisti palermitani,⁵⁷ non poteva lasciare indifferente il Salinas, nella sua lungimirante azione di recupero di memorie d'arte e di storia siciliane, tanto più considerando la forte sollecitazione che al suo operato dovette fornire la ricorrenza, nel 1882 (quindi in sincronia con le lettere qui presentate di richiesta delle due vasche per il Museo), del VI Centenario dei Vespri Siciliani: le cronache cittadine danno ampia eco ai preparativi e alle celebrazioni che tutti i Comuni siciliani, e la città di Palermo in particolare, si accinsero ad organizzare in quella occasione.⁵⁸

Il Salinas sarà anche in questa circostanza in prima linea, sia in quanto membro del Comitato organizzatore, sia per via di numerosi "ricoveri" da lui disposti presso l'allora Museo Nazionale di alcuni arredi monumentali della città: prima fra tutti la *colonna del Vespro*, già esistente in piazza Croce dei Vespri a ricordo di una sepoltura dei Francesi uccisi a Palermo allo scoppio dell'insurrezione, da lì fatta rimuovere su iniziativa dell'amministrazione municipale e lasciata in deposito in condizioni quanto mai precarie.⁵⁹

Un'altra conferma della sopravvivenza che il Museo palermitano, nella sua ormai più che centenaria storia, ha assicurato a tanti brani di storia cittadina altrimenti destinati alla dispersione.

NOTE

1 A. Carrubba, *Le fontane del Museo Archeologico Regionale "Antonino Salinas" di Palermo*, in "Quaderni del Museo archeologico regionale Antonino Salinas", n. 8, 2002, pp. 87-100.

2 P. Remington, **Alpheus and Arethusa: a marble Group by Battista Lorenzi**, in "The Metropolitan Museum of Art Bulletin" 35, n. 3, March 1940, pp. 61-65, ill. p. 49; M.P. Demma, G. Favara, *La Fontana Pretoria in Palermo: hic fons, cui similis nullus in orbe patet*, Regione siciliana, Assessorato dei beni culturali e ambientali e della pubblica istruzione, Soprintendenza per i Beni culturali e ambientali, Palermo 2006, p. 35.

3 A. Carrubba, *Le fontane del Museo...*, p. 92.

4 Per un approfondimento sulla vita e l'attività multiforme di Antonino Salinas, l'insigne archeologo ed erudito palermitano a cui oggi è intitolato il Museo Archeologico, si veda, "Del Museo di Palermo e del suo avvenire". *Il Salinas ricorda Salinas*, catalogo della mostra (Palermo, 8 luglio-4 novembre 2014) a cura di F. Spatafora, L.

Gandolfo, Regione siciliana, Assessorato dei Beni culturali e dell'Identità siciliana, Dipartimento dei Beni culturali e ambientali e dell'Identità siciliana, Palermo 2014.

5 A. Carrubba, *Le fontane del Museo...*, n. 27.

6 Ivi, p. 7, n. 34.

7 Per la descrizione dell'edificio che ospita oggi il Museo Salinas e le sue collezioni si veda C.A. Di Stefano, S. Moscati, *Museo Archeologico di Palermo, Novecento*, Palermo 1991; per la ricostruzione storica del complesso oratoriano dell'Olivella si veda C. D'Arpa, *Architettura e arte religiosa a Palermo: il complesso degli Oratoriani all'Olivella*, Caracol, Palermo 2012.

8 F.M. Emanuele e Gaetani, marchese di Villabianca, *Fontanografia Oretea*, ms. del sec. XVIII, Biblioteca Comunale di Palermo (Qq. E. 87. n. 1); Idem, *Il Palermo d'oggi*, in *Biblioteca Storica e Letteraria di Sicilia*, a cura di G. Di Marzo, serie II, vol. V, Pedone Lauriel, Palermo 1874, p. 253.

9 F. Giunta, *Fontane monumentali a Palermo*, Giada, Palermo 1985, p. 20.



10 Ivi, p. 19.

11 J. Houel, *Voyage pittoresque des Isles de Sicile de Malte et de Lipari*, Imprimerie de Monsieur, vol. I, Paris 1782, p. 61.

12 Sull'impianto del sistema idrico della città di Palermo si veda P. Todaro, *Come veniva dissetata Palermo nel medioevo*, in "Palermo - mensile della Provincia", XVI, 5, 1996, pp. 42-45.

13 M.C. Ruggieri Tricoli, *Le fontane di Palermo (nei secoli XVI-XVII-XVIII)*, Linee d'arte Giada, Palermo 1984, pp. 21-40. Alle acque palermitane Vincenzo Auria dedica diverse opere manoscritte, consultabili presso la Biblioteca Comunale di Palermo: *Corsi delle acque della piana di Palermo* (ms. Qq. C. 83 n. 8); *Dei fiumi e delle fontane di Palermo* (ms. Qq. C. 83 n. 4); *Della bontà delle acque di Palermo* (ms. Qq. C. 83 n. 3); *Descrizione di Palermo* (ms. Qq. E. 31 n. 2).

14 R. La Duca, *Da Panormos a Palermo*, Vittorietti, Palermo 2006, pp. 146-150.

15 Il fatto che i quadroni fossero esposti nel Palazzo Senatorio rientrava in una politica di trasparenza: cfr. S. Pedone, *I "quadroni" delle acque*, in "Kalós - arte in Sicilia", a. XV, n. 2 aprile/giugno 2003, pp. 36-39.

16 Cfr. F. Pollaci-Nuccio, *Dell'Archivio Comunale, suo stato, suo ordinamento* (1872), in "Il Risorgimento in Sicilia", a. III, n.s., n. 2, 1967, p. 85: «L'acqua di questo corso sorge in una grotta [...] nella contrada di Altarello di Baida [...] di lì scende la via di

Mezzomonreale e giunge sino al largo di S. Teresa, fuori porta Nuova».

17 Le acque di proprietà pubblica spettavano in parte alla regia Corte e, in maggiore quantità, al Senato palermitano, proprietario delle acque dell'Averinga, del Garraffo e del Garraffello, dell'Uscibene e di una parte del Gabriele. Cfr. V. Auria, *Miscellanea de urbe panormitana*, ms. del 1696, Biblioteca Comunale di Palermo (Qq. C. 83.); S. Pedone, *I "quadroni" delle acque...*, p. 36.

18 Per una trattazione sullo schema urbanistico di Palermo e, in generale, delle città siciliane in epoca barocca, si veda S. Boscarino, *Sicilia barocca. Architettura e città, 1610-1760*, Officina, Roma 1981, pp. 391-408.

19 Cfr. V. Consolo, C. De Seta, *Sicilia teatro del mondo*, Nuova ERI, Torino 1990.

20 In *Guida istruttiva per Palermo e suoi dintorni riprodotta su quella del Cav. D. Gaspare Palermo dal beneficiale Girolamo Di Marzo-Ferro*, Pensante, Palermo 1858, p. 746 è indicato come autore il viceré Marcantonio Colonna.

21 F.M. Emanuele e Gaetani, marchese di Villabianca, *Il Palermo d'oggiorno...*, 1873, passim.

22 V. Di Giovanni, *Del Palermo restaurato*, in "Biblioteca Storica e letteraria di Sicilia", vol. X, Palermo 1872, pp. 230-231.

23 Cfr. V. Auria, *Historia cronologica delli Signori Vicere di Sicilia*, Pietro Coppola, Palermo 1697, p. 95; A.

Inveges, *Parte seconda degli annali della felice città di Palermo*, Pietro dell'Isola, Palermo 1650, p. 53.

24 Possiamo interpretare anche la definizione dell'asse viario dello "stradone di Mezzomonreale" come consequenziale all'impresa urbanistica che prese le mosse nel 1600 cambiando per sempre il volto di Palermo, ossia l'immenso cantiere di sventramento e demolizioni prima, e di costruzioni poi dei "Quattro Canti" di città. Sull'attività cantieristica ai "Quattro Canti" si veda G. Fanelli, *I quattro Canti di Palermo - Il cantiere barocco nella cultura architettonica ed urbanistica della capitale vicereale*, Palermo 1998, pp. 23-25.

25 Negli Atti del Senato del 23 luglio 1630, tra l'altro, così si riporta: «dell'opera dello staglio che si havrà da fare delle fontane della strata di Monreali di pietra bellissima con scaluni inciacati di detti fonti». Cfr. *Atti del Senato palermitano*, Archivio Comunale di Palermo, 1629-1630, IND. XIII, f. 414, r.

26 L'Ospizio generale per i poveri, la cui vastissima costruzione fu iniziata nel 1746 e portata a termine nel 1772, su progetto dell'architetto palermitano Orazio Fureto, era destinato ad accogliere e ad assistere inabili ed emarginati della società. L'edificio si sviluppa in due ali provvisti di ampi cortili porticati e collegati da un atrio centrale, antistante una chiesa. Espressione di un gusto tardo-barocco tendente ad una certa semplicità ed asciuttezza geometrica dei corpi di fabbrica, testimonia il primo affermarsi del gusto neoclassico a Palermo.

27 Il Monastero della Visitazione di S. Maria presso il Convento di S. Francesco di Sales venne fondato il



21 agosto del 1735; la progettazione della severa e sobria costruzione sullo stradone di Mezzomonreale e la direzione dei lavori furono affidate al sacerdote Cosimo Agnetta, religioso domenicano, mentre i lavori per dotare l'edificio di una chiesa adeguata alle funzioni religiose delle suore vennero affidati a G.V. Marvuglia. Nel 1780 Ferdinando III di Borbone finanziò l'ampliamento dell'edificio per renderlo adatto ad ospitare alcune "nobili zitelle", fanciulle di alto lignaggio ma prive di mezzi economici. Dopo l'Unità d'Italia, nel 1863 l'Educandato, che nel frattempo era stato intitolato alla regina Maria Carolina ed era stato separato dal monastero, rimasto allocato nella parte più antica dell'edificio, ebbe un nuovo regolamento e venne intitolato a Maria Adelaide di Savoia, moglie di Vittorio Emanuele II. Cfr. *La fondazione della Visitazione di S. Maria in Palermo. Pagine di storia e di fede*, a cura del Monastero della Visitazione di Palermo, Centro Studi Cammarata, Lussografica, Caltanissetta 2006, p. 160.

28 Mariano Smiriglio venne nominato architetto del Senato nel 1602. Per l'intensa vita professionale dello Smiriglio nella prima metà del Seicento, anni in cui Palermo, capitale vicereale, era un enorme cantiere di rinnovamento edile ed urbanistico mirato ad una rifondazione della città, si veda: A. Giuliana Alajmo, *Gli architetti del Senato di Palermo: Mariano Smiriglio. La vita. Nuovi documenti inediti*, Perna, Palermo 1949; Idem, *Architetti regi in Sicilia dal secolo XIII al secolo XIX*, Pezzino, Palermo 1952, e in particolare, per i dati più aggiornati e completi, G. Fanelli, *I quattro Canti di Palermo – Il cantiere barocco nella cultura architettonica ed urbanistica della capitale vicereale*, Regione siciliana,

Assessorato dei beni culturali e ambientali e della pubblica istruzione, Soprintendenza per i beni culturali e ambientali, Palermo 1998.

29 Allo Smiriglio si deve l'ideazione dell'impianto ad Ottangolo dell'incrocio di strade, che successivamente avrà la sua veste architettonica disegnata da Giulio Lasso: cfr. G. Fanelli, *I quattro Canti di Palermo...*, 1998, pp. 23-25.

30 Filippo Meli pubblicò il documento con cui lo Smiriglio il 23 luglio 1630 predispone i "capitoli" per le nuove fontane da lui disegnate da collocarsi sullo stradone che conduce a Monreale, e che indica come "stagliante", ossia esecutore, il La Mattina. Cfr. F. Meli, *Degli architetti del Senato di Palermo nei secoli XVII e XVIII*, in "Archivio Storico Siciliano", IV-V, 1939, p. 356; G. Di Stefano, *Sguardo su tre secoli di architettura palermitana*, in "Atti del VII Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura palermitana" (Palermo, 24-30 settembre 1950), a cura del Comitato presso la Soprintendenza ai Monumenti, Palermo 1956, pp. 396-397; R. La Duca, *La città perduta. Cronache palermitane di ieri e di oggi*, vol. II, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1976, p. 151; M.C. Ruggieri Tricoli, *Le fontane di Palermo...*, 1984, p. 164.

31 Cfr. V. Auria, *Historia cronologica...*, 1697, p. 95; A. Mongitore, *Descrizione della strada di Monreale*, ms. Biblioteca Comunale di Palermo (Qq. C. 3.); F.M. Emanuele e Gaetani, marchese di Villabianca, *Il Palermo d'oggiorno...*, 1874, p. 253; V. Migliore, *Itinerario per le vie, piazze, vicoli e cortili della città e dintorni di Palermo*, Pappalardo, Messina 1824, CIX-CX; *Guida istruttiva per Palermo...*, 1858, p. 746.

32 F.M., Emanuele e Gaetani marchese di Villabianca, *Fontanografia Oreteia*, a cura di S. Di Matteo, Giada, Palermo 1986, p. 85.

33 Idem, *Il Palermo d'oggiorno...*, 1874, p. 253.

34 L. Bica, *Palermo. L'asse dell'Oriente*, Pubbliscula, Palermo 1980, scheda 123.

35 G. Lo Jacono, C. Marconi (a cura di), *L'attività della Commissione di Antichità e Belle Arti in Sicilia*, parte III (1852-1860), "Quaderni del Museo Salinas", n. 5, Supplemento, 1999, p. 20.

36 Ivi, p. 54.

37 M.C. Ruggieri Tricoli, *Le fontane di Palermo...*, 1984, pp. 159-186.

38 Il disegno relativo alla fontana dei Mostri è stato pubblicato per la prima volta in G. Salvo Barcellona, M. Pecoraino, in *Gli scultori del Cassaro*, In.Gra.Na., Palermo 1971. I disegni originali delle cinque fontane sono oggi archiviati presso la Galleria Regionale di Palazzo Abatellis; in particolare, il disegno originale della Terza fontana, o Fontana ad anfiteatro, a firma autografa dello Smiriglio, è archiviato sotto il numero di Inv. 5272 e con un vecchio riferimento di G.E. (Giornale d'Entrata) corrispondente al numero 3824, con la seguente notazione: "Progetto per una fontana ottagonale, entro una esedra, con ali ornate da targhe".

39 Cfr. M.C. Ruggieri Tricoli, *Le fontane di Palermo...*, 1984, p. 165.



- 40 Cfr. F.M., Emanuele e Gaetani marchese di Villabianca, *Fontanografia Oretea...*, 1986, p. 85; M.C. Ruggieri Tricoli, *Le fontane di Palermo...*, 1984, p. 168.
- 41 In A. Mongitore, *Descrizione della strada di Monreale...*, non sono riportate le misure della fontana.
- 42 Di Mariano Smiriglio, oltre alla più nota attività come architetto del Senato, è accertata anche la fama di buon pittore, costumista, progettista di congegni meccanici e di bozzetti scenografici. Cfr. M.C. Ruggieri Tricoli, *Il teatro e l'altare. Paliotti "d'architettura" in Sicilia*, Grifo, Palermo 1992, pp. 24-25.
- 43 A. Carrubba, *Le fontane del Museo...*, n. 3.
- 44 Archivio Storico del Museo Archeologico Regionale "Antonino Salinas" Palermo (poi ASMARP), faldone n. 391, documento n. 108, datato 29 aprile 1876, avente per oggetto "Decorazione di cortili del Museo".
- 45 ASMARP, faldone n. 391, documento datato 3 maggio 1876.
- 46 ASMARP, faldone n. 681, lettere del 26 aprile 1882 e del 7 luglio 1882.
- 47 ASMARP, faldone n. 681, lettera s.d.
- 48 La nota del 6 aprile 1943 (ASMARP, faldone n. 402, lettera prot. n. 325) con cui Jole Bovio Marconi informa la Direzione Generale delle Arti di Roma dei danni registrati al Museo Nazionale, così riporta: «Nell'incursione del 5 corrente mese, alle ore 18.30 circa, una bomba di grosso calibro ha colpito l'ala di mezzogiorno dell'edificio del Museo, insieme al transetto e alla cupola della Chiesa di S. Ignazio all'Olivella. [...] Le macerie cadute hanno danneggiato anche la fontana del cortile grande, frantumando il gruppo centrale dei putti [...]».
- 49 "Giornale di Sicilia", 23 giugno 1944.
- 50 ASMARP, faldone 398 "Locali del Museo".
- 51 *Guida istruttiva per Palermo...*, 1859, p. 755.
- 52 «Ma ora non esiste più da parecchi anni; e sol rimangon vestigia dell'emiciclo ad archetti con sedili all'intorno, nel cui mezzo era essa locata»: cfr. F.M. Emanuele e Gaetani, marchese di Villabianca, *Il Palermo d'oggiorno...*, 1874, p. 254.
- 53 Cfr. ASMARP, faldone 736, *Attività culturali - Studi e relazioni* - lettera della Direzione dell'Ufficio Tecnico Regionale per la Conservazione dei Monumenti di Sicilia, al Ministero dell'Istruzione - Divisione Arte Antica, 10 marzo 1892: «Dentro Caserma Vittoria Palermo occasionalmente lavori genio militare scoprivansi due camere sepolcrali con vasi terracotta appartenenti necropoli antica. Ho disposto rilievi, intanto prego E.V. Prendere accordi Ministero Guerra affinché oggetti rinvenuti fossero subito consegnati Museo» [n.d.a.: lettera inviata come telegramma di Stato, a firma del Direttore Patricolo]
- 54 J.I. Hittorff, L. Zanth, *Architecture moderne de la Sicile*, ristampa a cura di L. Foderà, Flaccovio, Palermo 1983, pp. 47-48, tav. 51.
- 55 Cfr. M.C. Ruggieri Tricoli, *Le fontane di Palermo...*, 1984, p. 168.
- 56 "Intere contrade desolate dall'incendio e dal saccheggio, macerie di pubblici e privati edifizii rovinate dalle bombe, da un estremo all'altro sconnessi i lastricati per provvedere alla barricata": M.T. Marsala, "La perfezione topografica" del piano regolatore di risanamento e di ampliamento della città di Palermo redatto dall'ingegnere Felice Giarrusso (1885-1894), in *Storia dell'urbanistica: I piani regolatori*, a cura di E. Guidoni, Edizioni Q, Roma 1999, p. 73.
- 57 Cfr. G. Pitre, *La vita in Palermo cento e più anni fa*, 2 voll., Reber, Palermo 1904, vol. I, p. 408; N. Basile, *Palermo Felicissima*, 11 serie, Trimarchi, Palermo 1932, p. 61.
- 58 "L'Amico del popolo", 3 marzo 1882; "Fanfulla", 1 aprile 1882.
- 59 "Nuova Gazzetta di Palermo", 31 marzo 1882, p. 11. Così scrive, tra l'altro, il Salinas: «Chiesi pertanto e ottenni che quegli avanzi [della Colonna del Vespro] fossero conservati nel Museo Nazionale, dove ora si vedono nel cortile delle sculture moderne [...] e a chi mi diede colpa di aver trasportato nel Museo un monumento non coevo al Vespro, risposi come io non intendessi conservare una memoria d'arte, ma bensì una memoria di cosa che importa più delle arti: cioè dell'animo nobile de' siciliani [...] perché agli occhi miei la Colonna del Vespro non è, come disse un poeta, "sacra memoria di un odio atroce", ma all'opposto [...] significa un augurio pio e gentile di tutela e di pace sulle ossa degli esecrati stranieri».





IL PIÙ ANTICO DEI MODERNI: UN PROFILO DI IGOR MITORAJ

Giuseppe Pucci

Il 6 ottobre 2014 si spegneva prematuramente a Parigi uno dei maggiori artisti contemporanei, Igor Mitoraj. Ho avuto il privilegio di conoscerlo. Da archeologo e storico dell'arte classica, mi sentivo naturalmente attratto dalla sua opera e avevo voluto avvicinarlo personalmente. Benché già indebolito dalla malattia, il Maestro mi aveva intrattenuto affabilmente nel suo laboratorio di Pietrasanta, ed era stato così disponibile da accettare la mia proposta di discutere insieme sulla sua opera in un incontro pubblico da tenersi presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. «In fondo parleremo tra colleghi», aveva detto alludendo alla *laurea honoris causa* in Archeologia che gli aveva conferito l'Università del Salento.¹ Il progettato dialogo si dovette purtroppo ridurre ad un monologo.² Oggi, ad un anno dalla sua morte, mi è grato rinnovargli con questo lavoro³ l'attestazione della mia stima.

Igor Mitoraj era nato in Germania, a Oederan, nel 1944, dove sua madre, polacca, era stata deportata dai nazisti. Lì, in quei tempi calamitosi, essa ebbe una relazione con un prigioniero di guerra francese, e da questa relazione nacque Mitoraj.

Oederan è poco lontana da Dresda, la città che nel 1945 fu devastata dai terribili bombardamenti degli Alleati. Mitoraj aveva solo un anno, e anche se per avventura i suoi occhi videro i cumuli di macerie e le strade disseminate di cadaveri mutilati, è improbabile che ne abbia potuto serbare memoria; e tuttavia è singolare che da adulto i corpi caduti e smembrati siano diventati il *leitmotiv* della sua arte. Appena finita la guerra, la madre ritornò in Polonia col bambino – che non avrebbe mai conosciuto il proprio padre⁴ – e si sposò con un tale Czeslaw Mitoraj, che adottò il bambino dandogli il suo cognome. Dopo aver frequentato il liceo artistico a Bielsko-Biała, Igor si iscrisse all'Accademia d'Arte di Cracovia, dove iniziò a studiare pittura con il



poliedrico Tadeusz Kantor. La pittura fu la sua prima vocazione, e a dipingere continuò sempre, anche dopo che la scultura diventò la sua attività principale.

Nel '68, mentre i movimenti studenteschi scuotevano l'Europa occidentale, Mitoraj decise di cambiare la sua vita lasciando la Polonia. A spingerlo fu proprio Kantor. «Vattene – gli disse – soltanto così potrai fare qualcosa di importante». ⁵ Andò a Parigi, dove si iscrisse all'École des Beaux-Arts e intanto, per sbarcare il lunario, si adattò a fare mille mestieri. È in questo periodo che matura la sua conversione alla scultura. Le ragioni e le modalità di questa svolta rimangono oscure. Non è chiaro da dove sia derivata l'opzione pressoché esclusiva ⁶ per le forme classiche (anche se molti anni dopo avrebbe ricordato di essere stato impressionato dalle copie in gesso di sculture antiche viste all'Accademia di Cracovia) e ancora meno come sia riuscito a impadronirsi in breve tempo di una tecnica straordinaria,



Igor Mitoraj (1944-2014) nel suo atelier di Pietrasanta



pari a quella dei grandi maestri dell'antica Grecia. ⁷ Certo è che nel 1976, quando tiene a Parigi la sua prima personale come scultore, ⁸ la sua arte è già perfetta, e per quasi quarant'anni non conoscerà né deviazioni né evoluzioni stilistiche rilevanti. Mitoraj non ha 'periodi': se non conosciamo le date delle sue opere avremmo difficoltà ad attribuirle a un momento

piuttosto che a un altro del suo percorso artistico. Indubbiamente il viaggio che nel 1979 fece a Pietrasanta gli consentì di apprendere i segreti degli abilissimi marmisti e fonditori locali, così come una visita della Grecia gli diede una conoscenza diretta della grande statuaria antica, ma tutto questo avvenne quando Mitoraj aveva già elaborato il suo inconfondibile linguaggio formale.

L'Italia divenne presto la sua seconda patria. Nel 1985 fece una mostra a Castel Sant'Angelo, che ebbe un grandissimo successo e fu





Tindaro screpolato, 1998

da lui sempre considerata la sua vera consacrazione di artista (nessun'altra personale – soleva dire – gli aveva mai più dato le stesse emozioni).⁹ Poi l'anno dopo espose alla Biennale di Venezia e l'anno dopo ancora aprì un atelier a Pietrasanta. Da allora la città toscana diventerà la sua residenza principale, ma anche molto di più: un vero luogo dell'anima. E questo nonostante il successo ne abbia fatto presto un cittadino nel mondo.¹⁰

Le sue opere sono esposte nelle maggiori città europee, in America, in Giappone, e le grandi mostre all'aperto, soprattutto quelle degli ultimi dieci anni,¹¹ lo hanno fatto conoscere da un pubblico vastissimo. Il problema principale che Mitoraj pone è che la sua arte si presenta a prima vista di facile comprensione, perché il suo lessico è basato su forme ben radicate nell'immaginario della cultura occidentale. Sono forme che ci vengono dall'antichità greco-romana (e dal Rinascimento), e che pertanto percepiamo immediatamente come familiari. Ma definire il suo stile non è semplice. Mitoraj sfugge a ogni etichettatura, ha poco a che fare con le mode che, mentre lui batteva imperturbato la sua strada, attraversavano le biennali e invadevano musei e gallerie. La scelta di esprimersi attraverso quelle particolari forme fu un azzardo, una sfida, se consideriamo il momento in cui fu fatta, cioè i primi anni '70. Egli stesso ha detto: «Ho scelto la strada forse più difficile, quella dell'arte figurativa, perché per molto tempo poco amata rispetto all'astrattismo. Potevo intrugliare con l'astratto, ma non l'ho fatto. Questo tipo di arte mi si è imposta naturalmente. Ho cercato così di

Passo segreto, 2014



assecondare i miei tormenti. Le difficoltà mi piacciono».¹²

Mitoraj ha preso atto del progressivo esaurimento delle varie correnti dell'arte informale e ha ritenuto di dover ripartire dalle origini classiche, instaurando un dialogo con l'arte del passato. Un dialogo, appunto, e non una passiva ricezione. Ciò

vuol dire che non lo si può definire banalmente un neoclassico. Niente è in effetti più lontano da Mitoraj del gusto neoclassico, e per molti motivi, il più ovvio dei quali è che per i neoclassici il precetto primo è l'assoluta compiutezza delle forme e la levigatezza delle superfici, mentre la cifra di Mitoraj è tutto l'opposto: il frammento, la rottura, la crepa. Se una cosa faceva uscire dai gangheri il Maestro, persona quanto mai garbata e misurata, era vedersi accostato, magari come forma di complimento, a Canova: «Io non sono uno scultore neoclassico – diceva –, e il mio stile non è, nella maniera più assoluta, quello del Canova [...] Canova non lo amo [...] ha privato dell'anima l'arte classica».¹³ È stato giustamente



detto che «se Canova è il classico puro, sereno e privo di anima, Mitoraj era invece il classico che si è contaminato, si è sporcato, si è infettato con i germi della modernità».¹⁴

In un saggio famoso, *Die Kultur der Antike* (1948), Ernst Howald ha individuato nella ricorrente rinascita del classico la 'forma ritmica' della storia culturale europea. Ad ogni sua nuova incarnazione il classico ci si presenta in forme diverse, e tuttavia sempre riconoscibili perché attinte allo stesso deposito di memoria culturale, alla stessa potente matrice eidetica (come ben vide Aby Warburg).¹⁵ La riscoperta del classico da parte di Mitoraj non è vezzo postmoderno, bensì genuina *Einfühlung*. Nell'arte antica egli ha trovato un linguaggio



che sentiva congeniale, ma soprattutto degli archetipi che ha saputo proiettare in una dimensione che va oltre la memoria per attingere l'immemoriale. Nelle sue mani il linguaggio classico diventa propriamente un metalinguaggio e la definizione di 'classico contemporaneo', per quanto abusata, è quella che tutto sommato più gli si attaglia, ma con l'avvertenza che Mitoraj usa il linguaggio classico non per parlare dell'antichità, e neppure della modernità cronologicamente intesa, bensì di situazioni e stati d'animo, appunto, immemoriali: più antichi dell'antichità stessa e perciò stesso perennemente contemporanei. «Se c'è un eroe greco o romano a noi contemporaneo, questo eroe sta nelle sculture di Mitoraj», ha



◆◆◆
Ikaro, 1998

detto un poeta.¹⁶ Contemplare le forme create da Mitoraj non è fare un viaggio nella storia, ma è fare esperienza del tempo puro, che non è quello presente nel nostro mondo, nelle sue immagini artificiose e nei suoi effimeri simulacri, ma un tempo nascosto che solo la vera arte può



attingere. Anche quando hanno un nome, quelli di Mitoraj non sono personaggi determinati, si collocano nella dimensione del simbolo, del *figurale*.¹⁷

È stato detto che Mitoraj più che scolpire, scava, come un archeologo, le proprie immagini.¹⁸ Per questo motivo la sua arte non può non attrarre un archeologo; ma va chiarito subito un possibile equivoco, ed è bene farlo con le parole che egli stesso ha usato: «Sarà difficile da

◆◆◆
Ikaro screpolato, 1998



Ikaria, 1996



credere, ma io ho sempre guardato con molta cautela a modelli concreti, e non ho mai voluto avvicinarmi troppo ai maestri dell'antichità: Fidia, Prassitele, Policleto, Scopas o altri». ¹⁹ È proprio così: benché sia facile trovare assonanze con note opere dell'antichità, non si tratta mai di citazioni puntuali (tantomeno di imitazioni o di simulazioni à

la manière de). In questo egli si discosta da artisti pur ragguardevoli come Giulio Paolini, che invece proprio sulla citazione costruiscono la loro riproposta dell'antico.

Per la sua adesione non culturalistica ma profondamente empatica alla classicità, l'arte di Mitoraj fu definita "un'archeologia della psiche". «È una definizione che non mi dispiace» fu il commento

dell'interessato.²⁰ Le sue ri-creazioni dell'antico passato sono in effetti come proiezioni dell'inconscio che trovano una rifunzionalizzazione nella realtà sensibile dell'opera d'arte.

Il mito è naturalmente consono alla poetica di questo artista, perché permette di dare forma plastica agli stati psichici, di tradurre in immagini culturalmente codificate sentimenti e pulsioni. Nella sua mitologia personale un ruolo preminente ha Icaro (o *Ikaros*, come idiosincraticamente egli lo chiama), che rappresenta l'intraprendenza,



la curiosità, la sfida alla limitatezza della condizione umana, e forse anche la dissennatezza dell'uomo moderno che lo condanna alla sconfitta. Ikaros è mestamente rassegnato. Lo sguardo non è più rivolto al cielo, come meta da conquistare, ma alla terra, come a prendere atto di un'impossibilità, di un fallimento.



Gambe alate, 2002





Ikaro caduto, 2012





Torso di Ikaros, 2002

Ikaros caduto, 2011



stato Rodin.²² Dalle sue figure tagliate, ma ugualmente compiute nel loro significato e nella loro forza espressiva, emerge sempre una totalità. È bene ricordare che l'*estetica del frammento* è altra cosa rispetto alla *poetica delle rovine* che si afferma nel Rinascimento e più ancora

A lui si associano tutti gli altri *Ikari*, qualcuno screpolato, manifestamente destinati al disfacimento.

Quanto a *Ikaria*, gemella di Ikaros inventata da Mitoraj, essa condivide col fratello l'aspirazione al volo, l'anelito di libertà. La sua figura esprime tutta la tensione del corpo che, guardando in alto, sta per spiccare il volo. Eppure la giovane è trattenuta a terra da una mano maschile che le stringe la caviglia: forse a simboleggiare che essa è legata alla terra dal suo essere donna.²¹

Anche a un osservatore distratto non sfugge il tratto comune a tutte le sculture di Mitoraj: la condizione di frammento. Il primo scultore moderno a riproporre il frammento in forma autonoma è

nel secondo Settecento, da Diderot in poi.²³ Lì le rovine, i marmi antichi frammentati sono soprattutto il segno negativo di una grandezza perduta, emblemi della caducità di tutto ciò che è umano, e dunque spunti per meditazioni moraleggianti. Nel Novecento invece – e questo vale in modo particolare per Mitoraj – l'incompletezza enigmatica del frammento ne potenzia, insieme alla bellezza, il significato. Nella misura in cui esso non subisce la rovina, ma la espone, il frammento si propone autonomamente non come fine ma come inizio, come luogo da cui ogni volta si riforma potenzialmente il mondo. Un artista coetaneo di Mitoraj, diverso per linguaggio formale ma a lui accostabile per il ruolo centrale che nelle





Eros bendato, 1999



sue sculture hanno i frantumi e gli spezzoni, Anselm Kiefer,²⁴ ha detto con penetrante semplicità: «Io amo le rovine perché sono il punto di partenza per qualcosa di nuovo».²⁵ In virtù della forza propulsiva e ricostruttiva che ad esso inerisce, il frammento non sta in luogo dell'intero, ma lo prefigura, quasi prepotentemente: ciò che è rotto a sua volta irrompe.

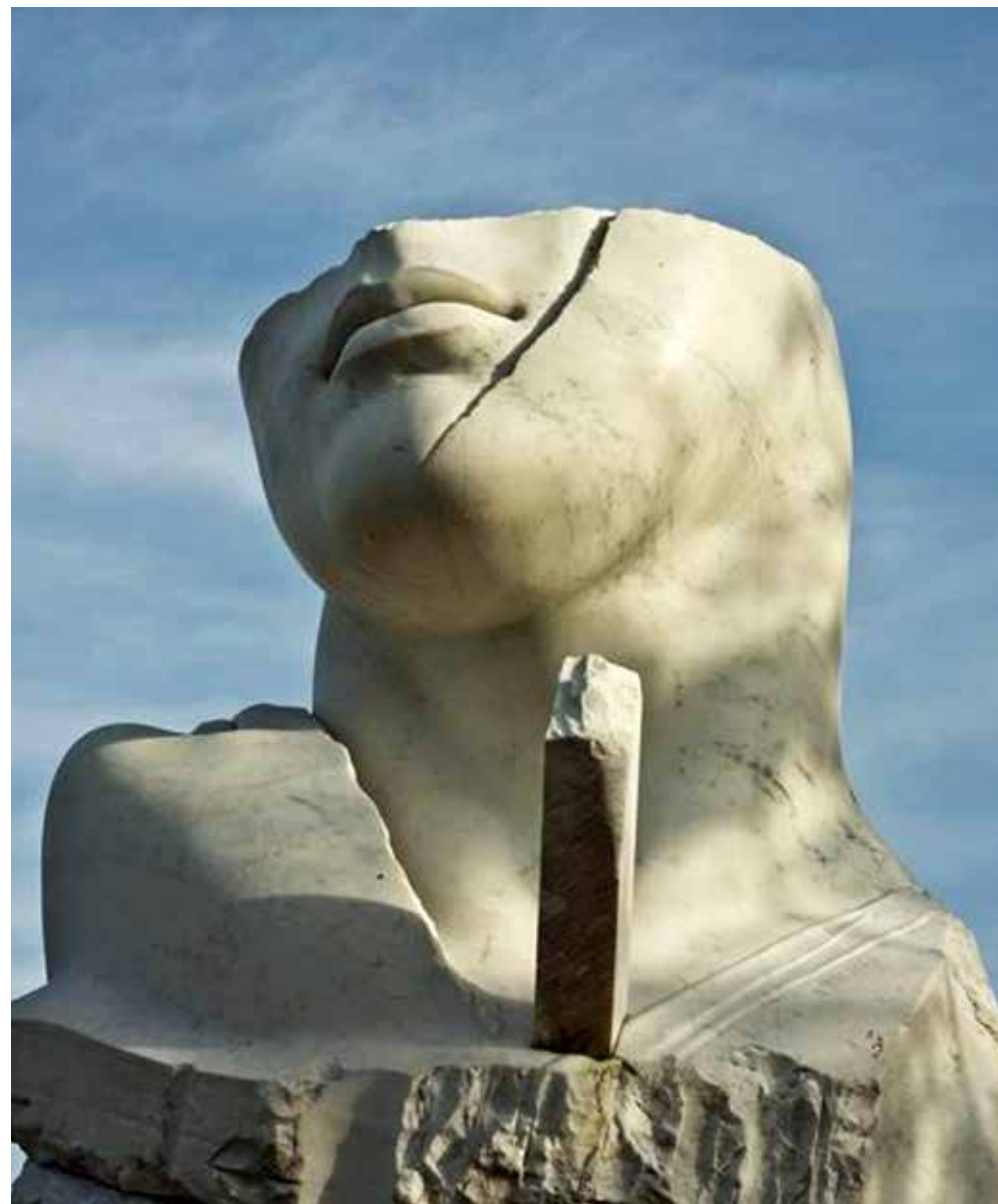
Nel suo libro *Il Tempo, grande scultore* Marguerite Yourcenar sembra scrivere come se conoscesse Mitoraj (cosa in effetti possibile): parla di statue spezzate da cui nasce un'opera nuova, perfetta nella sua stessa segmentazione, in cui la bellezza sopravvive «in una completa assenza di aneddoto».²⁶ La segmentazione stessa è vista come condizione per la nascita di un'opera ossimoricamente «perfetta» proprio in virtù della sua evidente incompletezza. Anche Mitoraj, riferendosi alle sue proprie creazioni, ha parlato di «magnifica perfezione mista a corrotta imperfezione».²⁷ In lui la perfezione lacerata, incrinata, del frammento non esprime il lutto per la scomparsa dell'universo classico: sul 'non più' prevale comunque il 'ma ancora'. Soprattutto non c'è la nostalgia dell'archeologo per quello che poté essere e mai più sarà.²⁸ Come dice Adorno, il frammento ha una sua quiete «enigmatica», che attiva la memoria non nel senso della ricostruzione ma della costruzione²⁹ (e – aggiunge Benjamin – la rammemorazione può fare dell'incompiuto un compiuto). Per cui mentre la preoccupazione dell'archeologo è quella di datare il frammento, Mitoraj sarebbe stato d'accordo con Starobinski quando questi definisce sacrilego voler datare ciò che deve essere sentito come immemoriale.³⁰ Le opere frammentate di Mitoraj sono fuori del fluire del tempo lineare, e tuttavia testimoniano drammaticamente l'operare del tempo. Ma se il tema centrale della poetica mitorajana è il colosso frammentato, crepato, mutilato, esso resta pur sempre possente, autorevole: monumento cui è demandata – come da etimologia – l'alta funzione



di ricordo e di monito, vigile sentinella contro l'oblio che tutto priverebbe di senso. Non reliquia, quindi, ma 'concentrazione di senso',³¹ carismatica epifania come quella magistralmente evocata nell'*Ozymandias* di Percy Bysshe Shelley.³² Quella del colosso caduto è una metafora pregnante della lotta dell'uomo (e dunque anche dell'artista) per districarsi dalle mille pastoie che frenano la sua libertà e il suo desiderio di conoscenza, di verità: e nulla come il frammento può pretendere alla verità, se è vero che «Das Ganze ist das Unwahre» ("l'intero è il falso"), come ha scritto Adorno nei *Minima moralia*, rovesciando un noto passo della *Fenomenologia* hegeliana.³³

I busti monchi e le monumentali teste resecate o scheggiate raccontano la perdita d'identità dell'uomo contemporaneo (leggiamo un che di alienato in quei volti mancanti delle loro parti più espressive, gli occhi), la sua fatica a dare un senso alla sua condizione esistenziale, caratterizzata dalla precarietà. Le mille screpolature che intaccano la levigata perfezione dei corpi, gli stigmi che segnano i volti denunciano tutta la fatica del vivere, il logoramento causato da una tensione senza fine. Siamo ben lontani, insomma, dalla *nobile serenità e quieta grandezza* di Winckelmann.

E tuttavia quelli di Mitoraj sono colossi reclinati, affossati, prostrati, ma non vinti, perché come ha detto l'artista, «il vero eroe è quello che sa perdere. Per questo nelle mie sculture creo sempre dei guerrieri che recano evidente il segno della ferita. Ho certamente più affinità con loro, mi sento più vicino all'eroe ferito».³⁴



Erode di luce, 1986



Sulla riva grande, 2009

Sulla riva II, 2009

Tindaro, 1990



C'è una frase di Jean Genet che si potrebbe considerare emblematica dell'arte di Mitoraj: «Non esiste per la bellezza, altra origine che la ferita – individuale, irripetibile, celata o visibile – che ogni uomo custodisce in sé».³⁵ I colossi di Mitoraj palesano appunto la ferita segreta di ogni essere e di ogni cosa. Eppure non c'è esibizione di violenza in atto in Mitoraj. Come ha detto egli stesso:

«molti artisti esprimono una grande violenza in quello che fanno, io credo però che questa sia una scorciatoia fin troppo facile. Non è una buona strada da percorrere».³⁶ C'è piuttosto in Mitoraj una contenuta malinconia. Sui volti di quei suoi personaggi che sembrano finalmente assopiti in un sonno conquistato a caro prezzo³⁷ vediamo aleggiare un impalpabile, recondito sorriso

(non diceva Michelangelo «la mia allegrezza è la malinconia»?)³⁸ – perché nonostante tutto la bellezza – quella bellezza che nella profezia di Dostoevskij salverà il mondo - sopravvive ad ogni mutilazione, ad ogni sfregio. Anzi, secondo Rodin, «une belle chose en ruine est plus belle qu'un belle chose». Un altro tema tipico di Mitoraj sono le teste bendate. Ne sono state date diverse



interpretazioni: metafora dell'incomunicabilità, copertura di una ferita e altro ancora. Egli stesso comunque ha detto: «Il bendaggio simboleggia per me una sorta di protezione da una realtà che sin dagli anni giovanili mi si prospettava quanto mai ostile. È per me un simbolo di sopravvivenza. È anche l'espressione plastica della coscienza polacca, una coscienza sofferta, ferita, chiusa...». ³⁹ Il dato biografico è sicuramente importante (vengono in mente anche gli *Emballages* del suo maestro Kantor), ma sarebbe limitativo ridurre tutto all'attitudine psicologica dei polacchi. Io credo che si possa

ragionevolmente fare delle bende il segno dello smarrimento, della perdita di riferimenti dell'uomo moderno, non solo polacco. Lévi-Strauss, denunciando il disorientamento antropologico che già si vedeva negli anni '50 del secolo scorso, parlò di *entropologia*, ovvero una entropia antropologica che avrebbe potuto avere come esito ultimo la disgregazione di tutte le creazioni dello spirito umano. ⁴⁰ Le bende di Mitoraj sono forse la traduzione plastica di questo concetto, una difesa contro la vertigine data dall'*horror vacui del presente*. Si è sostenuto che un'opera come *Eclisse* ricorda le sculture velate di

Antonio Corradini (1688-1752), autore, fra l'altro del bozzetto del celebre *Cristo velato* nella cappella San Severo di Napoli (poi realizzato da Giuseppe Sammartino). ⁴¹ L'accostamento potrebbe essere giustificato dal virtuosismo tecnico, ma mentre nelle sculture del Corradini il velo non occulta le fattezze, anzi le esalta, le bende di Mitoraj le annullano, con un effetto



Sonno grande, 2010



decisamente perturbante (viene il sospetto che se svolgessimo quelle bende sotto non troveremmo nulla, come nell'*Uomo invisibile* di Wells).

C'è poi un ulteriore motivo-firma nelle sculture di Mitoraj. Sono quelle specie di finestre o tasselli che si aprono in vari punti del corpo e in cui sono alloggiate altre forme e simboli ricorrenti dell'iconografia mitorajana. Qualcuno ha parlato di ex voto o addirittura di amuleti inseriti sotto la pelle.⁴²

A me sembra che questi piccoli loculi dove l'artista ripone gli elementi-chiave del suo formulario richiamano i *loci* della mnemotecnica antica, e quindi in qualche modo fanno dei corpi un teatro della memoria, in una sorta di raffinato gioco di rimandi intertestuali. A volte poi nelle finestrelle sono repliche ridotte della stessa scultura. Si innesca così una *mise en abîme*, che ci confonde e ci intriga allo stesso tempo. È stato detto che questo ci ricorda che viviamo nell'epoca della riproducibilità tecnica dell'arte.⁴³ Sì, ma non per questo vale per Mitoraj la perdita benjaminiana dell'aura: un po' perché Mitoraj



Cacciatori di Adriano, 2000



riprende, cita, replica, ma niente in lui è mai veramente identico; e soprattutto perché, se è vero che viene meno l'aura dell'*hic et nunc*, le opere di Mitoraj sono ugualmente auratiche, seppur di un'aura diversa,⁴⁴ nella misura in cui attingono una dimensione atemporale, o – come si è già detto – immemoriale. Come il mito, in cui sono radicate, sono al di là del contingente.

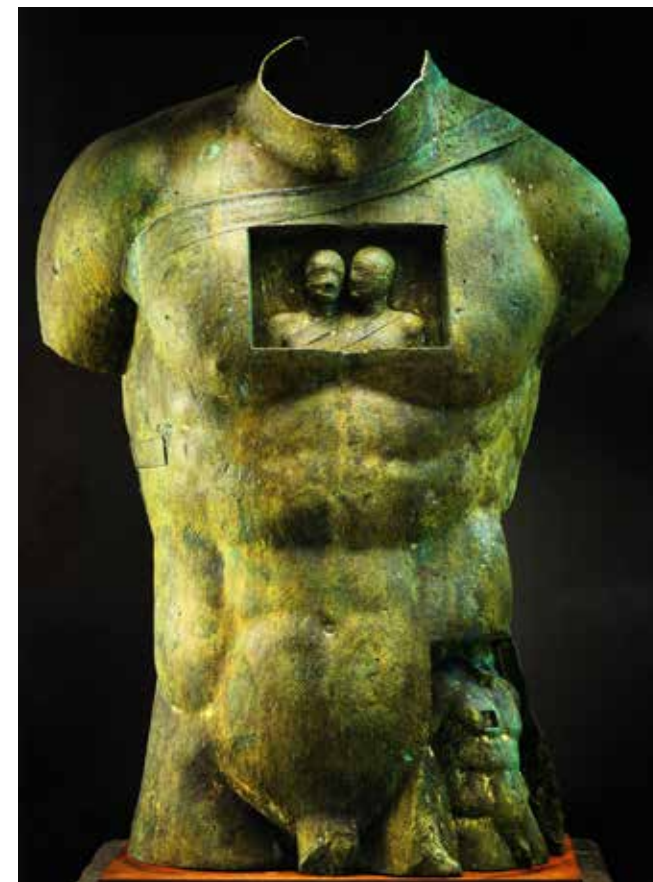
Concorre a creare quest'aura *altra* la monumentalità delle opere. Tutte le sculture di Mitoraj hanno un respiro monumentale (non solo quelle oggettivamente tali per le dimensioni). «La monumentalità - ha dichiarato l'artista – per me è la sfida più appassionante. Mi piace confrontarmi con il grande».⁴⁵ Proprio perché così monumentali, le sculture di Mitoraj sono naturalmente esaltate dall'esposizione *en plein air*. «Il paesaggio influisce molto sulle mie opere – ha detto l'artista –. Ogni volta che so che la mia opera è destinata a dialogare con la natura, o con un luogo dalle forti connotazioni, il luogo diventa anch'esso una





Eclisse, 1998
Centauro, 1994

presenza, completando così, con la sua fisicità, il mio lavoro». ⁴⁶ E a volte – come nel caso esemplare dell'esposizione nella valle dei Templi di Agrigento – si ha davvero la sensazione che quelle opere siano state lì da sempre, tanto profonda è la consonanza tra quelle architetture classiche, quel paesaggio gravido di storia e quelle forme mirabilmente evocative di un passato sempre presente. Ma per quanto monumentali, le creazioni di Mitoraj non comunicano quel senso di sgomento reso così efficacemente da Füssli nel suo celebre disegno *L'artista disperato davanti alla grandezza delle rovine antiche* (1778 ca.). ⁴⁷ I suoi colossi non ci schiacciano con la loro sublimità: caduti e smembrati, perfetti nelle forme ma insieme imperfetti perché lacunosi, li riconosciamo semmai come fratelli, come compagni di pena. Si potrebbe in definitiva dire che Mitoraj assomiglia straordinariamente all'*Angelus novus* di Benjamin. ⁴⁸ Come quello guarda al passato fatto di rovine, mentre il vento del tempo lo spinge suo malgrado in direzione opposta. E come quello vorrebbe restare tra le vittime di



Vulcano II, 2008



tutti i tempi, tra i perdenti che hanno mantenuto nella sconfitta la propria grandezza, per garantire ad essi un significato di qualche tipo mentre il futuro, a cui neanche egli può sottrarsi, si prospetta oscuro per tutti noi.



Dedalo, 2010



NOTE

1 La cerimonia ebbe luogo il 28 gennaio 2010. A pronunciare la *laudatio* fu Francesco D'Andria, ordinario di Archeologia Classica in quell'ateneo, anch'egli estimatore ed amico dell'artista, che ringrazio per avermi fatto avere il filmato della cerimonia.

2 La data fissata per l'incontro era il 31 ottobre 2014. Quando si seppe della scomparsa di Mitoraj, fu deciso di trasformare l'incontro in una commemorazione. La mia conferenza, dal titolo *Il colosso caduto. Ricordando Igor Mitoraj*, si inserì nel ciclo "Arte e filosofia del '900", curato da Giuseppe Di Giacomo (Cattedra di Estetica – Museo Laboratorio di Arte Contemporanea dell'Università di Roma "La Sapienza") e Maria Giuseppina Di Monte (GNAM). Una sintesi di essa è pubblicata online (G. Pucci, *Il colosso caduto: Igor Mitoraj e l'antico*, in "ClassicoContemporaneo", a. I, n. 1, 2015 <http://www.classicocontemporaneo.eu/index.php/numero-1/presenze-classiche/108-arti-visive/141-il-colosso-caduto-igor-mitoraj-e-l-antico>).



Il presente saggio ne costituisce una revisione aggiornata e ampliata. Ringrazio Giovanni Ricci-Novara e Serena Francesconi per l'aiuto bibliografico fornitomi.

3 Precedentemente avevo recensito la mostra londinese *Traces of Time* su "il manifesto" del 3.08.2014 (https://www.academia.edu/7876782/Una_mostra_di_Igor_Mitoraj_a_Londra_2014).

4 A Costanzo Costantini rivelò di avere rintracciato il padre in Francia, di essersi recato fino alla casa in cui questi abitava ma di non avere avuto il coraggio di premere il campanello (C. Costantini, *L'enigma della pietra. Conversazioni con Igor Mitoraj*, Il Cigno GG Edizioni, Roma 2004, p. 19): «Inconsciamente, forse, scelsi il mistero che aveva avvolto ormai per sempre la figura di mio padre. Forse perché i sogni più belli sono quelli non realizzati. Forse volevo stare col sogno di una persona che non esisteva» (ivi, p. 25); ma è chiaro che quella rinuncia, che assomiglia a un'automutilazione, lo ha segnato profondamente. Quando, a proposito dell'indefinitezza dei soggetti delle sue opere, parla di «enigma e attesa di una figura misteriosa, a me ignota» (ivi, p. 118) non si può non pensare a quell'assenza.

5 A. Riva, *Addio a Mitoraj, lo scultore della classicità perduta*, in Italian Factory Magazine dello 06.10.2014 (<http://www.italianfactory.info/portale/index.php/2014/10/addio-a-mitoraj-lo-scultore-della-classicita-perduta/>)

e, con lievi varianti, C. Costantini, *L'enigma della pietra...*, 2004, p. 18.

6 In realtà fu affascinato anche dall'arte azteca (nel 1976 soggiornò in Messico per circa un anno), da quella africana e da quella orientale, a cui tributò occasionalmente qualche omaggio (a es. *Massinissa, Benares, Polvere d'Oriente, Tsuki-No-Hikari, China Moon*).

7 Nonostante la formazione giovanile come pittore, la visione della forma che ha Mitoraj è preminentemente plastica. Nel catalogo *Mitoraj, Mito e Musica*, del 2005 (vedi Appendice), l'amico Jean-Paul Sabatié – ora Presidente dell'Atelier Mitoraj – testimonia che «Igor, delle sue opere, non ha mai tracciato nulla che possa essere considerato un "disegno preparatorio". Gli è certamente capitato di schizzare delle idee, durante i viaggi, nell'impossibilità di plasmare la materia, ma erano solo "pensieri personali" fissati su di un foglio. In ogni caso, non furono mai la rappresentazione di un'idea che successivamente avrebbe preso forma plastica». Delle sue sculture Mitoraj diceva che «appaiono quando già le sto plasmando, a lavoro in corso» (C. Costantini, *L'enigma della pietra...*, 2004, p. 54).

8 La Francia riconobbe il suo valore attribuendogli nello stesso periodo il 'Prix du Salon de la Sculpture de Montrouge' e mettendogli a disposizione uno studio al famoso Bateau Lavoir di Montmartre, dove avevano

già lavorato artisti come Modigliani, Derain, Picasso, Brancusi.

9 C. Costantini, *L'enigma della pietra...*, 2004, pp. 45-48.

10 Più volte Mitoraj ha affermato in interviste di sentirsi veramente a casa solo a Pietrasanta, dove aveva la sua residenza-laboratorio e una sorta di eremitaggio (battezzato il *Passo segreto*) fra gli olivi delle colline retrostanti, dove – come ricorda il già citato Jean-Paul Sabatié – solo pochissimi amici intimi erano ammessi. Nel 2001 era stato nominato cittadino onorario della città versiliese, e lì ha disposto nelle sue ultime volontà che tornassero le sue ceneri. La città, alla quale l'artista ha fatto dono di molte opere, tra cui il *Centauro* e la *lunetta* della chiesa di Sant'Agostino), lo ha recentemente ricordato con una mostra: *Mitoraj, Mito e Musica*, tenutasi dal 18 aprile al 30 settembre 2015, alla cui preparazione aveva atteso il Maestro stesso fino agli ultimi suoi giorni di vita.

11 Vanno ricordate in particolare quella ai Mercati Traianei di Roma, del 2004, quella di Venezia del 2005, quella – a mio giudizio insuperata per le emozioni che trasmetteva – del 2011 nella Valle dei Templi di Agrigento, quella di Ravello del 2012, e quella di Pisa del 2014-2015 (vedi Appendice).

12 Così nell'intervista di Laura Larcan su "la Repubblica" del 15.04.2011.



13 C. Costantini, *L'enigma della pietra...*, 2004, p. 61. In un'altra occasione ha affermato: «Non ho mai avuto dei modelli antichi come estetica, ma cerco il loro contenuto emozionale, la loro anima» (intervista con Alessandra Minetti, all'interno del catalogo *Igor Mitoraj. Dialoghi etruschi*, Salvietti & Barabuffi, Colle di Val d'Elsa 2011).

14 A. Riva, *Addio a Mitoraj...*, 2014

15 Si vedano su ciò le belle pagine del libro – ormai esso stesso un classico – di S. Settis, *Il futuro del classico*, Einaudi, Torino 2004.

16 Giorgio Soavi, citato in C. Costantini, *L'enigma della pietra...*, 2004, p. 185.

17 Per l'uso di questo termine in una prospettiva estetologica vedi G. Didi-Huberman, *Beato Angelico. Figure del dissimile*, Abscondita, Milano 2009 (ed. orig. Paris 1990), pp. 17 e ss.

18 V. Sgarbi, *Igor Mitoraj. Sculture*, Compagnia del Disegno, Milano 1985. È interessante a questo proposito quanto Mitoraj ha detto in uno dei suoi pochi testi scritti (più volte ha dichiarato che l'artista non deve parlare della sua arte perché lo ha già fatto creando): «C'è un sogno che faccio da venticinque anni. Sono in uno spazio che somiglia a un museo, e mentre cammino trovo una porta che mi conduce giù, in una grande stanza sotto terra. Entro in questo luogo e a

un tratto mi trovo circondato da scavi archeologici e di oggetti belli e preziosi. Prendo queste sculture e le metto in tasca, ma non lo faccio per rubarle, semmai per proteggerle. Subito dopo arrivano delle persone e io mi nascondo, per poi fuggire da una finestra. A questo punto mi sveglio». I. Mitoraj, *Il viaggio nella mente*, in *Igor Mitoraj. Memoriae*, catalogo della mostra (Ravello, 31 marzo-8 settembre 2012), Art'em, Napoli 2012, p. 28.

19 C. Costantini, *L'enigma della pietra...*, 2004, pp. 59-60. In occasione del conferimento della laurea honoris causa a Lecce il neo-dottore rivelò che da ragazzo, intorno ai 14 anni, aveva deciso di fare l'archeologo e si era dato a leggere Winckelmann.

20 C. Costantini, *L'enigma della pietra...*, 2004, p. 142.

21 Cfr. F. Buranelli, *L'arte di Mitoraj*, in *Igor Mitoraj. Memoriae...*, 2012, p. 25.

22 Sull'importanza del frammento nella sua scultura vedi D. Simon, *Le forme e il movimento. Georg Simmel e Auguste Rodin*, Torino 2005, p. 50. L'estetica del frammento fu ripresa in particolare in Italia soprattutto dopo gli anni Dieci del Novecento, da artisti come Libero Andreotti e Giovanni Prini. A questo tema è stato dato risalto nella mostra *D'après Rodin. Scultura italiana del primo Novecento*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 11 febbraio-18 maggio 2014, a cura

di S. Frezzotti (il catalogo è edito da Electa, Milano). Interessanti osservazioni, anche in rapporto a Mitoraj, fa anche O. Rossi Pinelli, «Capolavori del destino»: la fortuna del Torso e o frammenti dall'antico, in *La forza delle rovine*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Altemps, 8 ottobre 2015 – 31 gennaio 2016), a cura di M. Barbanera, A. Capodiferro, Electa, Milano 2015, spec. pp. 65 e ss.

23 Sul tema mi permetto di rimandare a G. Pucci, *Il buon uso delle rovine*, in *Semantica delle rovine*, a cura di G. Tortora, Manifestolibri, Roma 2006, pp. 291-306.

24 Vedi K. Ben-Meir, *Dialectics of Redemption. Anselm Kiefer's The Angel of History: Poppy and Memory*, Jerusalem 2009, consultabile online: http://www.cgs.huji.ac.il/working_papers.shtml. Ringrazio l'amico Fabrizio Desideri per avermi messo a disposizione i materiali della conferenza *Le ali dell'angelo. Benjamin/Kiefer-Kiefer/Benjamin: contrappunti della memoria*, da lui tenuta alla Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma il 22 aprile 2015.

25 La frase è riportata in *La forza delle rovine...*, 2015, p. 11.

26 M. Yourcenar, *Le temps, ce grand sculpteur*, Paris 1963, pp. 61-62: «Statues si bien brisées que de ce débris naît une oeuvre nouvelle, parfaite par sa segmentation même [...] où la beauté survit dans une complète absence d'anecdote humaine ou divine».



Vedi in proposito le considerazioni di V. Fortunati, *Marguerite Yourcenar e il frammento: la scultura, la poesia, la memoria*, in *Lingua, cultura e testo. Miscellanea di studi francesi in onore di Sergio Cigada*, a cura di E. Galazzi, G. Bernardelli, Vita & Pensiero, Milano 2003, II (1), pp. 549-560.

27 In un'intervista a Simonetta Trovato su "Il Giornale di Sicilia" del 26.05.2014 (http://gds.it/2014/05/26/mostre-londra-scopre-mitoraj-quel-sentire-comune-che-lega-ieri-ed-oggi-347474_155896/).

28 R. Chiappini, *La bellezza incontaminata*, in *Igor Mitoraj*, catalogo della mostra (Lugano, 22 marzo-30 giugno 2002), a cura di R. Chiappini, Skira, Milano 2002, p. 16.

29 E. Tavani, *Il frammento e la rovina: su alcune eredità dell'estetica del '900*, in *La nuova estetica italiana*, a cura di L. Russo, Aesthetica Preprint Supplementa, Palermo 2001, p. 219.

30 J. Starobinski, *La mélancolie dans les ruines*, in *L'invention de la liberté*, 1700-1789, Skira, Paris 1964, p. 181: «le sacrilège [...] c'est de vouloir dater ce qui doit être ressenti comme immemorial».

31 O. Rossi Pinelli, "Capolavori del destino"..., 2015, p. 69

32 La descrizione che del colosso ricordato da Diodoro Siculo (1, 47, 4) dà il poeta inglese bene

si attaglierebbe a quelli di Mitoraj: «Two vast and trunkless legs of stone / Stand in the desert. Near them on the sand, / Half sunk, a shatter'd visage lies [...]. Nothing beside remains. Round the decay / Of that colossal wreck, boundless and bare, / The lone and level sands stretch far away». Cfr. J. Putnam, *Il Colosso dormiente. Una storia infinita* (www.studioesseci.net/allegati/mostre/234/TEsto%20Putnam.doc).

33 "Das Wahre ist das Ganze" (Il vero è l'intero).

34 I. Mitoraj, *Il viaggio nella mente...*, 2005, p. 34.

35 «Il n'est pas à la beauté d'autre origine que la blessure, singulière, différente pour chacun, cachée ou visible, que tout homme garde en soi» (*L'atelier d'Alberto Giacometti*).

36 Cfr. nota 34.

37 Mitoraj stesso ha riconosciuto che queste sue figure di dormienti devono qualcosa a quelle di Brancusi (C. Costantini, *L'enigma della pietra...*, 2004, p. 114).

38 *Rime*, Sonetto xxx.

39 C. Costantini, *L'enigma della pietra...*, 2004, p. 147.

40 C. Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Plon, Paris 1955, p. 496.

41 V. Sgarbi, *Igor Mitoraj...*, 1985.

42 Giovanni Testori, citato in C. Costantini, *L'enigma della pietra...*, 2004, p. 106.

43 Vedi G. Randazzo, *Igor Mitoraj, Parco Archeologico. Valle dei Templi di Agrigento*, in "ArsKey. Magazine d'arte moderna e contemporanea" del 28.07.2011.

44 Sulle trasmutazioni contemporanee dell'aura rimando agli esaurienti contributi raccolti in "Rivista di Estetica", 52, 1 (2013), a cura di G. Di Giacomo e L. Marchetti.

45 Cfr. nota 5.

46 I. Mitoraj, *Il viaggio nella mente...*, 2005, p. 32.

47 C'è peraltro chi interpreta il disegno in modo diverso, sottolineando che «la fisicità del toccare come la chiara allusione al pensare (la fronte nel cavo della mano che occulta la vista), pur manifestando un'inevitabile riflessione accorata, coniugano insieme lo sgomento per una perdita ma anche la percezione di un possibile recupero mentale dell'antica grandezza» (O. Rossi Pinelli, *La bellezza involontaria: dalle rovine alla cultura del frammento tra Otto e Novecento*, in *Relitti riletti. Metamorfosi delle rovine e identità culturale*, a cura di M. Barbanera, Bollati Boringhieri, Torino 2009, p. 143).

48 Un accostamento già proposto da M. Cecchetti, *Sopraluogo*, in *Igor Mitoraj...*, 2002, p. 84.



APPENDICE

1 – Esposizioni personali

2015

Mitoraj, mito e Musica, Pietrasanta, Italia.
Omaggio a Igor Mitoraj, Galleria Contini, Venezia, Italia.

Strength In Fragility, Cara Gallery, New York, USA.

2014

Angeli, Piazza dei Miracoli, Museo delle Sinopie, Opera Primaziale Pisana, Pisa, Italia.

Mitoraj. Traces of Time, Contini Art UK, Londra, Gran Bretagna.

2013

Mitoraj. Sculture, Museo di Castelvecchio, Verona, Italia.

Igor Mitoraj. Skulpturen Protokollhof & Blaue Halle, Auswärtiges Amt, Berlino, Germania.

2012

Igor Mitoraj. Skulpturen, Goethe-Universität, Francoforte, Germania.

Memoriae, Cappella di Villa Rufolo, Auditorium Niemeyer, Ravello, Italia.

Igor Mitoraj. Il mistero e la speranza, Lecce.

2011

Dialoghi etruschi, Museo Archeologico, Sarteano, Italia.

I giganti della mitologia, “Valle dei Templi”, Agrigento, Italia.

2010

Mitoraj, un Sculpteur a la Defense, Parigi, Francia.

Mitoraj Monumental, Aix en Provence, Francia.

Mitoraj Monumental, Abbaye de Silvacane, Francia.

Cavallino (LE), Piazza Sigismondo Castromediano.

2009

Installazione delle porte della chiesa “Maria Boska Laskawa”, Varsavia, Polonia.

Lux in Tenebris, Fabryka Trzciny, Varsavia, Polonia.

Bronzes Noirs, Galleria Flora Bigai, Pietrasanta, Italia.

2008

BiancoNero, Galleria Contini, Venezia, Italia.

Ferro, Palazzo dell’Abbondanza, Massa Marittima, Italia.

Miriam Shiell Fine Art, Toronto, Canada.

Arte en la calle: Igor Mitoraj. El mito perdido, Paseo del Prado, Madrid, Spagna.

Arte en la calle: Igor Mitoraj. El mito perdido, Almería, Spagna.

Galeria Jona Gaspar, Barcellona

2007

Arte en la calle: Igor Mitoraj. El mito perdido, Rambla de Catalunya, Barcellona, Spagna. Arte en la calle: Igor Mitoraj. El mito perdido, Sevilla, Spagna.

Arte en la calle: Igor Mitoraj. El mito perdido, Gran Vía del Marqués del Túria, Valencia, Spagna.

Igor Mitoraj angeli, miti ed eroi, Loggiato San Bartolomeo, Palermo, Italia.

Arte en la calle: Igor Mitoraj. El mito perdido, Vigo, Spagna.

Arte en la calle: Igor Mitoraj. El mito perdido, La Coruña, Spagna.

Arte en la calle: Igor Mitoraj. El mito perdido, San Sebastián, Spagna.

Galeria Joan Gaspar, Madrid.

2006

Arte en la calle: Igor Mitoraj. El mito perdido, Casco Antiguo Granada, Spagna

Arte en la calle: Igor Mitoraj. El mito perdido, Dalt Murada, Palma de Mallorca, Spagna.

Installazione delle porte della Basilica di Santa Maria degli Angeli, Roma, Italia.

2005

Igor Mitoraj. Sculture, Galleria Internazionale d’Arte Moderna, Ca’ Pesaro, Venezia, Italia

2004

Sculptures: Cité perdue, Galleria JGM., Parigi, Francia.



Sculptures monumentales, Jardin des Tuileries, Parigi, Francia.

Mitoraj ai mercati di Traiano, Mercati di Traiano, Roma, Italia.

Palazzo Reale, Varsavia, Polonia.

Galeria Joan Gaspar, Madrid, Spagna.

Zamek Królewski, Varsavia, Polonia.

2003

Centro internazionale di cultura, Cracovia, Polonia.

Muzeum Narodowe, Poznan, Polonia.

Galeria Joan Gaspar, Barcellona, Spagna.

2002

Die Schönheit - eine Zerbrochene Utopie, Institut Matildenhöhe, Darmstadt, Germania.

Museo d'Arte Moderna, Lugano, Svizzera.

Galleria Tega, Milano, Italia.

Galleria JGM, Parigi, Francia.

Galleria Joan Gaspar, Barcellona, Spagna.

2001

Igor Mitoraj, nouvelle mythologie, Musée Olympique, co, Losanna, Svizzera.

Die Galleria, Kaiserplatz, Francoforte, Germania.

2000

Galleria JGM, Parigi, Francia.

Mitoraj miti incrociati, Galleria Contini, Venezia, Italia.

Igor Mitoraj, Plastiken und Zeichnungen, Mumm Akademie, Parco della Villa Hajo, Ruter, Eltville, Germania.

Igor Mitoraj, Plastiken und Zeichnungen, Kunstverein, Villa Concordia, Bamberg, Germania.

Recent Bronzes, Miriam Schiell Gallery, Toronto, Canada.

Mitoraj: nostalgia del mito, Repubblica di San Marino.

1999

Igor Mitoraj Dei ed Eroi, Museo Archeologico, Giardino di Boboli, Firenze, Italia.

Galleria Joan Gaspar, Barcellona, Spagna.

Galleria degli Uffizi, Firenze, Italia.

Gallerie Zoumboulakis, Atene, Grecia.

1998

Opernplatz, Francoforte, Germania.

Mitoraj. Sculture, Galleria Contini, Cortina d'Ampezzo, Italia.

1997

KPMG, La Défense, Parigi, Francia.

Igor Mitoraj. Raadselachtige Schoonheid, Museum Beelden Aan Zee, Scheveningen, Olanda.

Mitoraj, Il giardino delle muse, Biblioteca di Via Senato, Milano, Italia.

Istituto Polacco di Cultura, Roma, Italia.

Galleria Contini, Forte dei Marmi, Italia.

Chiesa di Sant'Agostino e Piazza Duomo, Pietrasanta, Italia.

1996

Academy Gallery, Bath, Gran Bretagna

Gli dei sono ancora qui, Fondazione Publitalia, Teatro Greco di Siracusa, Italia.

Marisa Del Re Gallery, Palm Beach, USA.

1995

Centro Cultural Casa del Cordón, Burgos, Spagna.

Mitoraj, Galleria Carini, Prato, Italia.

Larmes amères d'Aphrodite, Marisa Del Re Gallery, New York, USA.

Park Riu Sook Gallery, Seul, Corea del Sud.

Galleria Medusa, Chiostro San Francesco, Cesena, Italia.

Igor Mitoraj: immagini nella città, Macerata, Italia.

1994

Time Machine, The British Museum, Londra, Gran Bretagna.

Galleria Joan Gaspar, Barcellona, Spagna.

Muzeum Narodowe, Breslavia, Polonia.

Galleria Nazionale, Łódź, Polonia.

Galeria Lévy, Madrid, Spagna.



Sala Imagen, Siviglia, Spagna.
 Museo de Navarra, Pamplona, Spagna.
 Fundación Caja Vital Kotuxa, Vitoria, Spagna.

1993
 Galleria JGM, Parigi, Francia.
 Galeria Kordegarda, Varsavia, Polonia.
 Galleria Forni, Bologna, Italia.
 Uniwersytet Jagiellonski, Cracovia, Polonia.
 Muzeum Narodowe, Poznan, Polonia.

1992
 The Economist Plaza, Londra, Gran Bretagna.
 BSG Fine Art Gallery, Londra, Gran Bretagna.
 Yorkshire Sculpture Park, Wakefield, Gran
 Bretagna.
 Galleria JGM, Arco, Madrid, Spagna.
 Spoleto Festival USA, Charleston, USA.

1991
 Têtes, Galleria JGM, Parigi, Francia.
 Castello Sforzesco, Milano, Italia.
 Thomas Tivelli Gallery, Aspen, USA.
 The Murray and Isabella Rayburn Foundation, New
 York, USA.

1990
 Galleria Stenbock-Fermor, Stoccolma, Svezia.
 Igor Mitoraj. Sculptures and drawings, Gerald
 Peters Gallery, Dallas, USA.

1989
 Galleria Joan Gaspar, Barcellona, Spagna
 New York Academy of Art, New York, USA
 Igor Mitoraj: sculture e disegni, Rocca Malatestiana,
 Cesena, Italia.
 Galleria Forni, Bologna, Italia.

1988
 Galleria Lévy, Madrid, Spagna
 Galleria Valente Artforum, Amburgo, Germania

1987
 Elegie per Roma, Galleria Due Ci, Roma, Italia.
 Palazzo Strozzi, Firenze, Italia.
 Centro Italsider, Taranto, Italia.
 Galleria Stenbock-Fermor, Gand, Belgio.
 Igor Mitoraj: sculture 1987, Compagnia del
 Disegno, Milano, Italia.

1986
 Galleria La Hune, Parigi, Francia
 Galleria Pierre Huber, Ginevra, Svizzera
 Castello dell'Imperatore, Prato, Italia.

Galleria Stemmle-Adler, Heidelberg, Germania
 42° Biennale d'Arte Internazionale (sala personale),
 Venezia, Italia.

1985
 Museo Castel Sant'Angelo, Roma, Italia.
 Galleria Tavolozza, Palermo, Italia.
 Igor Mitoraj: sculture, La Compagnia del Disegno,
 Milano, Italia.
 Igor Mitoraj: sculture, Civica Galleria d'arte,
 Portofino, Italia.
 Igor Mitoraj: sculture, Civica Galleria d'arte,
 Portofino, Italia.
 Maison de la Culture, Metz, Francia.

1984
 Galleria l'Orangerie, Colonia, Germania.
 Igor Mitoraj. Sculpturen, Zeichnungen, Galleria
 Lévy, Amburgo, Germania.
 Galleria Lévy, Parigi, Francia.
 Galleria Gübelin, Lugano, Svizzera.
 Galleria Toninelli, Roma, Italia.

1983
 Galleria Lévy, Parigi, Francia.
 Galleria Artcurial, Friburgo, Svizzera.
 Galleria Cupillard, Saint-Tropez, Francia.



1982

Le Rocabella, Monte Carlo, Principato di Monaco.
Galleria Lévy, Colonia, Germania.

1981

Galleria Artcurial, Parigi, Francia
Galleria Lévy, Parigi, Francia
Galleria Lévy, Colonia, Germania.

1980

Fondazione Veranneman, Kruishoutem, Belgio.
Galleria Lévy, Amburgo, Germania.
Galleria Mathilde, Amsterdam, Olanda.
Galleria G. Bach, Ginevra, Svizzera.

1979

Galleria Cupillard, Grenoble, Francia.
Galleria Bornan, Marsiglia, Francia.
Studio 40, L'Aja, Olanda.

1978

Galleria Artcurial, Parigi, Francia.
Galleria Dovat, Zurigo, Svizzera.
Galleria Gübelin, Lugano, Svizzera.

1977

Galleria Artcurial, Parigi, Francia.
Galleria Maison, Berlino, Germania.
Galleria Frédéric Gollong, Saint-Paul-de-Vence, Francia.

1976

Galleria La Hune, Parigi, Francia.

2 – Cataloghi

Mitoraj. Mito e Musica. Pietrasanta, 18 aprile-30 settembre 2015 (testi di Dario Franceschini, Domenico Lombardi, Massimo Mallegni, Jean-Paul Sabatié; fotografie di Giovanni Ricci-Novara), Pacini, Pisa 2005 (mostra Pietrasanta).

Omaggio a /An Homage to: Igor Mitoraj (fotografie di Giovanni Ricci-Novara, Renzo Cargasacchi, Claudio Franzini), Bandecchi e Vivaldi, Pontedera 2015 (mostra Venezia).

Igor Mitoraj. Strength in Fragility (fotografie Argos Studio), Cara Gallery, New York 2015 (mostra New York).

Angeli (testi di Jean-Paul Sabatié, Igor Mitoraj, Giovanni Ricci-Novara; fotografie di Giovanni Ricci-Novara), Pacini, Pisa 2015 (mostra Pisa).

Mitoraj. Traces of Time (testo di James Putnam, fotografie di Giovanni Ricci-Novara), Contini Art UK, Londra 2014 (mostra Londra).

Sculture: Mitoraj. Verona, Museo di Castelvecchio, 13 luglio - 8 settembre 2013, Cortella poligrafica, Verona 2013 (mostra Verona).

Igor Mitoraj. Skulpturen-Sculptures (testi di Elke Mohr e Cécile Schortmann), Die Galerie, Frankfurt am Main 2012 (mostra di Francoforte).

Igor Mitoraj. Il mistero e la speranza (testi di Toti Carpentieri, Micol Forti, Giovanni Gazzaneo), Editrice Salentina, Lecce 2012 (mostra Lecce).

Igor Mitoraj: Parco archeologico Valle dei Templi di Agrigento (a cura di Maurizio Calvesi, Teresa Emanuele; fotografie di Luigi Nifosi; con un saggio di Francesco Buranelli), Il Cigno Edizioni, Roma 2011 (mostra Agrigento).

Igor Mitoraj. Memoriae a Ravello (testi di Renato Brunetta, Giovanni Testori, Francesco Buranelli, Igor Mitoraj; fotografie di Mario Ciampi), Art'em, Napoli 2012 (mostra Ravello).

Igor Mitoraj: Agrigento, Valle dei Templi (text by Francesco Buranelli, photographs by Mario Ciampi), Verba Volant, London 2011 (mostra Agrigento).

Igor Mitoraj: Dialoghi etruschi (testi di Roberto Burani, Alessandra Minetti, Marco Di Capua, Tahar Ben Jelloun, Salvietti e Barabuffi, Colle Val d'Elsa 2011 (mostra Sarteano).

Monumental (testo di Jean-Gabriel Mitterand), Pays d'Aix 2010 (Mostra Aix en Provence - Abbaye de Silvacane).

Lux in tenebris (testi di Szymon Bojko, Tahar Ben Jelloun, Marco di Capua; fotografie di Giovanni Ricci-Novara), Antalis, Varsavia 2009 (Porte della Chiesa "Maria Boska Laskawa" di Varsavia)

Igor Mitoraj: ferro (testi di Lidia Bai, Sergio Martini, Maurizio Vanni), Bandecchi & Vivaldi, Pontedera 2008 (mostra Massa Marittima).

Bianconero (testi di Tahar Ben Jelloun, Julian Zugazagoitia; fotografie di Giovanni Ricci-Novara, Contini, Venezia 2008 (mostra Venezia).



Arte en la calle: Igor Mitoraj. El mito perdido (testi di Marius Carol, Maria Aurelia Capmany, James Putman, Trinidad Nogales), Fundació La Caixa, 2007-2008 (mostre Granada, Valencia, Palma, Vigo, Sevilla, Barcellona, San Sebastián, La Coruña, Almeria, Madrid).

Igor Mitoraj. Escultures, Galeria Joan Gaspar, 2007-2008 (mostre Barcellona e Madrid).

Igor Mitoraj: Angeli, miti ed eroi (testo di Marco Di Capua), Il Cigno Edizioni, Roma 2007 (mostra Palermo).

Igor Mitoraj. Sculture 1983-2005 (Testi di Massimo Cacciari, Giandomenico Romanelli, James Putnam), De Luca Editori d'Arte, Roma 2005 (Mostra Venezia).

Igor Mitoraj. Sculptures monumentales. Jardin des tuileries, octobre-décembre 2004 (testo di Tahar Ben Jelloun), Éditions JGM. Galerie, Parigi 2004 (mostra Parigi)

Igor Mitoraj ai Mercati di Traiano (testi di Costanzo Costantini, Claudio Strinati, Maurizio Calvesi, Julian Zugazagoitia, Rudy Chiappini), Artmedia, Veggiano 2004 (mostra di Roma).

Mitoraj Rysunki i Projekty (testo di Marzenna Guzowska), Zacheta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2004 (mostra Varsavia).

Urok Gorgony (Il fascino della Gorgone) (testi di Witold Dobrowalski, Donald Kuspit, Antonio Paolucci, Anna Potoczek, John Russell Taylor, Julian Zugazagoitia), Rosikon Press 2003, Izabelin (Varsavia) (mostra Poznan).

Igor Mitoraj. Sculptures and drawings (testi Teresa Lesniak, Monika Rydiger), Pasaz, Cracovia 2003 (mostra di Cracovia).

Hypnos – escultures novembre 2002 - febrer 2003 (testo di Joan Gaspar i Farreras, fotografie di Enio Forli), Galeria Joan Gaspar, Barcellona 2002 (mostra Barcellona).

Igor Mitoraj. Die Schonheit-Eine Zerbrochene Utopie (testo di Klaus Wolbert), Die Galerie, Frankfurt am Main 2002 (mostra di Darmstadt).

Igor Mitoraj: aprile-maggio 2002 (testo di Flaminio Gualdoni), Galleria Tega, Milano 2002 (mostra Milano).

Igor Mitoraj (a cura di Rudy Chiappini; testi di Rudy Chiappini, Luciano Caprile, Maurizio Cecchetti, Enzo Siciliano, Barbara Paltenghi), Skira, Ginevra-Milano 2002 (mostra Lugano).

Mitoraj: Nouvelle Mythologie (a cura di M. Pedro Palacios; testi di Françoise Jaunin, John Russell Taylor, Giorgio Cortenova.), Musée Olympique, Losanna 2001 (mostra Losanna).

Igor Mitoraj: Plastiken und Zeichnungen (testo di Bernd Goldmann), Verl. Fränkischer Tag, Bamberg 2000 (mostra Bamberg).

Mitoraj. Miti incrociati (testo di Giorgio Cortenova), Galleria d'arte Contini, Venezia 2000.

Mitoraj. Nostalgia del mito (testo di Giorgio Cortenova), Cassa di Risparmio di San Marino, Repubblica di San Marino 2000 (mostra San Marino).

Igor Mitoraj. Dei ed Eroi (testi di Maurizio Calvesi, Donald Kuspit, Mario Lolli Ghetti, Litta Maria Medri, Antonio Paolucci), Electa, Milano 1999 (mostra Firenze).

Igor Mitoraj: escultures: desembre 1999-febrer 2000, Galeria Joan Gaspar, Barcelona 2000 (mostra Barcellona).

Igor Mitoraj (testi di Donald Kuspit, Martin Mosebach, Paolo Vagheggi), Die Galerie, Frankfurt am Main, 1998 (mostra Francoforte).

Mitoraj: sculture 1 agosto -13 settembre 1998, Cortina d'Ampezzo (testi di Riccarda Grasselli Contini, fotografie di Elio Forli), Biblos, Cittadella 1998 (mostra Cortina d'Ampezzo).

Igor Mitoraj. Raadselachtige Schoonheid (testi di Donald Kuspit, Robert A. Lunsingh Scheurleer, Museum Beelden Aan Zee, Scheveningen 1997 (mostra Scheveningen).



Mitoraj: Il giardino delle muse (testi di Flaminio Gualdoni, Julián Zugazagoitia), Electa, Milano 1997 (mostra Milano).

Mitoraj – Sculptures (testo di Giorgio Soavi), Contini e Vecchiato Gallery, Forte dei Marmi, 1997.

Igor Mitoraj. The Bitter Tears of Aphrodite (testo di John Russel-Taylor), Bath Festivals Trust, Bath 1996 (mostra Bath).

Gli dei sono ancora qui (Testi di Gesualdo Bufalino, Roberto Ciuni, Giorgio Soavi), Nuova Tavolozza, Siracusa 1996 (mostra Siracusa).

Mitoraj (testi di Giovanni Testori, Donald Kuspit; fotografie di Aurelio Amendola, Enrico Chelli, Liberto Perugi), Pier Giuseppe Carini, Prato 1995 (mostra Prato).

Igor Mitoraj, febrero-marzo 1995, (testi di Peter Murray, Antonio Gala, John Russel Taylor), Caja de Burgos-Obra social, Burgos 1995 (mostra di Burgos).

Igor Mitoraj. Sculpture (testi di Marisa Vescovo, Alberto Bevilacqua), Civica Galleria d'arte, Portofino 1995 (mostra Portofino).

Igor Mitoraj - Immagini nella città (testo di Italo Tomassoni), Comune di Macerata, Macerata 1995 (mostra di Macerata).

Igor Mitoraj. Bitter Tear of Aphrodite (testo di Donald Kuspit, Marisa del Re Gallery, New 1995 (mostra di New York).

Mitoraj: Sculpture (testi di Mautizio Cecchetti, Giordano Conti, Philippe Daverio), Galleria Medusa, Cesena 1995 (mostra Cesena).

Igor Mitoraj. Escultures 1978-1993, maig-juliol 1994 (testo di John Russel-Taylor), Galeria Joan Gaspar, Barcellona 1994 (mostra Barcellona).

Igor Mitoraj. Sala Imagen, mayo 1994, Caja San Fernando de Sevilla y Jerez, Sevilla 1994 (mostra Siviglia).

Igor Mitoraj: Museo de Navarra marzo-mayo 1993, Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, Pamplona 1994 (mostra Pamplona).

Igor Mitoraj: Carvings and Bronzes. Autumn and Winter 1992-1993 (testi di John Russel-Taylor, John Keats, Constantinos P. Cavafy), Yorkshire Sculpture Park, Wakefield 1993 (mostra Wakefield).

Igor Mitoraj (testi di Donald Kuspit, Giovanni Testori), Fabbri Editori, Milano 1992 (mostra di Charleston).

Igor Mitoraj (testi di Donald Kuspit, Giovanni Testori), Fabbri Editori, Milano 1991 (mostra di Milano).

Igor Mitoraj - Sculptures and Drawings (testi di Robert Rosenblum, Giovanni Testori), The Gerald Peter's Gallery, Dallas 1990

Têtes 1980-1990 (testo di Donald Kuspit), Galerie JGM, Parigi 1991 (mostra Parigi).

Igor Mitoraj (testi di Donald Kuspit, Giovanni Testori; fotografie di Liberto Perugi), Fabbri, Milano 1991 (mostra Milano).

Igor Mitoraj: Sculptures 1989 (testi di Robert Rosenblum, Giovanni Testori, The New York Academy of Art, New York 1989 (mostra New York).

Igor Mitoraj: ottobre 1989 (testo di Giovanni Testori), Forni scultura, Bologna 1989 (mostra Bologna).

Igor Mitoraj: sculture e disegni (testi di Maurizio Cecchetti, Giovanni Testori), Comune di Cesena, Assessorato alla cultura, Cesena 1989 (mostra Cesena).

Igor Mitoraj (testo di Maria Aurelia Capmany) Galeria Sala Gaspar, Barcellona 1989 (mostra Barcellona).

Igor Mitoraj: Sculpture 1987 (testo di Giovanni Testori), Due Ci, Roma 1987 (mostra Roma).

Igor Mitoraj: Sculptures 1978-1986 (testo di Claudio Malberti), Galerie La Hune 1986 (mostra Parigi)



Igor Mitoraj. Sculture (testi di Maurizio Calvesi Alberto Bevilacqua, Vittorio Sgarbi Marisa Vescovo), Mondadori, Milano 1985 (mostra Castel Sant'Angelo, Roma).

Igor Mitoraj. Sculture (testo di Vittorio Sgarbi; fotografie di Marco Chierigato, Giorgio Como, Carlo giani, Franco Grechi, Pascal Hinus), Compagnia del Disegno, Milano 1985 (mostra Milano).

Igor Mitoraj (testo di Clementine Klein), Galerie Orangerie-Reinz, Colonia 1984 (mostra Colonia).

Mitoraj. Nostalgbija: opere in marmo e bronzo: 29 novembre 1984-12 gennaio 1985 (testo di Marisa Vescovo, Toninelli arte moderna, Roma 1984 (mostra di Roma).

Igor Mitoraj. Skulpturen, Zeichnungen, Levy Galerie, Amburgo 1984 (mostra Amburgo).

Igor Mitoraj. Skulpturen, 1. September bis 4. Oktober 1980, Levy Galerie, Amburgo 1980 (mostra Amburgo).

Igor Mitoraj. Archéologies (testi di Jacques Lassaigne e Jean-Marie Benoist), Artcurial, Paris 1978 (mostra Parigi)

Igor Mitoraj: Catalogue des premières sculptures 1975 – 1976 (testo di Marie - Claude Volvin), Galerie La Hune, Paris 1976 (mostra Parigi).

3–Opere datate *

Adriano d'oro 2011 Bronzo dorato
 Aedo 1995 Ghisa
 Aedo II 2010 Bronzo
 Aklepios 1988 Bronzo
 Alexandra 1981 Bronzo
 Alfeo 2008 Bronzo
 Angelo 2006 Bronzo
 Angelo blu 2013 Tecnica mista su tela
 Angelo e Maria 2006 Bronzo
 Angelo ferito 2008 Tecnica mista su legno
 Angelo nero 2009 Tecnica mista su tela
 Angelo rosso 2005 Encausto su tela
 Aphrodisios 1987 Bronzo
 Argos 1982 Bronzo
 Argos 1987 Bronzo
 Argos screpolato 2007 Bronzo
 Armure 1978 Bronzo
 Articulations 1984 Bronzo dorato
 Bacio dell'angelo 2003 Bronzo
 Black Diver with Golden Fish 1994 Mosaico
 Black Red Blue 2013 Tecnica mista su tela
 Blue Benares 1990 Bronzo
 Blue Head with Golden Eye 1994 Mosaico
 Blue Wings 1981 Litografia su carta
 Bocca 1984 Bronzo
 Bocca 1990 Marmo
 Bocca bianca 2005 Marmo
 Bocca di Eros 1995 Marmo
 Bocca di Eros grande 2007 Bronzo
 Bocca nera 1995 Bronzo

Busto 1988 Bronzo
 Busto con la Medusa 1985 Marmo
 Cacciatori di Adriano 2000 Bronzo
 Cacciatori di Gorgona 1986 Bronzo
 Cacciatori feriti 1993 Ghisa
 Centauro 1992 Bronzo
 Centauro 1994 Bronzo
 Centurione 1985 Bronzo
 Centurione con piede II 2006 Bronzo
 Centurione I 1987 Bronzo
 Centurione I 1991 Marmo
 Centurione II 1989 Bronzo
 Centurione pietrificato 2007 Bronzo
 China Moon 1990 Bronzo
 Città perduta I 2004 Bronzo
 Città perduta II 2005 Marmo
 Città perduta III 2005 Marmo
 Colonna I 1985 Bronzo
 Colonna II 1985 Bronzo
 Coppia per l'eternità I 1990 Marmo
 Coppia per l'eternità II 1987 Bronzo
 Coppia per l'eternità II 1987 Ghisa
 Coppia per l'eternità II 1990 Marmo
 Coppia Reale 1998 Bronzo
 Corazza 1978 Bronzo
 Corazza Grande 1980 Bronzo
 Corazza II 1986 Bronzo
 Custode del tempo 2002 Bronzo
 Dea ferita 2005 Bronzo
 Dea Roma 2003 Travertino
 Dedalo 2010 Bronzo
 Delfi II 2005 Bronzo



- Disco con testa 1983 Marmo
 Disco Delfi II 2011 Bronzo
 Disco Gorgona 1993 Bronzo
 Disco nero 1978 Bronzo
 Donne I 1989 Ghisa
 Donne I 1990 Bronzo
 Donne I 1990 Marmo
 Donne II 1990 Bronzo
 Dormiente 2002 Bronzo
 Dormiente 2009 Marmo
 Due blu 2014 Tecnica mista su tela
 Eclisse 1979 Bronzo
 Eclisse 1992 Marmo
 Eclisse 2010 Bronzo
 Eclisse grande II 2008 Marmo
 Eclisse media 2001 Bronzo
 Élégie pour Rome 1987 Bronzo e marmo
 Eroe di luce 1986 Marmo
 Eroe elimo 2007 Bronzo
 Eroi di luce 1991 Marmo
 Eros alato 1984 Bronzo
 Eros alato con mano 2001 Marmo
 Eros alato con mano 2004 Bronzo
 Eros alato su colonna 1984 Marmo
 Eros bendato 1999 Bronzo
 Eros bendato screpolato 1999 Bronzo
 Eros I 1995 Marmo
 Eros II 1982 Bronzo
 Eros II 1982 Terracotta
 Eros pietrificato con mano 2014 Bronzo
 Eros romano 1986 Bronzo
 Eros romano 2014 Travertino
- Estate 2004 Marmo
 Fontana del Centauro 1991 Bronzo
 Gaia 1989 Ghisa
 Gambe alate 2002 Bronzo
 Giardino del cuore 1987
 Gorgona 1992 Mosaico
 Grande disco 1993 Bronzo
 Grande notturno
 Grande porta 2001 Bronzo
 Grande stella pietrificata 2009 Bronzo
 Grande Toscano 1981 Bronzo
 Grepol 1978 Bronzo
 Grepol 1985 Bronzo
 Grepol ferito 2011 Ghisa
 Helios 1988 Bronzo
 Hermes pietrificato 2006 Bronzo
 Horizon 1986 Bronzo
 Hypnos 2001 Marmo nero
 Hypnos 2004 Travertino
 Icona I 2006 Tecnica mista su legno
 Ikaria 1987 Bronzo
 Ikaria 1991 Bronzo
 Ikaria 1996 Bronzo, resina
 Ikaria 2008 Marmo
 Ikaria Column 1989 Bronzo
 Ikaria Grande 2001 Bronzo
 Ikaro 1998 Bronzo, resina
 Ikaro alato 2000 Bronzo
 Ikaro blu 2013 Bronzo
 Ikaro caduto 2011 Bronzo
 Ikaro Cielo Bianco 2014 Tecnica mista su tela
 Ikaro screpolato 1998 Bronzo
- Il Profeta 2007 Bronzo
 Iniziazione 1991 Marmo
 Iniziazione 1993 Bronzo
 Isis 2008 Bronzo
 Ithaka 1991 Bronzo
 Jlon et Jlog 2011 Tecnica mista su tela
 Kea 1979 Bronzo
 La notte blu 2013 Tecnica mista su tela
 La Terre brisée 2008 Bronzo
 Le mani 1982 Bronzo
 Le mani 1989 Marmo
 Le yeux de la mer 1984 Marmo
 Luci di Nara 1992 Bronzo
 Luci di Nara pietrificata 2014 Bronzo
 Luna Bianca 2012 Marmo
 Luna Dormiente 2011 Bronzo
 Luna Nera 2011 Bronzo
 Lunetta della facciata della chiesa di S. Agostino a Pietrasanta 2013 Bronzo
 Mani 1978 Bronzo
 Mani 1990 Marmo
 Maria 2006 Bronzo
 Mars 2000 Bronzo
 Massinissa 1983 Bronzo
 Massinissa 2012 Marmo
 Memnesis 2013 Bronzo 1991 Marmo
 Messaggero 1982 Bronzo
 Monumento a Papa Giovanni Paolo II 2007 Bronzo (bozzetto mai realizzato)
 Moonlight Venice 1999 Vetro di Murano, acciaio
 Nascita di Alenia
 Nascita di Venere 1993 Bronzo



- Notte Bianca 2013 Tecnica mista su tela
 Notturmo d'estate 2002 Mosaico
 Nudo 2002 Bronzo
 Omaggio a De Sabata 1993 Bronzo
 Orizzonte 1991 Marmo
 Osiride addormentato 2004 Bronzo
 Osiride addormentato blu 2007 Bronzo
 Osiride addormentato screpolato 2007 Bronzo
 Paesaggio archeologico 1985 Bronzo
 Palio dell'Assunta 2004 Colori su seta
 Passo segreto 2014 Terracotta
 Per Adriano 1992
 Perseo 1988 Bronzo
 Persona 1985 Marmo
 Persona 1988 Bronzo
 Photios 1999 Bronzo
 Piccola greca 1985 Bronzo
 Piede 1980 Marmo
 Piede 1987 Terracotta
 Piede con mano 1999 Bronzo
 Piede con mano 2001 Bronzo
 Piede con mano 2001 Marmo
 Polvere d'Oriente 1980 Bronzo
 Polvere d'Oriente 1990 Bronzo
 Pompeiani II 2007 Bronzo
 Pompeiani III 2007 Bronzo
 Pompeiani III 2008 Bronzo
 Pompeiani IV 2008 Bronzo
 Porta italica 1997 Bronzo
 Porta pietrificata 2008 Bronzo
 Porte della Basilica di Santa Maria degli Angeli e
 dei Martiri a Roma 2005 Bronzo
- Porte della Chiesa Matzi Bozej Laskawej Varsavia
 2009 Bronzo
 Portrait archéologique 2001 Marmo
 Portrait archéologique de Michel 1977 Bronzo
 Prima della notte 2009 Marmo
 Quirinus 1987 Bronzo
 Red Black 2013 Tecnica mista su tela
 Ritratto archeologico 1985 Terracotta
 Samothraki 1983 Bronzo
 Saturnia 1986-1990 Marmo
 Scudo 1983 Bronzo
 Selene 2014 Bronzo
 Senza titolo (per Francesca) 1985 Carboncino su
 cartoncino
 Senza titolo 1984 Carboncino su carta
 Senza titolo 1984 Carboncino su carta
 Senza titolo 2005 Tecnica mista su tela
 Senza titolo 2009 Tecnica mista su tela
 Senza titolo 2010 Tecnica mista su tela
 Senza titolo 2010 Tecnica mista su tela
 Senza titolo 2010 Tecnica mista su tela
 Senza titolo 2010 Tecnica mista su tela
 Senza titolo 2011 Tecnica mista su tela
 Senza titolo 2013 Tecnica mista su tela
 Sfera 1983 Bronzo
 Sonno Grande 2002 Travertino
 Sonno Grande 2004 Bronzo
 Sonno II 2001 Bronzo
 Sonno tatuato sdraiato 2002 Bronzo
 Sotto laguna I 2005 Bronzo
 Sotto laguna II 2005 Bronzo
 Stele del Carmine 1991 Marmo
- Stele di Herma 2012 Marmo
 Stella 1981 Bronzo
 Stella a Tivoli 2005 Travertino
 Stella con colonna 1981 Bronzo
 Stella pietrificata 2007 Bronzo
 Stella Solaris 1998 Bronzo
 Sulla Riva Grande 2009 Bronzo
 Sulla Riva Grande Screpolata 2010 Bronzo
 Sulla Riva II 2009 Bronzo
 Terra amara 1990 Bronzo
 Testa 1985 Bronzo
 Testa 2000 Carboncino, gesso e matita su carta
 Testa addormentata 1983 Bronzo
 Testa addormentata 1985 Bronzo
 Testa addormentata 1994 Marmo
 Testa bendata 1995 Bronzo
 Testa di Ikaro bendato II 1999 Bronzo
 Testa di Ikaro I 1999 Bronzo
 Testa di Ikaro screpolata 2001 Bronzo
 Testa iberica 1989 Marmo
 Testa iberica grande 1989 Bronzo
 Testa San Giovanni 2006 Bronzo
 Testa San Giovanni 2006 Ghisa
 Tête Secrète 1984 Bronzo dorato
 Tevere bianco 1995 Marmo
 Thybris 1990 Ghisa
 Tindaro 1990 Bronzo
 Tindaro 1991 Marmo
 Tindaro 1997 Bronzo
 Tindaro con piede 1997 Bronzo
 Tindaro screpolato 1998 Bronzo
 Titano 1978 Bronzo



Torse couché 1992 Marmo
 Torso 1985 Terracotta
 Torso 1993 Bronzo
 Torso alato 1985 Bronzo
 Torso alato screpolato 2000 Bronzo
 Torso d'inverno 1992 Bronzo
 Torso del Centauro 1992 Bronzo
 Torso del Lago 2002 Bronzo
 Torso di Ikaro 2002 Bronzo
 Torso ferito 1986 Bronzo
 Torso italico 1985 Terracotta
 Torso italico 1987
 Senza titolo 2010 Tecnica mista su tela
 Torso pietrificato 1983 Bronzo
 Toscano 1980 Bronzo
 Tsuki-No-Ikari 1991 Gesso
 Tsuki-No-Ikari 1993 Bronzo
 Untitled 1980 Marmo
 Uomo 1985 Bronzo
 Uomo inclinato 1999 Bronzo
 Vaso etrusco con Icaria 1990 Bronzo
 Veduta di Delfi 1983 Bronzo
 Venere 1984 Bronzo
 Venere 1984 Marmo
 Venere italica 1989 Bronzo
 Venere nera 1998 Marmo
 Viita a Maria 2003 Marmo
 Visita a Piero 1990 Bronzo
 Vulcano 2007 Bronzo
 Vulcano II 2008 Bronzo
 White Winter Torso 1994 Marmo

* Si tratta di un primo elenco – largamente incompleto, specialmente per quanto riguarda l'opera pittorica e grafica – basato sui cataloghi delle esposizioni e delle case d'asta.

4–Allestimenti di Opere liriche

2013 Scenografia per la Messa da Requiem di Giuseppe Verdi, Arena di Verona, Italia
 2012 Scenografia e costumi per Aida di Giuseppe Verdi, Doha, Qatar.
 2010 Scenografia e costumi per Aida di Giuseppe Verdi, Giardini di Boboli, Firenze, Italia.
 2006 Scenografia e costumi per Tosca di Giacomo Puccini, Torre del Lago, Italia.
 2002 Scenografia e costumi per Manon Lescaut di Giacomo Puccini, Torre del Lago, Italia.

5–Località dove sono conservate opere di Mitoraj (l'asterisco indica quelle esposte in luoghi pubblici)

Città del Vaticano Musei Vaticani

Francia

Angers, Place Saint Eloi*
 Belfort, Place Baudin*
 Confoux, Castello e Place de l'Eglise*
 Laval, Trésorerie générale de la Mayenne
 Parigi, BNP Parisbas
 Parigi, La Défense, Tour Adria*
 Parigi, La Défense, Tour Areva*
 Parigi, La Défense, Tour Égée*
 Parigi, La Défense, Tour KPMG*
 Parigi, Place d'Armes du Fort Neuf de Vincennes*

Germania

Bamberg, Am Kranen*

Berlino Sammlung Würth
 Kunzelsau, Museum Würth

Giappone

Hakone, The Hakone Open Air Museum
 Sobetsu-Abuta-Toya, Lake Toya Circular Sculpture Park
 Tokyo, The Tokyo Sogo Bank
 Utsunomiya, Oya Stone Museum

Gran Bretagna

Londra, Columbus Courtyard, Canary Wharf*
 London, Jubilee Place, Canary Wharf*
 Londra, Montgomery Square, Canary Wharf*
 London, The British Museum*
 Wakefield, Yorkshire Sculpture Park*

Grecia

Andros, Museo di Arte Moderna B. & E. Goulandris

Italia

Agrigento, Valle dei Templi*
 Bergamo, Piazza Papa Giovanni XXIII*
 Erbusco, Cantina Ca' del Bosco*
 Firenze, Galleria degli Uffizi
 Firenze, Giardino di Boboli*
 Ivrea, Olivetti s.p.a.
 Massa Marittima, Piazza Garibaldi*
 Milano, Agusta S.p.A.
 Milano, Assicurazioni Tirrenia
 Milano, Piazza Enzo Paci*
 Milano, Piazza del Carmine*
 Milano, Rusconi Editore



Milano, Teatro alla Scala, Ridotto*
 Milano, Trussardi S.p.A
 Osio Sotto, Piazza Papa Giovanni XXIII*
 Palermo, Loggiato di San Bartolomeo*
 Pietrasanta, Chiesa di Sant'Agostino*
 Pietrasanta, Piazza del Centauro*
 Pietrasanta, Municipio
 Pietrasanta, Museo dei Bozzetti
 Piombino, Ufficio Circondariale Marittimo, Piazzale
 Premuda*.
 Roma, Basilica Santa Maria degli Angeli e dei
 Martiri*
 Roma, Cassa di Risparmio di Roma
 Roma, Fondazione Memmo
 Roma, Palazzo Mignanelli, Cortile*
 Roma, Piazza Monte Grappa*
 Siena, Museo della Contrada della Tartuca
 Tivoli, Piazza Trento*
 Torre del Lago Puccini, Teatro
 Verona, AMO (Arena Museo Opera)

Olanda

Eindhoven, The Netherlands Philips
 Scheveningen, Museum Belden Aan Zee

Polonia

Cracovia, Accademia di Belle Arti "Jan Matejko"
 Cracovia, Muzeum Narodowe
 Cracovia, Muzeum Uniwersytetu Jagiellonskiego
 Cracovia, Teatro dell'Opera
 Łódź, Muzeum Sztuki
 Varsavia, Centrum Olimpijskie

Varsavia, Chiesa Matka Boska Łaskawa*
 Varsavia, Muzeum Narodowe

Principato di Monaco

Giardino di Fontvieille*

Spagna

Palma de Mallorca, Museu Fundación Juan March
 Santa Cruz de Tenerife, Avenida Ángel Guimerá*

Svizzera

Losanna, Musée Olympique
 Lugano, Piazza Indipendenza*

USA

Atlanta, Coca-Cola Foundation
 Chicago, Hilton International Company
 Grand Rapids, Frederik Meijer Gardens & Sculpture
 Park
 Los Angeles, County Museum of Art
 New York, The Murray and Isabella Rayburn
 Foundation
 San Francisco, The Rosenkranz Foundation
 St. Louis, Gateway Foundation
 Washington D.C., Hirshhorn Museum and
 Sculpture Garden*



RESIDENZA D'ARTISTA. UN ESEMPIO DI MODALITÀ DI TRANSIZIONE

Claudia Latino

La residenza d'artista è una pratica contemporanea che nasce negli anni Sessanta in Germania, più esattamente a Berlino, con il *Berliner Künstlerprogramm*.

L'istituzione del *Berliner Künstlerprogramm* è un'abile mossa politica e culturale attuata dagli Stati Uniti, o meglio dalla *Ford Foundation*,¹ nel 1962 un anno dopo la costruzione del Muro di Berlino, che già dal 1946 vedeva la Germania divisa in due. Il programma del *Künstlerprogramm* prevedeva l'assegnazione di borse di studio per artisti, letterati, musicisti, registi e coreografi.

Il periodo di residenza era, ed è ancora, di circa un anno, la *mission* è quella di creare un *forum*, ossia un dibattito, tra ospiti residenti e abitanti, in grado di coinvolgere qualsiasi campo della cultura e della politica.² Gli ospiti del *Künstlerprogramm* hanno contribuito

con le loro opere a far diventare Berlino una città all'avanguardia.³ Ad oggi non esiste una definizione capace di collocare il termine entro una sfera ben precisa; questo è dimostrato sia dal fatto che non esiste una bibliografia a riguardo, sia dal fatto che spesso l'abuso di tale modalità è confuso con la pratica del *site specific*, e la mancanza di una esatta definizione è dovuta al moltiplicarsi di domande di residenze d'artista, le quali hanno portato a un sovraccarico di esperienze spingendo gli artisti a una produzione incessante di opere, allontanandosi dal ruolo di residenti del luogo e divenendo dei *visiting artist*. La pratica di residenza può essere intesa come un laboratorio a cielo aperto, volto a intessere legami con un territorio altro. Un luogo pronto ad accogliere l'artista, il quale è capace di vedere, leggere ed ascoltare il suo nuovo spazio abitativo; «la pratica di residenze si distingue oggi da modalità passate perché finalizzata ad innescare letture profonde e traduzioni importanti della vita reale [...]».⁴



L'artista residente è il nuovo cittadino, abitando il nuovo territorio non fa altro che apportare al suo lavoro una dimensione nuova legata al posto in cui risiede, sentirà dunque necessaria l'esperienza di conoscere la nuova dimensione fino a sentirla sua. Alla base, dunque, vi è un'interazione tra il tessuto abitativo e quello sociale.

L'abuso del termine residenza ha portato a identificare una qualsiasi permanenza di un artista in un luogo, per esempio durante un periodo di ricerca precedente a un lavoro *site specific*.

Per dare una giusta distinzione tra modalità bisogna ricordare che il concetto *site specific* (luogo specifico) è inteso come il risultato di un'opera che è realizzata per un luogo specifico, appunto, dotato inoltre di una vocazione sociale,⁵ la quale porta a un ruolo attivo del pubblico facendolo arrivare alla comprensione e all'accettazione dell'opera.

Il proliferare delle attività di residenza ha portato alla creazione nel *World Wide Web* di *network* specifici come per esempio *Res Artis*, una rete virtuale, nata nel 1993, che accoglie più di quattrocento membri provenienti da tutto il mondo, che si occupano di attività di residenza per artisti, curatori e creativi provenienti da ogni ambito.⁶

In campo internazionale si devono segnalare ulteriori programmi che permettono pratiche di residenze per giovani artisti⁷ come per esempio: *Movin Up*,⁸ in favore dei giovani artisti italiani nel mondo; il progetto *On-Air* programma di mobilità europeo;⁹ sempre in ambito europeo *Pépinières européennes pour jeunes artistes*.¹⁰

In Italia è la piattaforma "*Art in residence*" che accoglie la maggior

parte delle realtà della penisola. Inoltre l'*AIR* organizza un programma chiamato "*RESIDENZAITALIA*" che consente ai giovani artisti e ai curatori permanenze nel territorio. Il *network* è nato da un'idea di Beatrice Oleari e Barbara Oteri dell'associazione culturale *FARE* e da Antonella Crippa, curatrice.¹¹

Transizioni contemporanee in Sicilia

Se gli intellettuali del *Grand Tour* si limitavano al passaggio temporaneo nell'Isola, oggi gli artisti vivono il luogo in cui risiedono divenendo abitanti del contesto che li ospita per un determinato periodo di tempo, studiando a fondo il territorio e il contesto sociale.

Il panorama artistico contemporaneo siciliano non è sicuramente paragonabile alle grandi realtà contemporanee nazionali e internazionali. La Sicilia dell'arte contemporanea sente il peso del suo passato. È un terra ancora fertile, dal potenziale inespresso, è una piccola realtà ma brama il desiderio di affermarsi e di crescere, non vuole restare circoscritta entro una breve parentesi della storia, in quanto entità giovane vuole affermarsi e far capire al sistema che la Sicilia è anche arte contemporanea.

Le realtà che credono fortemente nel contemporaneo in Sicilia sono per la maggior parte entità private, uomini e donne che hanno lottato, nel senso figurale del termine, per affermarsi a un livello *glocal*. Capendo l'importanza del ruolo delle residenze d'artista, che può



apportare al territorio, la Sicilia inizia ad avvicinarsi a questo tipo di modalità a partire dagli anni '70, a Gibellina, grazie a Ludovico Corrao. Qui l'arte è servita per ripartire dopo il terribile terremoto del 1968 che ha distrutto i paesi della Valle del Belice. Corrao chiama gli artisti, gli artisti rispondono. Inizia così la storia delle residenze in Sicilia. Artisti internazionali accorrono



Pietro Consagra, *Stella del Belice*, 1980.
Acciaio inox, Gibellina, Trapani



saranno parte integrante e fondamentale di essa».¹³ Il viaggio verso la scoperta della pratica di residenza d'artista in Sicilia arriva a Catania con la Fondazione Brodbeck, nata da un'idea dell'imprenditore svizzero Paolo Brodbeck, dove l'attività di residenza segna uno dei punti cardine della stessa.

nelle zone terremotate, vivono il territorio, lo abitano e cooperano con gli abitanti per rifondare una città distrutta.

Spostandoci nella parte orientale dell'Isola è Antonio Presti, fondatore del Parco Fiumara d'Arte,¹² a fare da apripista con la pratica di residenze d'artista. Gli artisti chiamati da Presti, tra gli anni '80 e '90, hanno creato più della metà delle camere dell'*Art Hotel Atelier sul Mare* a Tusa (Messina). Come sottolinea Presti: «è solo entrando e abitando la camera che l'opera sarà pienamente realizzata; la presenza, l'uso della stanza,

Proseguendo verso l'estremo sud dell'Isola, a pochi chilometri dalla Valle dei Templi, in un piccolo paese in provincia di Agrigento, Favara, due coniugi, un avvocato e un notaio, Florinda Saieva e Andrea Bartoli hanno creato un vero e proprio polo contemporaneo con la loro *Farm Cultural Park*. Qui i creativi provenienti da ogni ambito, possono praticare attività di residenza al fine di contribuire alla riqualificazione della cittadina. Per quanto concerne la modalità di residenza d'artista nel capoluogo siciliano, ultima tappa del viaggio, si deve partire da una



manifestazione che ha contribuito, nelle sei edizioni dal 1998 al 2005, a far conoscere ai suoi concittadini l'arte contemporanea: *Il Genio di Palermo*.

La manifestazione ideata da Eva di Stefano nel 1998, ha permesso agli artisti palermitani di farsi conoscere a livello internazionale. La *mission* era: «un lavoro di squadra, l'incontro fattivo tra realtà internazionali e giovani artisti del luogo, il coinvolgimento delle città non solo come scenario».¹⁴

In quegli anni sono stati attivati *workshop* e conferenze, sono stati aperti al pubblico gli *atelier* degli artisti, sono state assegnate borse di studio e residenze d'artista, si è aperta una fitta collaborazione con gli istituti di cultura come il *Goethe-Institut*,¹⁵ il *Centre Culturel Français* e l'Accademia *Abadir*.

Bisogna ricordare, tra le attività di residenza promosse dalla manifestazione quella attivata nel 2002, che ha reso protagonisti sei artisti siciliani: Rocco Carlisi,¹⁶ Rita Casdia,¹⁷ Nicola Console,¹⁸ Alessandro Di Giugno,¹⁹ Andrea Di Marco,²⁰ Antonio Miccichè;²¹ la residenza si è conclusa con una mostra curata da Eva di Stefano, presso il Centro d'arte *Tacheles* a Berlino.²²

L'attività di residenza d'artista continua a Palermo con Francesco Pantaleone, gallerista palermitano che decide insieme a Laura Barreca, nel 2005, di portare nella sede della sua galleria, nella zona della Vucciria, un programma di residenza chiamato *Domani, a Palermo*.

Infine si deve ricordare il progetto di residenze d'artista *ETICO_F*,

curato da Daniela Bigi nel 2010 per il Museo Riso,²³ il Museo d'Arte Contemporanea della Sicilia. Il lavoro di residenza ha portato cinque artisti italiani ad abitare per un periodo quattro luoghi diversi della Sicilia.

Un esempio di transizione: la Fondazione Brodbeck

La Fondazione Brodbeck è una fondazione privata nata da un'idea di Paolo Brodbeck, imprenditore catanese di origine svizzera, grande appassionato di arte contemporanea. La fondazione sorge nel quartiere San Cristoforo, zona popolare di Catania, a due passi dal centro della città e dalla Facoltà di Lettere e Filosofia.

Edificio postindustriale, di circa 6000 mq, che risale al XIX secolo, è una struttura che nel corso degli anni è stata più volte modificata, prima fabbrica di liquirizia, poi presidio militare tra le due guerre, sede del deposito del consorzio agricolo e infine dal 2007, anno della sua acquisizione, sede della Fondazione Brodbeck.²⁴

L'idea di aprire questo spazio è nato dalla volontà, come ricorda Nadia Brodbeck, vicepresidente della Fondazione, di Paolo Brodbeck di far vivere le opere collezionate sin dai primi anni '90 rendendole fruibili a un pubblico interessato all'arte contemporanea. Inizia in questo modo la ricerca dell'edificio adatto a ospitare non solo la collezione privata, ma una serie di programmi in grado di dare nuova linfa vitale alla città di Catania e più specificatamente al quartiere *borderline* San Cristoforo.



Le attività della Fondazione di via Gramignani si snodano in quattro punti fondamentali: turismo culturale, volto a incrementare il flusso di persone appassionate all'arte contemporanea; programmi di ricerca tecnologica, intesa come indagine del rapporto tra arte contemporanea e tecnologia; un programma didattico formativo, con attivazione di laboratori didattici e formazione specializzata nel settore del contemporaneo e infine le residenze d'artista.²⁵

Fulcro delle attività della Fondazione sono proprio le residenze d'artista, pratica consolidata all'interno del panorama artistico internazionale, con esse si inaugura nel 2009 la struttura espositiva e il ciclo di residenze previste per i successivi quattro anni *Fortino 1*.

Come ricorda Nadia Brodbeck:

l'attività di residenza ha la funzione di mettere in relazione gli artisti con il territorio, questo è riuscito quasi sempre, nel senso che gli artisti venivano qui con i loro progetti di residenza, stando qui erano costretti a confrontarsi con la realtà non solo della città ma soprattutto del quartiere. I progetti, che hanno pensato gli artisti, hanno quasi sempre avuto a che fare con materie prime che potevano trovare nelle immediate vicinanze [...] quindi abbiamo sempre cercato di coinvolgere artisti a livello internazionale perché si muovesse una parte della città altrimenti non avremmo concluso nulla riguardo l'idea di riqualificare il quartiere. La commissione scientifica esterna valuta e coinvolge gli artisti, i quali sono ospitati per un mese di residenza nella sede della Fondazione, fanno sopralluoghi e presentano il progetto che veniva, o meno, accettato con delle possibili variazioni. Siamo consapevoli che un mese di residenza non è molto ma gli artisti sono sempre coadiuvati dai ragazzi dell'Accademia di Belle Arti di Catania, si attivano in questo modo dei *workshop*,

gli artisti sono aiutati dai ragazzi e ai ragazzi viene data la possibilità di interagire con il mondo dell'arte. Dopo la fine del progetto le opere appartengono all'artista, noi abbiamo finora preso accordi sostenendo la produzione a livello economico e poi spesso in cambio gli artisti ci hanno lasciato una o due opere, a volte mio padre acquisiva tutta la mostra, entrando così a far parte della collezione privata.²⁶

La Fondazione ha suddiviso i suoi progetti di residenza per aree: quella mitteleuropea con *Fortino 1* e l'area ispanica con *Cretto*.

Fortino 1 è un progetto di residenza d'artista inaugurato il 22 febbraio del 2009, lo scopo è quello di ospitare artisti internazionali capaci di relazionarsi sia con la struttura della Fondazione, trasformandola in spazio d'arte, sia con la città di Catania.

Giovanni Iovane²⁷ e Helmut Friedel²⁸ sono i curatori che hanno selezionato gli artisti che hanno preso parte alla residenza, i criteri di selezione da parte dei curatori riguardano la scelta di artisti *meed career*, dunque artisti giovani e non storicizzati.

La prima residenza viene attivata ad ottobre 2008 con Michael Beutler,²⁹ il quale viene considerato "come una sorta di manifesto culturale e critico della Fondazione".³⁰ L'artista riesce a plasmare lo spazio con le sue architetture, capaci di rimodulare gli spazi, coinvolgendo il pubblico, il quale diventa parte attiva del suo lavoro. Come si legge nel comunicato stampa: Beutler intercetta questo particolare momento di transizione con degli interventi, che l'artista stesso definisce "addizioni", che non cancellano la memoria dell'architettura e dei materiali della vecchia fabbrica ma che ne



fanno risaltare, o meglio rivivere, la sua storia e, nello stesso tempo, la trasformazione d'uso in spazio d'arte.³¹

Il secondo artista ospitato per il progetto *Fortino 1* è Seb Koberstädt.³² Seb durante la sua residenza, avvenuta nel maggio del 2009 e conclusasi con una sua personale, presso la Fondazione, nel giugno dello stesso anno, ha lavorato con materiali presenti nel territorio catanese circostante, che gli hanno permesso di creare delle distorsioni capaci di alterare la loro origine naturale.³³

Fortino 1 si conclude nel 2009 con la residenza (ottobre-novembre) e infine, la mostra personale di Christian Andersson,³⁴ *Three steps to Rockefeller*.³⁵ Nel progetto di Andersson, per la Fondazione Brodbeck, si vuole rielaborare un concetto, quello di storia, che sembra essere caduto nell'oblio. La storia viene ricostruita tramite frammenti, dal potere evocativo «che ricostruiscono una scena, fino ad ora, non vista e persino perduta».³⁶

Dal 2010 il progetto di residenze *Fortino 1* prevede, fino al 2012, l'alternarsi di tre artisti italiani: Diego Perrone³⁷ (2010), Paolo Parisi³⁸ (2011) e Luca Vitone (2012). Diego Perrone inaugura la sua personale nel mese di marzo 2010, con la mostra *Una mucca senza faccia rotola nel cuore*. Alla base del progetto espositivo di Perrone vi è un rumore; il rumore causato da una frana. Questa caduta di massi e terriccio da un pendio che possiamo immaginare abbastanza scosceso non è, tuttavia, naturale. Non è stato registrato dal vero, magari dopo passeggiate e appostamenti ipotetici lungo i pendii

del vulcano Etna. L'artista ha “prodotto” (nel senso del produttore di dischi musicali) e realizzato per l'occasione il rumore della frana mediante software. Il rumore, il suono nella sua virtuale articolazione, della frana è dunque inventato. Al massimo precede o prefigura una possibile frana reale.³⁹

A maggio 2011 è il turno dell'artista catanese Paolo Parisi, la mostra prende il nome di *Commonplace (Unité d'habitation)*. Un grande capannone della Fondazione si presenta così saturo, con opere monocrome immerse in un luogo totalmente invaso dal colore. Un altro grande capannone sarà invece saturo di suono. Tale saturazione sonora è stata realizzata in collaborazione con Massimiliano Sapienza, aka Massimo (Catania 1975), che il pubblico dell'arte ha conosciuto per la partecipazione alla mostra “I moderni/*The Moderns*” al Castello di Rivoli nel 2003 oltre che per le numerose apparizioni sulla scena europea, dalla metà degli anni '90. Infine, nella palazzina della Fondazione che ospita gli uffici e la foresteria, l'artista ha realizzato delle nuove opere di grande formato, del ciclo “*Under the Bridge*”, che presentano i tre più importanti fiumi siciliani (Salso, Platani e Simeto).⁴⁰

Termina il ciclo di residenze d'artista per *Fortino 1* l'artista genovese Luca Vitone, il quale ha esposto da luglio a settembre 2012, presso la Fondazione “*Natura morta con paesaggi e strumenti musicali*”. Per questa occasione l'artista ha deciso di posizionare tele monocrome in diverse parti del territorio della Sicilia orientale, Fattorie Romeo del Castello, Randazzo (CT); azienda Caffè Moak Spa, Modica



(RG); Brodbeck Srl, Zona industriale Catania; C.o.C.A., Center of Contemporary Arts, Modica (RG); Zafferana/Etna.

Nel 2011 prende avvio il secondo progetto di residenze d'artista da parte della Fondazione Brodbeck, *Cretto*, titolo che richiama una delle più famose opere presenti nell'Isola, ma anche il suo essere crepa, a cura di Nuno Faria.⁴¹ La fase di preparazione è stata caratterizzata da una serie di incontri, dibattiti tra gli artisti e i responsabili della Fondazione. Il progetto vuole essere complementare a quello precedentemente attivato, *Fortino 1*, ma questa volta con artisti provenienti dal mondo ispanico.

I primi ad essere ospitati sono il duo portoghese composto da João Maria Gusmão e Pedro Paiva (JMG/PP).⁴² Il loro lavoro, che è caratterizzato da proiezioni video in 16mm, contraddistinto da immagini casuali e distorte, è stato realizzato durante il periodo della residenza, nel 2010.

La mostra inaugurata nel novembre 2011 è stata realizzata in collaborazione con il Museo Marino Marini, in quanto il duo JMG/PP aveva presentato precedentemente una mostra dal titolo "*Non c'è più niente da raccontare perché questo è piccolo, come ogni fecondazione*".⁴³

Il secondo artista che ha partecipato al progetto *Cretto* di Nuno Faria è l'artista cubano Diango Hernández,⁴⁴ che conclude il suo periodo

di residenza presso la sede di via Gramignani, con la mostra *Drawing the Humane Figure*. Hernández osserva:

Oggi, la mia e la vostra posta elettronica sono intasate da false sorprese e da terribili notizie infondate che arrivano direttamente tra gli spam; sì, arrivano in questi piccoli contenitori pieni di infiniti premi della lotteria che devono essere subito ritirati, transazioni milionarie o del fantastico sesso gratuito; un posto straordinario pieno di allettanti promesse per una vita migliore. Tutto ciò che dobbiamo fare sta in un CLICK, più semplice di così, e con un movimento elementare del tuo dito indice tutto ciò si avvererà, probabilmente riuscirai addirittura ad incontrare il Dr. Christopher Harrison, il quale ti aspetterà alla Victoria Station con una gigantesca borsa di pelle piena di 16.5 milioni di pound. A partire dagli spam che ricevo, ho creato 'Drawing the Human Figure', una mostra che unisce sotto lo stesso tetto – Speranza, Spreco e Linee. Forse, l'equazione che segue rappresenta il modo più ragionevole per parlare di questa mostra: $S + L/S = Ca-p^*$

* S= SPERANZA L= LINEE S=SPRECO Ca-p= Credi ancora, per favore.⁴⁵

Seguendo l'ottica del fare rete, la Fondazione sin dalla sua nascita si è sempre dimostrata aperta verso realtà altre, ne è la dimostrazione il progetto *Others Resident*, curato da Giovanni Iovane, in collaborazione con il Museo Riso di Palermo e le Biennali di Marrakech, Istanbul e Atene. Alla base del progetto una serie di residenze incrociate, il cui lavoro finale è stato esposto presso la sede della Fondazione Brodbeck l'11 ottobre 2010. Le opere presentate, risultato dell'esperienza di residenza, sono state acquisite dal Museo Riso e oggi, fanno parte della collezione permanente.



La Fondazione, oltre a inaugurare la mostra *Others Resident*, ha ospitato in residenza i tre artisti, scelti dai curatori⁴⁶ delle tre Biennali, Mohamed El Baz⁴⁷ con l'installazione *Fuck the Death*, come ricorda Benedetta Fasone:

L'installazione è composta da un *wall drawing*, originato dall'immagine di una carta spagnola adoperata in Marocco in un gioco simile a quello della scopa, che fa da sfondo e supporto ad alcune mensole, sulle quali poggiano bottiglie molotov che riportano i nomi di artisti italiani dal dopoguerra a oggi. La lettura è chiara: un omaggio agli artisti italiani; l'arte come strumento per trasformare il mondo, per superare la morte, per superare i confini territoriali; la forza esplosiva della cultura. Attraverso l'esplosione, secondo il linguaggio dell'artista, le bottiglie molotov da simbolo di apparente minaccia si trasformano in forza per il cambiamento, così come sullo sfondo ha valore simbolico la spada, che allude alla forza, al coraggio, al valore. Riprodotta in rosso con una pennellata dal segno grafico stilizzato e calligrafico, evoca immediatamente la matrice araba e rimanda a una cifra stilistica che rileva elementi comuni della cultura e dell'arte dell'area mediterranea.⁴⁸

Found Drama è l'opera, realizzata dopo la residenza in Sicilia, da Nazim Hikmet Richard Dikbas.⁴⁹ L'artista turco ha creato una serie di disegni che rievocano il suo passaggio nell'Isola, più una raccolta di vecchie cartoline e fotografie che sono state rimaneggiate in modo da darne un nuovo significato.⁵⁰

L'ultimo artista di *Others Resident*, ospitato dalla Fondazione Brodbeck, è il greco Vassilis Patmios Karouk la sua opera *Here*, dai toni scuri e tenebrosi, riprende le tradizionali pale d'altare, rievocando la pittura del passato. In *Here* si documenta il dramma esistenziale dell'uomo



Flavio Favelli, *Alfatud 1X2*, 2010, neon e light box



contemporaneo sopraffatto del potere dei più ricchi e dei più forti.⁵¹ Si deve, inoltre, ricordare che la mostra *Others Resident* del 2010 ha presentato i risultati delle residenze degli artisti siciliani Domenico Mangano,⁵² residente ad Atene, che ha realizzato due video *Omnia Hisses* e *EMPATY PAPER ATHENS*; Sebastiano Mortellaro,⁵³ residente a Rabat, che ha creato l'installazione *La possibilità negata*; il collettivo /barbaragurrieri/ group,⁵⁴ ha risieduto a Istanbul, realizzando *Modello di linea (televisione)*.⁵⁵ Le opere degli artisti residenti non sono altro che il frutto di ciò che accadeva nei giorni di permanenza nelle diverse città, sono l'essenza degli eventi vissuti in prima persona durante il soggiorno in una diversa realtà sociale e culturale.



APPENDICE

Il Berliner Künstlerprogramm

Il *Berliner Künstlerprogramm* – programma per artisti a Berlino – è uno dei più rinomati programmi internazionali che destina borse di studio per i settori delle arti visive, della letteratura, della musica e del cinema. Sin dal 1963, ogni anno sono assegnate più di venti borse di studio ad artisti internazionali, i quali risiedono per un periodo di tempo, circa un anno, a Berlino. I partecipanti ospitati in passato hanno migliorato qualitativamente il programma. Da circa cinquant'anni il *Berliner Künstlerprogramm* ha contribuito a dare nella città tedesca un significativo apporto all'arte contemporanea.

Dal suo inizio il *Berliner Künstlerprogramm* si è definito come un *forum* per il dialogo artistico, un dialogo che si estende oltre i confini culturali, geografici e sicuramente anche politici.

Questo *forum* permette non solo la presenza degli artisti in città, ma anche l'organizzazione di circa cento eventi l'anno, da parte del *Berliner Künstlerprogramm* insieme agli artisti presenti a Berlino e nelle altre città della Germania, e la presenza della giuria internazionale di esperti delle rispettive quattro sezioni, la quale decide gli artisti da ospitare. In questo modo, la visione delle avanguardie artistiche internazionali sono mediate, non solo a Berlino, stimolando sia il discorso politico che quello estetico. A Berlino il centro delle attività ha sede presso la *daadgalerie* in *Zimmerstraße*.

Per quanto riguarda la partecipazione, gli artisti interessati al campo della letteratura, del cinema e della musica possono compilare un *application forms* scaricabile dal sito www.berliner-kuenstlerprogramm.de, al *link scholarship*. Mentre gli artisti visuali non devono compilare alcun modulo tramite il sito, in quanto sono chiamati direttamente dalla giuria internazionale.⁵⁶

I cambiamenti politici in Europa, dopo il 1990, trovano una vivida e simbolica espressione nella caduta del Muro di Berlino, trasformando la città in un particolare polo attrattivo. Gli artisti visuali sono particolarmente attratti dai cambiamenti architettonici e urbanistici caratterizzati da elementi scultorei e dai materiali innovativi. Nel 1992 le numerose domande nel campo delle arti visive hanno sollecitato la procedura di selezione. Da allora il sistema di nomina è stato reso più efficace da una giuria internazionale di esperti. Negli anni passati, questo cambiamento ha permesso al *Berliner Künstlerprogramm*, di invitare a Berlino importanti e aspiranti artisti, le cui opere riflettono, in modo diverso e originale, gli aspetti dell'attuale situazione urbana.

Per esempio il canadese Stan Douglas ha trovato uno scenario ideale per la sua interpretazione di E.T.A Hoffmann "*sandman motif*" nei giardini coloniali dei sobborghi cittadini di Berlino. La scultrice britannica Rachel Whiteread si è imbattuta nella storia degli ebrei a Berlino; la sua esperienza è il risultato di un *proposal* per la costruzione di un monumento per la città di Vienna, che richiama



la persecuzione degli ebrei. Lo scultore inglese Richard Wentworth ha scoperto la città attraverso una moltitudine di fotografie di “*genre scene*”, di tracce anonime scolpite nel territorio urbano, in seguito pubblicate in forma di catalogo. Renée Green, ha tenuto una lezione alla “*free class*” al *Hochschule der Künste*. Un’impressionante installazione di Damien Hirst ha trasformato la *daadgalerie*. La bandiera installata da Matt Mullican presso l’edificio di Mies van der Rohe, la *Neune Nationalgalerie*, ha affrontato i temi dell’arte e del pubblico, ripresi nei lavori di Douglas Gordon, Eija-Liisa Ahtila e Ann Veronica Janssens. Janet Cardiff era a Berlino quando ha concepito il suo famoso contributo per la Biennale di Venezia del 2000, ed era a Berlino pure Ilya Kabakov, un artista di origine russa che ha iniziato un lavoro che sarebbe diventato un trionfo nei musei di tutto il mondo. Di certo bisogna ricordare il monumento di Micha Ullman, posto nel centro della città a *August-Bebel-Platz*, che rimanda al rogo dei libri del 10 maggio 1933. L’idea di Ullman e il



suo modo di interagire con l’ambiente urbano, così come con la questione e la soluzione posta prendono in considerazione questo lavoro come uno dei più attuali ed esemplari monumenti d’Europa.

Come dimostrano questi esempi significativi, lo *status* di Berlino è stato accettato dagli artisti visuali come luogo per un nuovo dibattito urbano, e anche l’impressionante lista di ospiti l’ha trasformata in un indispensabile monumento culturale.⁵⁷

L’originale concezione del *Berliner Künstlerprogramm*, fornire un punto di incontro, è diventata sempre più un modello. Molti artisti vivono a Berlino per avere subito un riconoscimento internazionale. Essi fanno

propri i fenomeni di questa città, influenzando gli artisti locali e infine, trovano una *permanent representation* nelle numerose gallerie della città, anche dopo il periodo di residenza. Come tale, il lavoro di molti ospiti rimane presente nella vita culturale della capitale. Il dialogo letterario è inevitabilmente un



Fondazione Brodbeck, Catania



dialogo tra culture. Nel senso letterale del termine, gli autori del *Berliner Künstlerprogramm* hanno portato questo dialogo nella comunicazione scritta e verbale, che oltrepassano i limiti culturali.

Sin dal principio del *Künstlerprogramm*, ospiti come Ingeborg Bachmann, Wystan H. Auden, Michel Butor, Susan Sontag, Carlos Fuentes, Juan Goytisolo, Breyten Breytenbach e Mario Vargas Llosa, Gao Xingjian, Jean-Philippe Toussaint, Viktor Pelewin, Juri Andruchowitsch, Slavenka Drakulic e molti altri, hanno iniziato a considerare Berlino come una seconda casa e hanno inoltre contribuito a espandere una rete di contatti e *partnerships* in tutto il mondo.

Il dialogo tra culture necessita sempre di una migliore comprensione e conoscenza tra le parti. La *Berlin Note* di Cees Nooteboom, riguardo la condizione psichica dei tedeschi nel momento dell'unificazione, acuta analisi d'osservazione di un esterno, illumina in maniera impressionante il nuovo inizio di un punto focale del *Veranstaltungen*. Questo nuovo inizio ha richiesto un importante cambiamento nel *Berliner Künstlerprogramm*: dopo il 1989, la maggior parte degli artisti arrivarono dall'ex Unione Sovietica, dalla Romania e dall'ex Cecoslovacchia. Tra questi artisti, alcuni avevano delle restrizioni per viaggiare come per esempio: Gennadij Ajgi, Vladimir Sorokin, Lev Rubinstein, Ivan Wernisch, Miroslav Holub, Gellu Naum, Ana Blandiana e Mircea Dinescu.

Per molto tempo, nonostante le difficoltà politiche, prima del 1989, il programma di letteratura è stato un importante punto di incontro

per gli artisti provenienti dall'Est e dall'Ovest. All'inizio del 1963, uno dei primi ospiti, lo scrittore polacco Witold Gombrowicz, arrivò a Berlino e scrisse il suo *Berlin diary*. A seguire: Sławomir Mrozek, Tadeusz Różewicz, Stanisław Lem, Zbigniew Herbert and Ryszard Kapuscinski.

Il ruolo dell'Ungheria all'interno del *Berliner Künstlerprogramm*, è stato descritto in modo commovente dal suo ospite György Dalos; durante il Periodo della Cortina di Ferro, il *Künstlerprogramm* è stato "*the most important representative of unofficial Hungarian culture abroad*". La letteratura contemporanea ungherese è stata rappresentata da George Tabori, György Kónrad, Péter Esterházy, Miklós Mészöly, Péter Nádas, e dal Premio Nobel per la letteratura del 2002 Imre Kertész. Per introdurre i suoi ospiti, il *Berliner Künstlerprogramm* organizza una serie di letture alla *daadgalerie* a Berlino e, in collaborazione con altri *partners*, in altri luoghi d'incontro della Germania e all'estero (Varsavia, Budapest, Amsterdam). Gli ex ospiti sono ritornati volentieri a Berlino per partecipare alle letture. Dunque l'inaugurazione della serie di letture "*Wahlheimat Berlin*", caratterizza gli scrittori che hanno adottato Berlino come città di residenza, nel 2004 al *Deutsches Historisches Museum*.

Per gli ospiti del *Berliner Künstlerprogramm*, arrivare a Berlino significa un momento di contemplazione durante il quale possono scrivere, vivere la città, raccogliere impressioni, e creare contatti con le case editrici e altri scrittori. Non solo gli ospiti possono partecipare attivamente



alla vita letteraria di Berlino, per esempio il *Poetry Festival* è organizzato dal *Literaturwerkstatt* e dal *International Literary Festival Berlin*, ma possono anche trovare le due maggiori fiere tedesche del libro, e partecipare alle letture e ai dibattiti nei centri letterari, nei festival e le università di tutto il Paese. La residenza a Berlino crea un ponte con le case editrici, le quali portano gli artisti alla loro prima



pubblicazione in tedesco. Uno dei principali interessi del programma della sezione letteratura del *Künstlerprogramm* è promuovere e supportare le traduzioni. Al fine di documentare il lavoro di questi ospiti letterari, il *Berliner Künstlerprogramm* inizia a pubblicare, nel 1974, edizioni limitate insieme al *Literarisches Colloquium Berlin*. Nel 1990, Aufbau-Verlag continua questa tradizione con la serie *Text und Porträt*. Nel 2000, il *Berliner Künstlerprogramm* ha avviato la sua serie di libri *Spurensicherung* (*securing of evidence*).

Fondazione Brodbeck, Catania



Il nome rispecchia il suo scopo: preservare le tracce degli autori di tutto il mondo che hanno vissuto a Berlino, con una speciale attenzione ai tipi di testi che non ricevono l'attenzione che meritano nella scena della letteratura commerciale: poesie, saggi e storie. Gli autori sono: Memo Anjel, Bora Cosic, László F. Földényi, Viktor

Pelewin, Olga Tokarczuk, Gao Xingjian, il vincitore del Premio *Nobel* per la letteratura nel 2000, e Jeffrey Eugenides, vincitore del Premio *Pulizer*. A partire dal 2006, i volumi della serie *Spurensicherung* sono stati pubblicati da una importante casa editrice *Matthes & Seitz Berlin*. Offrendo aiuto e opportunità di lavoro gli autori che sono stati minacciati e perseguiti nei loro Paesi natali, rimangono nonostante tutti i cambiamenti politici, questo è uno dei principali obiettivi del *Berliner Künstlerprogramm*. Questa offerta non è mai stata limitata al contesto



delle relazioni problematiche tra Est e Ovest. Durante il periodo della giunta militare della Grecia, Vassilis Vassilikos e Alexander Skinas, arrivarono a Berlino, Antonio Skármeta, dal Cile, e nel 1991, alcuni degli artisti cinesi che erano stati costretti a lasciare il loro Paese nel 1989, si sono uniti ai loro colleghi per il Festival interdisciplinare “*Lichtfluß*”.⁵⁸ Un punto essenziale per la scelta degli ospiti della sezione musicale è stato invitare compositori internazionali capaci di dare nuovi contributi innovativi alla vita musicale di Berlino. Gli ospiti degli anni ‘60 e ‘70 furono: György Kurtág, Krzysztof Penderecki, György Ligeti, Isang Yun, John Cage, Morton Feldman e altri. Negli anni ‘80 c’è stato un aumento di convocazioni in favore dei compositori delle nuove tendenze musicali elettro-acustiche e *performances*⁵⁹ artistiche, tra questi: Bill Fontana, Fast Forward, Shelley Hirsch, Fatima Miranda, David Moss, Gordon Monahan, Sainkho Namtchylak, e Carles Santos. I nuovi ospiti del *Berliner Künstlerprogramm* sono presentati al pubblico alla *daadgalerie* attraverso “*composer’s portrait*” o “*portrait concert*”. Per offrire delle opportunità di *performance* agli artisti, che a causa della natura sperimentale del loro lavoro, trovano spesso della difficoltà nell’integrarsi nella città di Berlino, nel 1982 il festival “*Inventionen*” è stato fondato in collaborazione con la *Technische Universität*. È stata copresentata dell’*Akademie der Künste* dal 1984 al 1994. Il principale accento del festival è posto sulla musica elettronica, *performance* multimediali, installazioni sonore ed esibizioni interdisciplinari (di musica e arti visive).

Il festival “*Inventionen*” è stato accompagnato da *workshop* e simposi, contributi scientifici, documentazione e cataloghi. Ciascun festival ha un tema preciso o è dedicato all’opera del compositore. Esso cerca di affiancare le ultime tendenze e anteprime mondiali con i “*classics*” della *New Music* e con lavori quasi mai suonati a Berlino come per esempio “*Music for 16 Strings*” (1989), un’esauriente retrospettiva di quartetti a corda di musica contemporanea.

Nel 1991 si è data importanza alla musica da camera e ai lavori elettronici di Luigi Nono e John Cage, nel 1994 nei primi lavori del *Karlheinz Stockhausen*. Nel 1996, il festival è stato dedicato al tema Space-Music. Il “*Groupe de Reserches Musicales*” (GRM), proveniente da Parigi, è stato spesso ospite con *Acousmonium*, in particolare nel 1998 al 50th anniversario di “*Musique concrète*”. All’“*Inventionen*” del 2000, il momento clou è stato durante la *performance* di Luigi Nono “Prometo” con *Ensemble Modern Orchestra* e *the Experimental Studio Freiburg* alla *Philharmonic Hall* di Berlino. Il programma è stato integrato con la *sound art* di altri ospiti come Ed Osbor, José Antonio Orts, Tom Johnson e Wolfgang Mitterer come i concerti “*acousmatic*” alla *BEAST* (*Birmingham ElettroAcoustic Sound Theatre*) nella *Parichialkirche*. Nel 2002 “*Inventionen*” ha celebrato il suo anniversario con numerose installazioni sonore, per esempio Gordon Moahan alla *daadgalerie* o



Robin Minard nei bagni municipali in *Oderberger Straße*. La *premiere* tedesca de “*Le Noir de L’Etoile*” di Gérard Grisey con il gruppo “*Les Percussions de Strasbourg*” ha suscitato particolari impressioni, come i lavori di Kotoka Suzuki e Emmanuel Witzthum, prodotti insieme ai *video artists* di Berlino.

I compositori, specialmente i *performer*, sono stati ispirati dalla città, e a loro volta hanno ispirato le persone, non solo musicisti, a produrre e percepire completamente nuove sfere acustiche: nel 1989, al *Hamburger Bahnhof* (al momento ancora una rovina) Fast Forward ha acceso un “*running fire*” con musicisti, *video artists* e persone che lavorano la terra con i martelli pneumatici.

Nel 1995, Christian Marclay ha realizzato il suo “*Berlin Mix*” in un ex deposito di tram con un live di 165 musicisti e cantanti di diverse culture. Nel 1992, David Moss ha portato insieme a musicisti, cantanti e atleti la sua *piece* “*Physical Acts*” presso la palestra *Schöneberg*. Essi hanno presentato i loro risultati in una performance individuale nelle docce e negli spogliatoi, oltre a un insieme di *performance* in una grande *hall*.

Nel 1995, Lawrence D. “Butch” Morris ha dominato il *Total Music Meeting* al centro culturale *Podewil* con cinque “*conductions*”. Ellen Fullman ha creato i suoi 32 metri “*Long String Instrument*” nel 2001, suonando insieme a quattro musicisti di Berlino alla *Parochialkirche*. La reciproca ispirazione tra Berlino e i suoi ospiti del *Künstlerprogramm*, ha portato questi ultimi a vivere e lavorare stabilmente in Germania. Come è successo con: Frangis Ali-Sade

dell’Azerbaijan, gli americani Ed Osborn e David Moss, i canadesi Robin Minard e Gordon Monahan, l’australiano Sam Auinger, Richard Barrett dalla Gran Bretagna e l’italiano Mario Bertoncini, i quali sono rimasti per molto tempo a Berlino.⁶⁰

L’aura di Berlino, il famoso “*Himmel über Berlin*”, non ha ispirato solo artisti, musicisti e scrittori ma anche registi di tutto il mondo. Le manifestazioni in questo campo come, “*Berlin International Film Festival*”, le numerose case di produzione, i numerosi programmi cinematografici e non per ultimo il *network* di registi hanno fatto di Berlino un’attraente metropoli cinematografica.

I film trasmessi, pertanto, servono soprattutto per la presentazione e la mediazione delle opere degli ospiti. L’opportunità è data nello stabilire i contatti, nel presentare i film, nello scrivere sceneggiature e copioni, e nei casi più fortunati, questo porta a iniziare e realizzare il progetto di un film.

Il “*Mephisto*” di István Szabó e “*La chasse aux papillons*” di Otar Iosseliani non sarebbero esistiti senza il soggiorno a Berlino.

Per quanto riguarda la parte commerciale il mondo dei film, sperimentale e di avanguardia dipende dal finanziamento pubblico.

Negli anni ‘80 il punto focale del programma è stato dimostrato della moda proveniente dagli USA come Paul Sharits, Ken Jacobs, Ernie Gehr e Ken Kobland. Altri erano documentari caratteristici diretti da Andrej Tarkovskij e Jim Jarmusch, i quali hanno fatto di Berlino la loro base operativa.



Ma Berlino, non è solo una base, è anche fonte di ispirazione per registi che nei loro lavori vogliono parlare delle condizioni attuali della società, della cultura e della politica.

Il cambiamento in Germania dopo il 1989 ha portato Shelly Silver a fare un documentario "Former East/West" nel quale l'artista segue i recenti sviluppi attraverso significative interviste. Jennie Livingston cattura le sue impressioni filmiche nelle conversazioni dei berlinesi. Patrick Keiller ha girato al confine tra Polonia e Germania.

I film degli ospiti, del *Berliner Künstlerprogramm*, sono presentati ai più importanti festival internazionali come Cannes (Chen Kaige, István Szabó, Teresa Villaverde), Venezia (Otar Iosseliani) e Berlino (Jon Jost, Jim Jarmusch). Al DFFB (*German Film and Television Academy Berlin*) e al *Kino Arsenal*, molti degli ospiti offrono seminari i cui soggetti sono i loro lavori e la situazione cinematografica nei loro paesi

di origine. Con il suo lavoro più significativo "Narcissus and Psyche", Gábor Bódy costruisce un ponte tra le avanguardie dell'Est e dell'Ovest dell'Europa e fonda il suo video magazine "Infermental" a Berlino. La serie di Manifestazioni della sezione film sono concentrate su specifiche regioni e temi: "Film from the USA" mostrano i lavori di Ken Kobland, Ken Jacobs, Shelly Silver, Dan Eisenberg, Rafal Zielinski e Paul Budnitz; nelle serie "Das Auge des Wirbelsturms" sono stati inseriti i film che riguardano la storia di Berlino degli ultimi

trent'anni; e le retrospettive sono state dedicate ai lavori degli ex ospiti del *Berliner Künstlerprogramm*. Nel 2006, per la prima volta è stato conferito per gli *Artists-in-Berlin Programme* del DAAD, un premio per un cortometraggio, mostrato al Festival Internazionale di Berlino. Il premio per i documentari del DAAD sottolinea



Fondazione Brodbeck, Catania



la cooperazione a lungo termine con il *Berlinale*. Nel 2006 il premio per i cortometraggi del *DAAD* è stato assegnato alla regista Rony Sasson (Israele) per il suo film “*Barburot*”.

Di nuovo nel 2007, la giuria internazionale dei cortometraggi ha scelto un concorrente dalla competizione per ricevere il premio *DAAD*. Il vincitore di quel anno è stato il regista turco Nesimi Yetik con il suo film “*Annem Sinema Öğreniyor*” (*My Mother Learns Cinema*, 2006, 35mm, 3 min, Turchia).

Il *Berliner Künstlerprogramm* può conferire in questo campo borse di studio per un breve periodo di tempo, principalmente per facilitare il lavoro in collaborazione con istituti di cultura nazionali e internazionali.

Sin dal 2004 il *Künstlerprogramm* è *partner* del *network* del teatro europeo “*Theorem*”. In questo modo, a Berlino sono promossi processi lavorativi e progetti concreti, dunque il *Berliner Künstlerprogramm* guadagna visibilità nella scena culturale di Berlino.

Gli inviti per venire a Berlino non sono decisi da una giuria, come nelle altre sezioni, ma sono estesi dai direttori del *Programme*. Tra il 2003 e il 2006, le collaborazioni sono realizzate con istituzioni come l'*Akademie der Künste*, *Tanzwerkstatt Berlin*, *Hebbel-Theater* e il *Berliner Festspiele*, oltre a famosi coreografi, artisti performativi e compagnie di danza inclusa “*Combined Operation*” (Zagabria), la “*Gelabert-Azzopardi Companyia de Dansa*” e la “*Remote Control Productions*” di Micheal Laub.

NOTE

1 <http://www.fordfoundation.org/about-us/history> 15 gennaio 2014.

2 http://www.berliner-kuenstlerprogramm.de/en/profil_ge.html 10 gennaio 2014.

3 Si deve ricordare la mostra “*Migrazioni. Artisti Stranieri in Germania*”, curata da Ursula Zeller e allestita da Daniele Marucca presso l'Albergo delle Povere di Palermo, inaugurata nel marzo del 2003.

4 F. Lucifora, *L'arte sensibile della residenza, in Sotto quale cielo?*, Electa, Milano 2011, p. 54.

5 L. Perelli, *Public Art. Arte, interazione e progetto urbano*, Franco Angeli, Milano 2006, pp. 15-17.

6 <http://www.resartis.org/en/about/> 10 gennaio 2013.

7 <http://www.giovaniantisti.it/iniziativa/mobilita-artistica> 10 gennaio 2013.

8 <http://www.giovaniantisti.it/iniziativa/movinup-2013> 10 gennaio 2013.

9 <http://www.on-air-mobility.org/> 11 gennaio 2013.

10 <http://www.art4eu.net/> 11 gennaio 2013.

11 <http://www.artinresidence.it/> 11 gennaio 2013.

12 La storia della Fondazione Antonio Presti – Fiumara d'Arte, nasce negli anni Ottanta, esattamente nel 1983 quando, dopo la morte del padre Presti decide di abbandonare gli studi e dedicarsi completamente all'arte. Il 1983 coincide con la nascita della Fiumara d'Arte e l'incarico a Pietro Consagra per la realizzazione del monumento in ricordo del padre, La materia poteva non esserci. L'opera alta 18 metri è realizzata interamente in cemento ed è situata all'ingresso della Fiumara.

13 <http://www.ateliersulmare.com/it/museoalbergo/storia.html> 13 dicembre 2013.

14 E. di Stefano, *Il Genio di Palermo e la città laboratorio*, in “*Riso/Annex. I Quaderni di Riso, Museo d'arte contemporanea della Sicilia*”, SACS sportello per l'Arte Contemporanea della Sicilia, n. 2, vol. III, Electa, Milano 2009, p. 115.

15 Nel 2002 con il Goethe-Institut è stata realizzata la mostra “*Intervento 1/ Intervento 2*”



- 16 Agrigento, 1975.
- 17 Barcellona Pozzo di Gotto, 1969.
- 18 Palermo, 1969.
- 19 Palermo, 1977.
- 20 Palermo, 1970-2012.
- 21 Palermo, 1966.
- 22 <http://www.exibart.com/notizia.asp?IDCategoria=204&IDNotizia=5339> 13 gennaio 2014.
- 23 Cfr. in "Riso/Annex. I Quaderni di Riso, Museo d'arte contemporanea della Sicilia", *ETICO_F. 5 movimenti sul paesaggio*, n. 2, vol. v, Electa, Milano 2010. Il Museo Riso ha fatto della pratica di residenza un punto di forza, bisogna ricordare, oltre *ETICO_F. Others Residence*, in collaborazione con le Biennali di Atene, Istanbul e Marrakech, e *Togli il fermo. Let it go*, progetto di residenza in collaborazione con l'Accademia Americana di Roma.
- 24 A. Ferlito, *Fondazione Brodbeck Contemporary Art*, in "Riso/Annex. I Quaderni di Riso, Museo d'arte contemporanea della Sicilia", *I Luoghi dell'Arte*, n. 1, vol. iv, Electa, Milano 2010, pp. 55-56.
- 25 <http://www.fondazionebrodbeck.it/AttivitaOne.aspx> 25 ottobre 2013.
- 26 Da una mia intervista a Nadia Brodbeck, ottobre 2013.
- 27 Curatore indipendente e docente di Storia dell'Arte Contemporanea presso l'Accademia di Belle Arti di Brera.
- 28 Direttore della "Städtische Galerie im Lenbachhaus" di Monaco.
- 29 Nato a Oldenburg (Germania) nel 1976. Ha all'attivo numerose mostre personali nei più importanti musei d'Europa.
- 30 [http://www.fondazionebrodbeck.it/comunicati_stampa/comunicato%202%20\(inaugurazione%20Fondazione%20e%20personale%20di%20Michael%20Beutler\)%20ita.pdf](http://www.fondazionebrodbeck.it/comunicati_stampa/comunicato%202%20(inaugurazione%20Fondazione%20e%20personale%20di%20Michael%20Beutler)%20ita.pdf) 25 ottobre 2013.
- 31 Ibidem.
- 32 Nato a Heidenheim nel 1977, formatosi all'Accademia di Belle Arti di Düsseldorf. Ha esposto alla Kunsthalle di Düsseldorf, Colonia, Berlino, Monaco, Lussemburgo e Italia.
- 33 http://www.fondazionebrodbeck.it/comunicati_stampa/SEB%20KOBERSTAEDT/Comunicato%202.pdf 27 ottobre 2013.
- 34 Artista svedese nato nel 1973 a Stoccolma. Vive e lavora a Malmö (Svezia). Vincitore di diversi premi e residenze artistiche. Andersson ha partecipato anche a diverse mostre collettive in Svezia, Francia, Portogallo e Stati Uniti.
- 35 Tratto dal poema *Evolution* (1930) del poeta svedese Nils Ferlin.
- 36 http://www.fondazionebrodbeck.it/comunicati_stampa/comunicato%202%20Christian%20Andersson%20ita.pdf 27 ottobre 2013.
- 37 Classe 1970. Ha partecipato alle più importanti esposizioni internazionali, fra queste, Lenbachhaus di Monaco, la Biennale di Venezia nel 2003, il Centre Pompidou di Parigi, la Fondazione Trussardi di Milano, il Mart di Rovereto, il Ps1 di New York e la Biennale di Berlino.
- 38 Paolo Parisi nato a Catania nel 1965 vive e lavora a Firenze dove è tra i fondatori dello spazio Base / Progetti per l'arte. Dal 1991 espone il suo lavoro in spazi pubblici e privati, in Italia e all'estero. Dal 1993 è docente all'Accademia di Belle arti di Bologna e attualmente di Firenze e dal 2001 al 2003 ha collaborato alla didattica del Laboratorio di Giulio Paolini presso la Facoltà di Design e Arti dello IUAV di Venezia.
- 39 http://www.fondazionebrodbeck.it/comunicati_stampa/comunicato2.pdf 26 Ottobre 2013.
- 40 http://www.fondazionebrodbeck.it/comunicati_stampa/Comunicato_Paolo%20Parisi-1.pdf
- 41 Curatore indipendente. Vive e lavora tra Lisbona e Loulé, Algarve, Portogallo. Curatore di MOBILEHOME, scuola d'arte nomade, sperimentale e indipendente a Loulé. Professore del corso di Arti Visive all'Università dell'Algarve e al Master in fotografia all'Istituto Politecnico di Tomar. Direttore artistico dell'International Center for the Arts José



de Guimarães che aprirà prossimamente, Guimarães, capitale europea della cultura 2012.

42 João Maria Gusmão (1979) e Pedro Paiva (1977) vivono e lavorano a Lisbona, Portogallo. Oltre le recenti esposizioni alla Kunsthalle di Düsseldorf e a Le Plateau di Parigi, si ricordano le seguenti partecipazioni: 27^a Biennale di San Paolo; 6^a Biennale di Mercosul; Manifesta 7; PhotoEspaña 08; CCA Wattis Institute for Contemporary Arts in San Francisco; Kunstverein Hannover; Ikon Gallery, Birmingham; Centro Cultural Inhotim, Minas Gerais. Sono rappresentati dalla Galleria Graça Brandão, Lisbona, dalla Galleria Zero di Milano e dalla Galleria Fortes Vilaça di San Paolo.

43 http://www.fondazionebrodbeck.it/comunicati_stampa/Press_JMG_PP_Ita.pdf 27 ottobre 2013.

44 Artista visivo, nato nel 1970 a Sancti Spíritus, Cuba. Ha conseguito la laurea in Industrial Design presso l'Havana Superior Institute of Design (ISDI, 1994). Successivamente, inizia un'esperienza di collaborazione con il nome 'Ordo Amoris Cabinet', dal termine latino che sta per 'ordine' e 'amore' (1994-2003). Attualmente Hernández vive e lavora a Düsseldorf, Germania. Esposti in tutto il mondo, i lavori di Hernández sono stati inclusi alla 51esima Biennale di Venezia (Arsenale, 2005), alla Biennale di Sao Paolo (2006), alla Biennale di Sydney (2006), alla Kunsthalle di Basel (2006), alla Haus der Kunst di Monaco (2010), alla Hayward Gallery di Londra (2010) e, più recentemente, con una retrospettiva, al MART di Rovereto (2011).

45 http://www.fondazionebrodbeck.it/comunicati_stampa/DRAWING%20THE%20HUMAN%20FIGURE_Diango_Hernandez_CS.pdf 27 ottobre 2013.

46 Bige Ozer (Istanbul), Abdellah Karroum (Marrakesh), Xenia Kalpaktsoglou (Atene).

47 Nato a Leeds (Inghilterra) nel 1973. Vive e lavora a Istanbul.

48 B. Fasone, in *Museo Regionale d'Arte Moderna e Contemporanea, La Collezione Palermo Palazzo Belmonte Riso*, Electa, Milano 2012, p. 132.

49 Nato ad Atene nel 1977, dove vive e lavora.

50 B. Fasone, in *Museo Regionale...*, 2012, p. 144.

51 Ivi, p. 150.

52 Nato a Palermo nel 1976. Vive e lavora tra Palermo e Roma.

53 Nasce a Ragusa nel 1974, dove vive e lavora.

54 Duo artistico formatosi nel 2002. Composto da Barbara Gurrieri (Vittoria, 1978) ed Emanuele Tumminelli (Vittoria, 1977). Entrambi gli artisti vivono e lavorano a Vittoria (RG).

55 G. Iovane, Others Resident, in "Riso/Annex. I Quaderni di Riso, Museo d'arte contemporanea della Sicilia", *Others Mediterraneo*, n. 1-2, vol. VI-VII, Electa, Milano 2011.

56 Traduzione mia, <http://www.berliner-kuentstler-programm.de/en/profil.html>, 26 giugno 2013.

57 Traduzione mia, http://www.berliner-kuentstler-programm.de/en/profil_bi.html, 26 giugno 2013.

58 Traduzione mia, http://www.berliner-kuentstler-programm.de/en/profil_li.html, 26 giugno 2013.

59 Il fenomeno artistico della performance inizia a svilupparsi negli anni '70, si tratta di un'azione che vede protagonista il corpo dell'artista attraverso la pratica di un'azione programmata.

60 Traduzione mia, http://www.berliner-kuentstler-programm.de/en/profil_mu.html, 27 giugno 2013.



teCLa