

Aristana

CULTURE E ARCHITETTURE DEL MEDITERRANEO



**ARS PUBLICA
IN RE PUBLICA**



Camelia Edizioni

Aristana

CULTURE E ARCHITETTURE DEL MEDITERRANEO

n. 3 · 2025 · Anno III



Camelia Edizioni

Rivista annuale di Storia dell'Architettura e dell'Urbanistica

Anno III · n. 3 · settembre 2025

DIRETTORE RESPONSABILE
Sandro Pisu

DIRETTORE SCIENTIFICO
Marco Cadinu

COMITATO DI DIREZIONE
Carlo Cuccu (*Presidente*), Maurizio Casu, Francesco Deriu, Francesco Obino, Sandro Pisu

COMITATO SCIENTIFICO ED EDITORIALE
Antonello Alici *Università Politecnica delle Marche*
Giovanni Azzena *Università degli Studi di Sassari*
Silvia Bodei *Politecnico di Milano*
Roberto Busonera *Università degli Studi di Sassari*
Romina Carboni *Università degli Studi di Cagliari*
Gian Matteo Corrias
Francesco Deriu *Fondazione Oristano*
Chiara Devoti *Politecnico di Torino*
Maria Sofia Di Fede *Università degli Studi di Palermo*
Emanuela Garofalo *Università degli Studi di Palermo*
Maria Clara Ghia *Sapienza Università di Roma*
Francisco Javier Herrera Garcia *Universidad de Sevilla*
Roberto Ibba *Università degli Studi di Cagliari*
Rita Pamela Ladogana *Università degli Studi di Cagliari*
Enrico Lusso *Università di Torino*
Stefano Mais *Università degli Studi di Cagliari*
Joan Domenge Mesquida *Universitat de Barcelona*
Andrea Pala *Università degli Studi di Cagliari*
Maria Giovanna Putzu *Università degli Studi di Camerino*
Pasquale Rossi *Università Suor Orsola Benincasa di Napoli*
Marcello Schirru *Università degli Studi di Cagliari*
Carlo Tosco *Politecnico di Torino*
Nicoletta Usai *Università degli Studi di Cagliari*
Diego Zucca *Università degli Studi di Sassari*

REDAZIONE
Francesco Deriu (*coordinatore*), Stefania Atzori, Maurizio Casu, Raffaele Cau, Silvia Orione, Federica Pala

SI RINGRAZIA
Biblioteca Salvatore Satta, Fondazione Nivola, Ilisso edizioni, Fondazione Maria Lai, Dromos, Carl Stein, Archivio Berengo Gardin

PROGETTO GRAFICO E IMPAGINAZIONE
Valter Mulas | *adwm.it*

STAMPA
Press Up S.r.l. · Via E. Q. Visconti, 90 · 00193 Roma · *pressup.it*

IN COPERTINA
Costantino Nivola, *Studio preparatorio per la realizzazione della Piazza Sebastiano Satta a Nuoro*, proprietà: Biblioteca Satta, Nuoro; conservazione: Fondazione Nivola, Orani; foto: Pietro Paolo Pinna, Ilisso Edizioni, Nuoro

EDITORE
Fondazione Oristano · Camelia Edizioni
Piazza Eleonora d'Arborea n. 44 · 09170 Oristano ■ Tel. 0783 303159 · www.fondazioneoristano.it
Registrazione presso il Tribunale di Oristano n. 4122/2020 del 22/12/2020 - RG n. 1901/2020
L'editore è a disposizione degli eventuali aventi diritto per le fonti non individuate.

ISSN 2974-8615 | ISBN 978-88-99075-16-3
Rivista ad accesso aperto. È possibile consultare o scaricare i numeri dal sito:
<https://www.fondazioneoristano.it/settori/editoria/aristana/#rivista>
Sempre sul sito è possibile acquistare le copie cartacee della rivista. 2025 - Licenza CC BY-NC-ND 4.0

La rivista **Aristana** è realizzata nell'ambito dell'attività culturale e scientifica della **Fondazione Oristano**, portata avanti anche grazie ai contributi concessi da:
· **Regione Autonoma della Sardegna** *Assessorato della P.I., Beni Culturali, Informazione, Spettacolo e Sport*
· **Comune di Oristano** *Assessorato alla Cultura*



ARS PUBLICA IN RE PUBLICA

Indice

Editoriale MARCO CADINU Arte pubblica e opere pubbliche <i>Public Art and Public Works</i>	7	CHIARA DEVOTI · ENRICA BODRATO Le commesse della RAI per le sedi torinesi. Una precoce applicazione della Legge 717 del 1949 tra architetture e arte attraverso i documenti degli archivi storici del Politecnico di Torino <i>RAI Commissions for the Turin Offices: An Early Application of Law 717/1949 between Architecture and Art through the Historical Archives of the Politecnico di Torino</i>	184
VISIONI		MARCO PIRAS Il ruolo dell'arte nello spazio pubblico della città di Iglesias. Esperienze di sintesi tra arte, architettura e città tra il XIX e il XXI secolo <i>The Role of Art in Architectures and in the Public Space of the city of Iglesias. Experiences of synthesis between Art, Architecture, and the city from the 19th to the 21st century</i>	202
TAMARA SHOPSIN E JASON FULFORDO Tamara Shopsin e Jason Fulford alla Stephen Wise Plaza, New York City <i>Tamara Shopsin and Jason Fulford at the Stephen Wise Plaza in New York</i>	14	VALERIO DEIDDA L'impronta artistica di Franco d'Aspro. Monumenti e spazi pubblici nella seconda metà del Novecento <i>The Artistic Imprint of Franco d'Aspro. Monuments and Public Spaces in the Second Half of the Twentieth Century</i>	218
DIALOGHI		IORELLA ROSARIA FIORE L'arte pubblica nello spazio archeologico: il ruolo delle pratiche artistiche nel sostentamento dell'eredità culturale alla luce della Convenzione di Faro <i>Public Art in the Archaeological space: the role of artistic practices in sustaining cultural heritage in light of the Faro Convention</i>	238
PUBBLICO E PRIVATO: INTERVISTA A CARL STEIN Public and Private: an Interview with Carl Stein A cura di Stefania Atzori e Francesco Deriu	26	OPERE	
PENSARE LO SPAZIO PUBBLICO: INTERVISTA A SALVATORE GARAU Conceiving public space: interview with Salvatore Garau A cura di Federica Pala	46	ALICE GUARESCHI Partire da sé. Arte a confronto con lo spazio pubblico: la mia esperienza <i>Starting from Myself. Art in Dialogue with Public Space: My Experience</i>	254
STUDI			
RAIMONDO PINNA Arte nelle opere pubbliche. La legge Bottai ai giorni nostri <i>Art in Public Works. The Bottai Law Today</i>	56		
CATERINA GHISU L'esperienza del Centro Internazionale di Sperimentazione delle Arte Visive a Villasimius alla luce di nuove scoperte d'archivio <i>The experience of the International Centre for Experimentation in the Visual Arts in Villasimius in the light of new archival discoveries</i>	70		
MARCELLO CONGIU Costantino Nivola a Nuoro (1967) e Maria Lai a Ulassai (1981), riflessione e confronto <i>Costantino Nivola in Nuoro (1967) and Maria Lai in Ulassai (1981): Reflection and Comparison</i>	96		
MARTA CINCOTTI Non un edificio qualsiasi della città di Cagliari. Architettura e arte al Palazzo del Consiglio regionale della Sardegna <i>Not Just Any Building in the City of Cagliari: Architecture and Art, at the Regional Council Palace of Sardinia</i>	114		
SILVIA ORIONE Gli anni della ricostruzione di Milano: opera d'arte totale. La figura di Ernesto Nathan Rogers <i>The Reconstruction years in Milan: total work of art. The character of Ernesto Nathan Rogers</i>	130		
GIACOMO USAI <i>Il piano d'uso collettivo a Gramsci</i> , proposta di Gio' Pomodoro per un nuovo modello di arte pubblica. <i>Piano d'uso collettivo a Gramsci, Gio' Pomodoro's proposal for a new model of public art</i>	148		
ALBERTO PIREDDU · MASSIMO CARTA Lo spazio come dono dei luoghi. La Plaza de los Fueros a Vitoria-Gasteiz, di Eduardo Chillida e Luis Peña Ganchegui <i>Space as the release of Places: The Plaza de los Fueros in Vitoria-Gasteiz by Eduardo Chillida and Louis Pena Ganchegui</i>	164		

Arte Pubblica e opere pubbliche

Public Art and Public Works

Il sovrano a cavallo con elmo e sciabola collocato al centro di una piazza, su di un grande piedistallo, con epigrafi celebrative e tutto il resto, probabilmente costituisce una delle più iconiche espressioni di arte proveniente dal palazzo del potere, imposta al popolo con l'intenzione di creare un chiaro messaggio, un monito che sottolinea la forza delle istituzioni. Le qualità delle opere di questo genere può essere mediocre, e alcune lo sono, sebbene le istituzioni abbiano sempre mirato a farle realizzare da artisti di altissimo prestigio come nel caso di Donatello che ferma nel bronzo il Gattamelata davanti alla chiesa del Santo di Padova.

In altre occasioni storiche le opere celebrative del governo furono l'esito di concorsi aperti e occasione di dibattito e confronto pubblico. Nel caso della grande fontana di fronte al Palazzo Vecchio di Firenze, finalizzata a celebrare il nuovo acquedotto mediceo della città alla metà del Cinquecento, il concorso vinto dal Giambologna fu oggetto di critiche e scherno: il colossale Nettuno detto il Biancone, terminato da Bartolomeo Ammannati, fu inchiodato dal popolo o forse da Michelangelo col famoso verso "Ammannato, Ammannato, che bel marmo t'hai sprecato!". I concorsi si ricordano fin dall'antichità e Plinio ricorda quello del 435 a.C. tra i cinque più grandi scultori del tempo di Policlete, in gara per la realizzazione di figure di amazzoni per il tempio di Artemisia di Efeso, indetto dallo stesso tempio.

Quanti grandi concorsi per opere d'arte si svolgono oggi in coordinamento con opere pubbliche di rilievo? È solo una delle tante domande che scaturiscono dalle riflessioni sulle relazioni tra arte e architettura, oggetto del numero 3 della rivista Aristana.

In linea di principio chi dispone dello spazio o dell'architettura pubblica dovrebbe deliberare e affidare la sua decorazione artistica alla valutazione di un'autorevole giuria. Dare spazio all'arte dovrebbe essere il diretto riflesso delle aperture culturali concesse da chi possiede il diritto sui luoghi e ne gestisce la forma politica. Nelle architetture pubbliche infatti l'arte decora e al tempo sottolinea significati, costruisce in qualche misura un apparato didattico che promuove il dialogo tra la popolazione e i simboli, parte significativa del messaggio architettonico.

I macelli ottocenteschi erano, su indicazione ministeriale, decorati con teste di animali, i palazzi comunali con i simboli della città e ancora oggi, se pure con grandi difficoltà, l'arte nelle pubbliche architetture dovrebbe essere incentivata secondo gli esiti della legge del 1942 detta del 2% che disponeva tale percentuale da dedicare all'arte.

Fig. 1

Uno dei bozzetti preparatori per la piazza Sebastiano Satta, Biblioteca digitale Sebastiano Satta.

Una chiara visione che intendeva rinforzare tramite l'arte i messaggi culturali o politici, diretti ai cittadini. Appare però significativo l'esplicito riferimento che, nella legge del 2%, esentava dall'obbligo alcune tipologie di edifici quali ospedali, edilizia civile e scuole, ossia i luoghi in cui invece sarebbe stato molto opportuno inserire l'arte, avviando una tendenza che portò di fatto – in assenza di espliciti divieti – alla realizzazione proprio in tali siti di numerosissime opere.

Al di là del principio che a lungo ha visto il potere pubblico gestire il messaggio artistico tramite le grandi architetture e gli spazi urbani emerge quella che, con tutta evidenza, è l'espressione libera e non filtrata che proviene dal basso, dagli artisti senza nome, dalle persone della strada. Certamente il numero e l'impatto delle azioni d'arte negli spazi pubblici è andato sempre diminuendo. Nel 2017 la Direzione Generale Arte e Architettura Contemporanee e Periferie Urbane ha avviato un'approfondita riflessione sul tema giungendo all'emanazione di linee guida e di una prima fase di ricognizioni, anche per evidenziare alcune distorsioni che, con le modifiche introdotte alla legge del 2% nel 1960, avevano variato le componenti delle commissioni giudicatrici rendendo distante il dialogo tra artisti e progettisti dell'opera di architettura. Una tendenza che aveva portato ad un deciso peggioramento della qualità artistica e del generale processo di riqualificazione auspicato in origine.

Qualità dell'arte pubblica e *art-washing*.

L'arte come azione nobile, se ancorata strettamente alle dimensioni pubbliche dell'architettura, secondo le riflessioni di Giò Ponti e di Le Corbusier è l'espressione diretta della qualità del costruito e dell'ambiente urbano.

Si assiste, in particolare dagli anni Settanta del Novecento in poi ad un processo direi contrario, ossia all'inserimento di gesti artistici in costruzioni o edifici esistenti di bassa qualità, oppure alla decorazione di ambienti urbani degradati mediante opere che, nell'intenzione dei committenti o degli esecutori, dovrebbero ribaltare le sorti delle condizioni negative figlie di un'architettura dissennata o semplicemente assente.

Il fenomeno, le cui dimensioni crescono esponenzialmente, è l'esito di un clamoroso fraintendimento ogni volta che, abbandonate le vie dell'architettura o della raffinata composizione degli spazi pubblici, si spera di affidare a sculture, disegni e a colori vari le sorti delle relazioni tra la società e i luoghi della vita quotidiana. Si dimentica presto che la qualità della città e dell'ambiente in cui ogni giorno transitiamo e viviamo dovrebbe essere la diretta derivazione ed espressione del progetto di architettura, dei processi di riqualificazione ambientale, della cura degli spazi pubblici in termini di forme, materiali, funzioni e arte.

Le opere di Nivola e Fancello negli esterni del palazzo della Regione Sardegna di Cagliari costituiscono un chiaro esempio di tale pratica, in cui si assiste al contrasto estremo tra un'architettura goffa e al limite violenta e la serie di raffinatissime sculture che avrebbero dovuto ricondurla alla dimensione umana. Svincolandosi da rapporti così asimmetrici l'arte, in qualche misura delusa dall'architettura, si è appropriata da decenni di un ampio numero di supporti, concreti o virtuali, effimeri o illegali, attraverso cui emettere nuovi segnali. Nelle piazze essa talvolta ha fatto da sé, senza ricorrere a particolari legami con l'architettura, come si vede nella Stephen Wise Plaza di New York City, nella Piazza



Satta di Nuoro, nel "Il piano d'uso collettivo a Gramsci" di Ales, nella Plaza de los Fueros a Vitoria, discusse in altrettanti articoli in questo numero di Aristana.

Altrove i murales, con tutta evidenza stanno oggi assumendo il ruolo di veicolo comunicativo e di produzione di arte verso lo spazio e le architetture pubbliche. Dopo una fase gloriosa fatta di espressioni popolari i murales, veicolo di libertà di parola e strumento di racconto di importanti valori, sono diventati una pratica troppo spesso ripetitiva e tendono a sostituirsi – almeno in alcuni contesti – all'immagine dell'architettura dei luoghi, ossia alla figura identitaria e al messaggio culturale che ogni paese dovrebbe essere capace di trasmettere. Il carattere urbano di un luogo, quindi il messaggio dato dalle architetture eminenti e da quelle della residenza civile, sempre più flebile e annacquato da valori edilizi di qualità irrilevante, non emerge più chiaramente mentre proprio i murales rivestono con nuovi messaggi i muri delle città.

In questo fenomeno si ritrovano valori molto positivi perché i murales sono simbolo e bandiera di libertà e tramite l'espressione artistica costruiscono la strada di accesso

Fig. 2

Uno dei bozzetti preparatori per la piazza Sebastiano Satta, Biblioteca digitale Sebastiano Satta.

alla parola da parte di coloro che non possono vantare altri privilegi. Tramite i loro messaggi, a volte dirompenti e per loro natura effimeri, viene indicata la direzione verso una società maggiormente inclusiva che vuole ottenere, con l'arte, nuovi valori e nuove qualità.

In altri contesti meno interessanti l'affidamento alla pittura sui muri, pubblici o privati, sostituisce i valori di un'arte pubblica assente e costituisce l'ambiguo pretesto per dimenticare che la bellezza del luogo possa dipendere dalla qualità dell'architettura e dei paesaggi. La decorazione giustifica e di fatto autorizza qualsiasi gesto edificatorio, nella prospettiva della sua redenzione offerta dalla esecuzione di un bel murale che purtroppo, da solo, non può fare molto per variare gli assetti architettonici e paesaggistici dei luoghi.

I murales, in questi casi, e in molti di quelli che hanno negli Enti pubblici i loro committenti, assumono il significato di un *art-washing* che nessuno ha richiesto o che, spinto da spontaneismi di varia natura, si appropria di fatto delle superfici di interfaccia tra l'architettura e i cittadini.

Cabine elettriche ingombranti, ad esempio, disposte a caso nel territorio nazionale e spesso lesive degli equilibri panoramici dei luoghi, si pretende che diventino belle se ridisegnate con fiori e raffigurazioni diverse; case orribili, mal costruite nei centri storici e nelle città d'arte – in spregio alla più elementari regole dell'architettura – vengono nobilitate attraverso scene campestri, rievocazioni romantiche, tramonti, vecchiette in costume con fasci di spighe in braccio o quant'altro, trascurando quello che dovrebbe essere il processo della vera riqualificazione: la loro demolizione o la loro riprogettazione mediante il significato contenuto nei materiali storici o attraverso nuove linee di un'architettura contemporanea capace di inserirsi nel dialogo alto che gli edifici devono intrattenere con un centro storico, un paesaggio, una città d'arte.

Anche le ambizioni che i privati cittadini nutrono nei confronti della comunicazione artistica, abbandonati i tempi in cui qualsiasi espressione artistica privata verso il pubblico, quindi non solo architettonica, era soggetta al giudizio e all'eventuale permesso delle diverse "commissioni per l'ornato", vengono imposte allo sguardo di tutti i cittadini con maniere invadenti.

Credo sia importante discutere ancora in queste direzioni perché l'arte, così come l'architettura, sono figlie della civiltà e insieme creano l'armonico spazio del benessere di cui la società ha bisogno e di cui deve nutrirsi, quotidianamente. Separare le cose comporta una rinuncia grave e la perdita delle qualità che ciascun paese e ciascuna città deve pretendere.

Il numero 3 di "Aristana" ospita riflessioni che indagano da diverse prospettive le condizioni in cui l'arte stabilisce relazioni con gli spazi pubblici delle città e con le architetture pubbliche. Molti dei casi presentati raccontano di episodi di straordinaria qualità, quella di cui tutti abbiamo da sempre bisogno. Crediamo sia necessario non rinunciare mai a questi dialoghi tanto che, dal nostro angolo, lanciamo un appello alle istituzioni, agli architetti e agli artisti affinché si intensifichi la pratica di riunione tra le loro arti, o tramite la "legge del 2%" o a seguito di iniziative virtuose che raccolgano i talenti di chi opera nella costruzione fisica e nel progetto dello spazio intorno a noi.

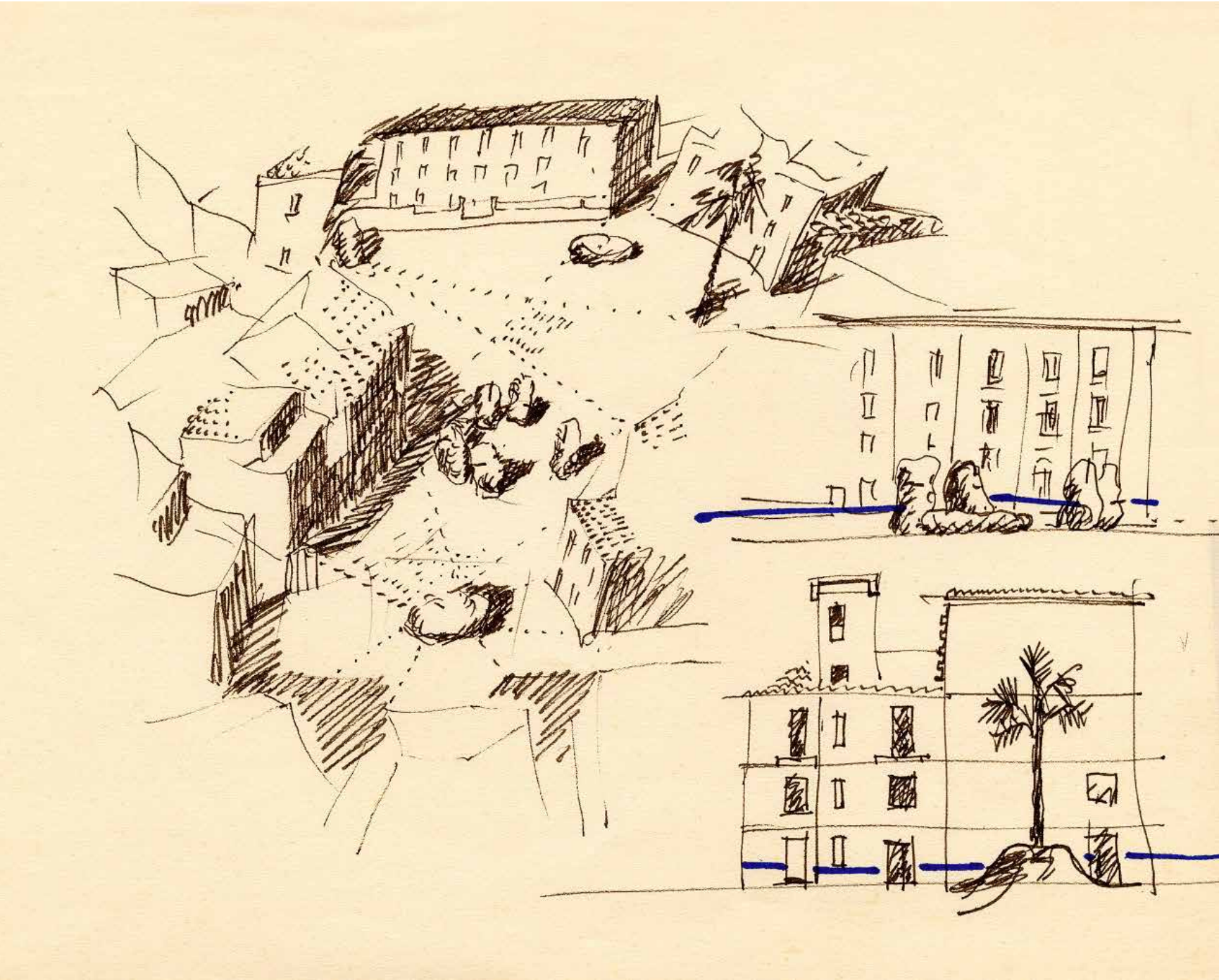


Fig. 3

Uno dei bozzetti preparatori per la piazza Sebastiano Satta, Biblioteca digitale Sebastiano Satta.

VISIONI



Tamara Shopsin e Jason Fulford alla Stephen Wise Plaza, New York City

*Tamara Shopsin and Jason Fulford
at the Stephen Wise Plaza in New York City*

TAMARA SHOPSIN
tamarashopsin.com

JASON FULFORD
jasonfulford.com

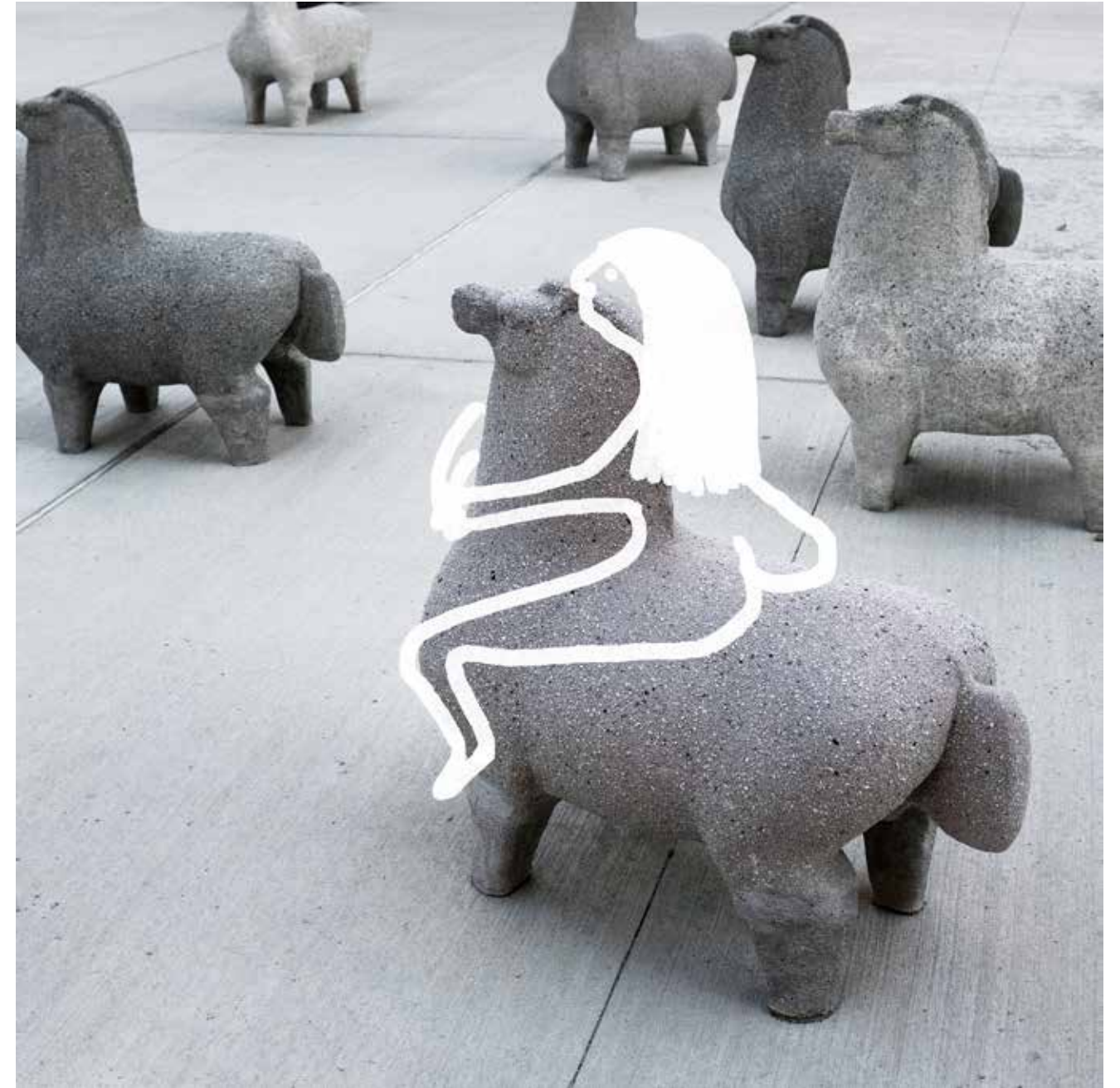
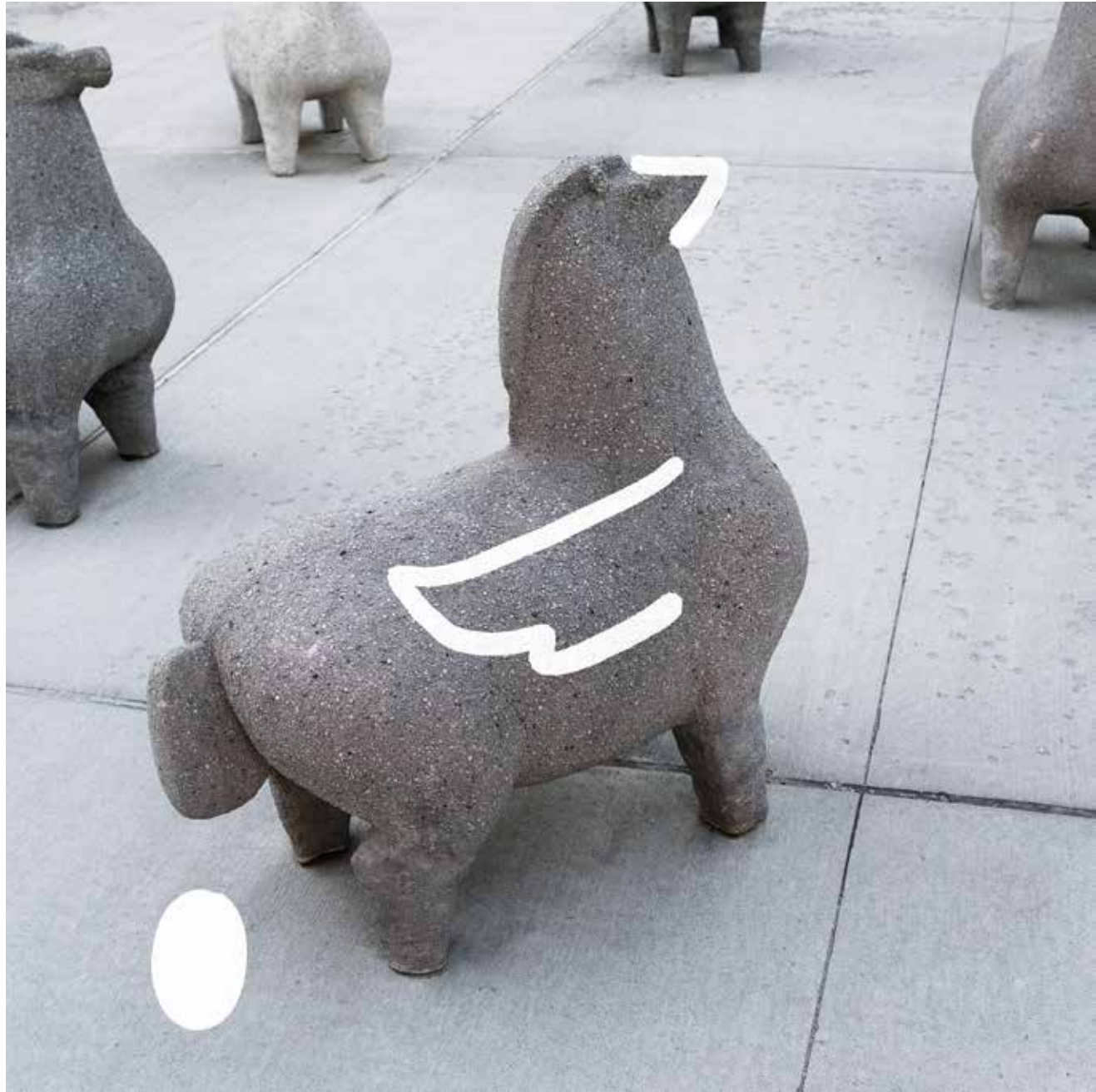
Aristana ha mandato due newyorkesi, Tamara Shopsin e Jason Fulford, a vedere i cavalli di Nivola alle Wise Towers.

Quando sono arrivati, hanno trovato i cavalli pronti a giocare.

Aristana sent two New Yorkers, Tamara Shopsin and Jason Fulford, to see the Nivola horses at Wise Towers.

When they arrived, they found the horses were ready to play









DIALOGHI



Pubblico e privato: intervista a Carl Stein

Public and Private: an Interview with Carl Stein

A cura di Stefania Atzori e Francesco Deriu

STEFANIA ATZORI
Fondazione Oristano

FRANCESCO DERIU
Fondazione Oristano

Editorial Team: This past spring, the editorial team of Aristana engaged in an epistolary conversation with Carl Stein, son of Richard, the New York-based architect and former Bauhaus student who collaborated with Nivola on competitions and urban projects such as the Stephen Wise Plaza in New York City.

Carl, too, is an architect and principal of Elemental Architecture, based in NYC. What follows is the resulting dialogue–narrative that emerged from this exchange.

Carl Stein: By way of introduction, it's necessary to understand that beginning in the early 1950s, the Nivola and Stein families were very close. I don't have a clear remembrance of exactly when this relationship began. I would have been seven or eight years old at the time. My recollections are spotty and are dated by connections to seemingly trivial factors. During the summers, we were frequently guests of the Nivolas at their house in The Springs on Long Island. I have visual memories of traveling to see them in an old car that my parents sold in 1952. Later, and in the winters, we visited the Nivolas in their apartment on Waverly Place in New York City. I would play with the Nivola children, Claire and particularly Peter (later Pietro). By that time, the Nivola family had moved their residence one block south from their first NYC home on 8th Street although Tino kept the space for some time, using it as a secondary studio after setting up his primary working facility on Long Island. By chance, I walk by the Waverly Place building almost every day taking my dogs to run in Washington Square Park.

I was part of these inter-family get togethers until 1960 when I graduated from high school and began college studies. For the next eleven years – college and my time working for Marcel Breuer – I had very little direct contact with the Nivolas. Unfortunately for the sake of this report, this was perhaps the most fruitful period of the working relationship between Tino and my father. Collaborations included Carr's Department Store, Wiltwyck School, Stephen Wise plaza, Public School 55 and Playground, Playgrounds at Public Schools 17, 33 and 149, Intermediate School 183 and, of course, the competition for the Bataan Corregidor and the piazza Sebastiano Satta.

In 1971, I joined my father's firm as an associate and in 1977, we formed The Stein Partnership which continues today as Elemental Architecture. At this point, my own

Fig. 1

Modellino del cavallino che verrà realizzato come gioco da Costantino Nivola e Richard Stein per la Stephen Wise Plaza, NYC 1964. (foto: Richard Stein - Stein Partnership-Elemental Architecture Archives). Da ora in poi SPEAA.

Model of the little horse that would later be built as a play sculpture by Costantino Nivola and Richard Stein for the Stephen Wise Plaza, NYC 1964. (photo: Richard Stein - Stein Partnership-Elemental Architecture Archives). From now SPEAA.

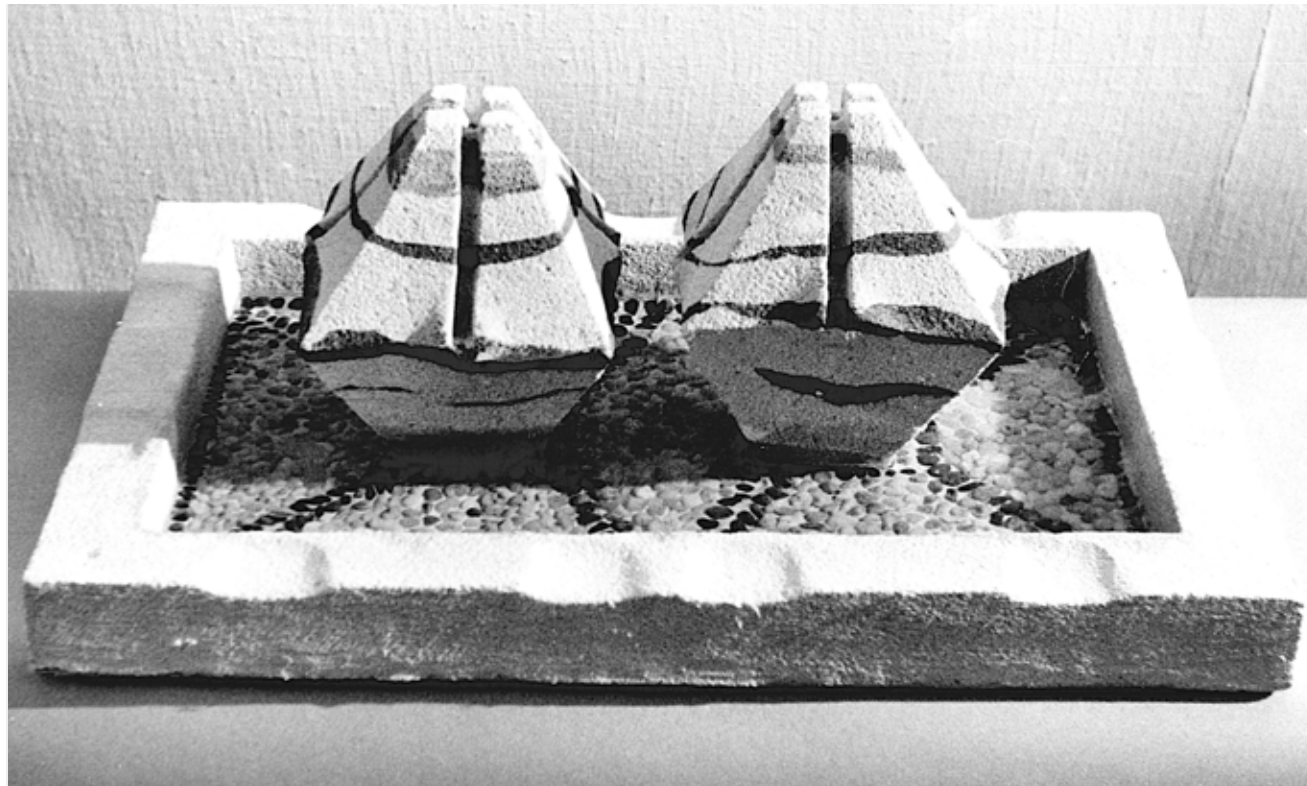


Fig. 2

Plastico di studio della fontana formata da una vasca e due ottaedri in calcestruzzo per la Stephen Wise Plaza, NYC 1964 (foto: Richard Stein - SPEAA)
Study model of the fountain composed of a basin and two concrete octahedrons for Stephen Wise Plaza, NYC 1964 (photo: Richard Stein -SPEAA)

connection with Tino resumed when he asked whether I would like to work with him on the memorial to Antonio Gramsci. The relationship with Tino continued until his death in 1988 while he was working on a set of bronze sculptures to be integrated into a project of mine, the Combined Police/Fire Facility on East 67th Street in NYC. This connection with Nivola continued when his widow Ruth and I collaborated to complete the installation of the police station bronzes, and then through ongoing efforts to present Tino's work and promote his legacy. For the past decade, this has been focused largely through the Fondazione Nivola.

Now, having spent too much time qualifying the bases for my answers, let me get to your questions.

Question. In Italy, art historians mostly study the work of Costantino Nivola, while in the United States, it is architectural historians who explore the projects of your father, Richard Stein. Yet it seems to us that there was a real collaboration between Nivola and Stein—perhaps reaching its peak in the Wise plaza—which deserves to be considered in its own right. What can you tell us about the way Richard Stein and Costantino Nivola worked together? How did they plan and carry out their projects?

Answer. I would not characterize the Stephen Wise plaza and playground, which as representing “the peak” of their collaboration. Although it is certainly a very important project both in its integral beauty and in the impact it had in bringing architecturally-scaled public artwork into the general consciousness, I would opt for the Bataan-Corregidor Memorial competition entry, 1956, for its scale, innovation, conceptual unity and lasting impact it has had on subsequent memorial and celebratory projects.



Fig. 3

Foto d'epoca della Stephen Wise Plaza dopo la realizzazione. In primo piano la vasca con la coppia di fontane a forma di ottaedro in calcestruzzo, sulla destra il graffito e in fondo i cavallini, 1964-65 (foto: Richard Stein - SPEAA)
Historic photograph of the Stephen Wise Plaza after completion. In the foreground, the basin with the pair of concrete octahedron-shaped fountains; to the right, the mural; and in the background, the little horses, 1964-65 (photo: Richard Stein - SPEAA)

The solution involved sculpting the entire island of Corregidor and, while many of the forms are clearly enlarged versions from previously-seen works by Nivola, the visualization of a massive formalization of a land mass was, I believe, based on my father's experience, barely a decade earlier, of creating landing strips on Saipan and Okinawa. Although he rarely spoke about his own feelings toward the war, he did relate conversations he had with colleagues who had been in similar situations. The point was always a sense of internal conflict, that their efforts were essential to the defeat of fascism but that the planes that took off from these airfields were carrying bombs, many of which would fall on civilian targets. The gash in the earth, bringing visitors to the darkness of war but, with optimism, returning them to light of day is, I believe, the manifestation of my father's experience in WWII while the formal realization is certainly Tino's. This device, descending into the earth and then reemerging into sunlight has been repeated in a number of memorials dedicated to unthinkable tragedies, perhaps most noticeably, the Viet Nam memorial in Washington, DC however, the Bataan Corregidor competition entry is, to my knowledge, the first, at least in modern culture. It's worth considering that the impetus was my father's first-hand experience with warfare and with very large-scale terrain manipulation.

Q. Among Nivola's artworks, the little horses are truly unique. They are not meant to be simply observed, but used. Could you tell us something about this playful shift introduced by Richard Stein and Costantino Nivola?



A. I can't speak with certainty about the working methodology of Tino and my father but I imagine that much of the process occurred in very informal settings – walks on the beach, sitting around the wood-fired grill in the Nivola's garden, with wine and dinner at some small Greenwich Village restaurant. What I can say is that, later, when I had the pleasure of working with Tino on the Police/Fire bronzes, much of the developmental work occurred at the dinner table in my home where, in the early 1980's, Tino often stayed for three or four nights at a time while working on drawings for a series of paintings that he had undertaken. He had a deep-seated mistrust of the Police stemming first from his experience with the rise of fascism in the late 1930s and then with the overreaction of police to antiwar demonstrators, particularly during the Viet Nam war. He was not at all shy about expressing these feelings but knew that they would not be well received by our clients. He sought a narrative that could underlie a set of pieces for the police station. We discussed the idealized view of all public agencies – police, fire, health care, education – as being manifestations of society's concern for certain issues that were beyond individual action. Together, we researched imagery in the NYC Police Museum. Rescues and other examples of heroism, and the history of the

Fig. 4

Foto d'epoca della Stephen Wise Plaza dopo la realizzazione. In primo piano i cavallini in calcestruzzo e in fondo la vasca con la coppia di fontane a forma di ottaedro in calcestruzzo.

Le fontane non hanno mai funzionato come tali, nonostante le intenzioni di Nivola e Stein. (foto: Richard Stein - SPEAA)

Historic photograph of the Stephen Wise Plaza after completion. In the foreground, the concrete horses; in the background, the basin with the pair of concrete octahedron-shaped fountains. The fountains never functioned as such, despite the intentions of Nivola and Stein.

(photo: Richard Stein -SPEAA)



Fig. 5

Foto d'epoca della Stephen Wise Plaza dopo la realizzazione. In primo piano i cavallini in calcestruzzo e in fondo il graffito. (foto: Richard Stein -SPEAA)

Historic photograph of the Stephen Wise Plaza after completion. In the foreground, the concrete horses; in the background, the mural. (photo: Richard Stein -SPEAA)

late-Victorian building that was incorporated into the new facility, became the primary subjects of Tino's figures. Knowing how close the Stein and Nivola families were, I can only think that the working dynamics between Tino and my father were similar.

Q. The little horses we love so much are the heart of the plaza, but they have also been its weak point. As an architect, looking back, could you share your thoughts on the challenges and misunderstandings that emerged from this project?

A. The cavallini in the Stephen Wise playground are an art installation intended to be experienced by small children. They are, of course, amusing and playful but the arrangement of the horses creates ever-changing plastic interrelationships of curved lines and volumes. This is particularly evident if the set of forms is viewed from the eye level of a six or seven year old child. Tino was very much aware of the audience for his art. The cavallini are certainly to be played with but they also offer the young users complex and informative visual experiences. The cavallini are also integral to the intergenerational aspect of the plaza. The target ages for different zones are intentionally intermixed. This was a concern in several of my father's public space projects, Rochedale Village park being one of the most significant. At Stephen Wise, the south border is marked by a geometric concrete relief wall. As originally built, moving north were a series of benches and a water spray area for play during the hot weather. At the center of the plaza is the iconic fountain with the double octahedrons. Again, as designed, this was surrounded by concrete benches, a meeting place and a focal point. Finally, the cavallini gather at the foot of the monumental sgraffito fresco mural depicting, in abstracted terms, family and community.



Fig. 6

*Foto d'epoca della
Stephen Wise Plaza
dopo la realizzazione.
I cavallini utilizzati
dai bambini per giocare.
(foto: Richard Stein -SPEAA)*
*Historic photograph of the
Stephen Wise Plaza after
completion. The concrete horses
being used by children for play.
(photo: Richard Stein -SPEAA)*



Fig. 7

*Foto d'epoca della
Stephen Wise Plaza
dopo la realizzazione.
I cavallini utilizzati
dai bambini per giocare.
(foto: Richard Stein -SPEAA)*
*Historic photograph of the
Stephen Wise Plaza after
completion. The concrete horses
being used by children for play.
(photo: Richard Stein -SPEAA)*



Fig. 8

*Foto d'epoca della
Stephen Wise Plaza
dopo la realizzazione.
I cavallini utilizzati
dai bambini per giocare.
(foto: Richard Stein -SPEAA)*
*Historic photograph of the
Stephen Wise Plaza after
completion. The concrete horses
being used by children for play.
(photo: Richard Stein -SPEAA)*

Q. As a child, you witnessed a project that was not only designed for children, but also sought to engage them in a broader vision of urban renewal. Looking back, what impression did that experience leave on you? What do you think it meant—then and now—to include the youngest members of society in a vision for the city's future?

A. Actually, I don't see the cavallini as being a weak point. All of Tino's concrete sculptures at the Stephen Wise plaza have fared badly, largely from a misunderstanding of their significance as works of art and, additionally, from a destructively hostile reaction from individuals and groups who saw the sculptures as politically progressive messages. Much of the damage results from painting the sandcast concrete to cover graffiti. This not only destroys the original surface of the sand which clung to the concrete as it was removed from the mold, it also trapped moisture causing significant damage to the underlying concrete. Unlike the well-intentioned damage caused by the painting, the cavallini were vandalized, attacked with sledge hammers and iron pipes. This was similar to the fate of the concrete fruits and vegetables at the Public School 55 playground on Staten Island. In both cases, the attacks are socio-political in nature and, fundamentally, reactionary.

Going back to the first question, of all the completed projects that resulted from the collaborations between Tino and my father, I find the Piazza Sebastiano Satta to be the most successful. It is internally unified and draws both on its immediate architectural surroundings and on its larger urban context. It is both respectful and radical in its approach, aggressively emphasizing cultural and historic continuity while using strikingly modern vocabulary. I recognize in the taut urbanistic language, the influence of my father while the plastic relationships between space and volume seems essentially Nivola. It's a public space dedicated to an important former inhabitant of the space,



narrated with the vocabulary of Sardinia – rocks, water, the formation of public space due to the evolution of towns and villages. I can easily imagine the conversations from which this design emerged taking place in the Nivola garden on summer evenings with the sun setting into the trees that surrounded Tino's sandcasting bed.

Tino was a very charismatic man with the ability relate to people of all ages. I don't remember much about specific early interactions having to do with sculpture. I can, however, still see his seriousness in asking a ten-year-old "what do you think about..." I never felt that this was condescending or patronizing. Perhaps more to the point, my daughter was ages four through nine when Tino was our regular house guest. She remembers him as one of the few adults she truly enjoyed being with. I think this was largely a function of Tino's ability to empathize with children without either talking down or abandoning his own skills and experiences. If I had to guess, I would say that Tino was more concerned with each child's interactions with his work rather than considering a children as a generalized class. That is to say, I think Tino viewed the

future as the result of the efforts of many individuals. This, however, is speculation on my part.

Q. Public art is often meant as a gift to the community—a shared space for reflection and meaning. Yet today, the value of art seems increasingly tied to market dynamics and private ownership, as illustrated by episodes like the Banksy piece that self-destructed after being sold at auction. In your view, is it still possible for art to serve as a public offering—something that speaks to universal values and collective identity, rather than individual status or investment?

A. WOW! That's certainly the question that currently gnaws at architects as well as artists. The question is complicated by the advances in technology. We've arrived at a point where if you can visualize a thing and have an unlimited budget, you can do almost anything. As a result, there's a tendency to treat works of art and architecture simply as items to be checked off on a list things to have seen. Alternatively, with the staggering advances in virtual reality, the role of true experience comes into question. You mention Banksy and the taped banana. I think of the machines that Jean Tinguely made in the early 1960s. Many self-destructed (or, poetically, failed to self destruct) but these were wonderful constructions that, because of their physicality, were convincing commentaries. The works you cited seem to me to be more of a cynical slap at art collectors rather than attempts to create something worthwhile. But here, I need to catch myself because I was initially skeptical of Pop Art, particularly Warhols which I now greatly enjoy. I do, however, feel that money and art are frequently at odds with each other with little difference in intention between artworks and meme coins. The same can be said for architecture and urbanism. My wife and I moved into our house in Greenwich Village in 1971 because it was a center for creativity. On our block were the author Donald Barthelme, the poet Grace Paley, the playwright Israel Horovitz, the sculptor Gonzalo Fonseca, the social critic Steve Gaines, two feature writers for the New York Times, the actor/producer couple Ted and Cindy Story, the restaurateur and author Keith McNally and three architects including me. Tino had a studio three blocks away. I am the last survivor of this collection and the replacements have mostly come from the financial and tech sectors. Many of the housing units have been purchased as places to "park money" in the same way that much art is purchased as an investment or a symbol of wealth rather than for its intrinsic enjoyment. One of the larger buildings on the block which used to contain nine apartments has been converted to an immense single family house. To an outsider, our street is a bit prettier, has more flowers and fewer unpainted windows and doors, but it is decidedly devoid of stimulation. I worry that this may foretell the future for public art, spectacular, well polished but essentially without substance.

Thinking further, one problem faced by public art – or perhaps more correctly, art for public spaces since the public can access more traditionally scaled art in museums and galleries – is that it is essentially non-collectable and is therefore largely outside the realm of investment art. There are, of course, places where one can experience serious outdoor sculpture and installations such as Storm King and the Met Museum rooftop, but for these, the viewer needs to be proactive. I believe that art for public spaces should be available for chance encounters as well as planned pilgrimages. Tino explicitly used sandcast concrete and sgraffito/frescos as affordable media to present large-scale art to the public. His public oeuvre includes the many works that were incorporated into

Fig. 9

*Foto d'epoca della
Stephen Wise Plaza
dopo la realizzazione.
In primo piano la fontana
con la coppia di ottaedri
in calcestruzzo viste di fianco.
(foto: Richard Stein -SPEAA)
Historic photograph of
Stephen Wise Plaza
after completion.
In the foreground, the fountains
with the pair
of concrete octahedrons
seen from the side.
(photo: Richard Stein -SPEAA)*

and immediately around buildings and the artwork, particularly the sgraffito murals, that were created to edge play areas. While these were all intended to bring art to the public, frequently speaking to issues of their context, there is a tendency to think of them as architectural decoration rather than fine art.

Of all the completed works by Tino and my father, the piazza Satta is, for me, the most satisfying and the most fully realized. Part of this is due to its presenting a relatable narrative – the life of a renowned Sardinian poet, the significance of water, the harsh intricacy of volcanic boulders. These would be known to and of interest to many, if not most, of the persons normally passing through the piazza. This in no way decreases the artistic worth of the intervention. Instead, it enhances and perhaps qualifies its meaning as public art. The same can be said of the Stephen Wise cavallini. They could be monoliths or stele defining a circle within the plaza, however, as ponies, they immediately engage a specific audience.

Q. In the United States, it's a common and widespread practice to accompany public works with works of art. In your experience, how do you approach this practice? What kind of collaboration do you usually establish with the artist? And what social importance do you think art in public spaces has—art that's part of everyday city life, not just confined to museums?

A. New York City had a "Percent for Art" for many years. I have not done a City project for a number of years but I believe it's still in effect. The collaborations with Nivola for the NYC school projects and the Combined Police/Fire Facility were all funded by the Percent for Art. The funding for the Stephen Wise Plaza, including the Nivola sculptures, came from the Jacob Kaplan Foundation, a private organization that has provided money for a number of arts projects in and around New York.

The Percent for Art program has had somewhat mixed results. In my opinion, works have ranged from mediocre to excellent but have mostly been applied to the architecture with little integration. Tino's work, however, was generally very much of a piece with the buildings.

Some other cities have similar policies, however, I don't have any direct experience with these. Federal buildings often incorporate artwork but here, my only direct experience with Federal agencies has been with commemorative projects in which the entire undertaking has been considered art. For me, the question of art in public spaces is complex. My own taste in art leans toward the abstract and conceptual. This, however, is not generally well received for public spaces where the viewer's experience is likely to be momentary. As a rule, art that makes the viewer uncomfortable and requires reflection is not appreciated. Richard Serra's Tilted Arc was, for me, one of the most powerful and beautiful public art pieces of the late 20th century but it was widely hated. I worry that my point of view may be considered elitist but I am not a fan of most ad hoc public art. Ironically, this is directly opposite to my larger view of my own social responsibility. One of Tino's major achievements was his ability to make his work widely accessible without compromising artistic integrity. Stephen Wise Plaza and the Piazza Sebastiano Satta are great examples. In their own way, these are wonderfully subversive projects in that they engage the viewer with abstract ideas of visual art without the viewer realizing it.

May 2025



Redazione: Nella primavera trascorsa la Redazione di Aristana ha intrattenuto una conversazione epistolare con Carl Stein, figlio di Richard, l'architetto newyorkese studente del Bauhaus con cui Nivola ha collaborato per concorsi e progetti urbani come la Stephen Wise Plaza a New York City. Anche Carl è architetto, titolare dello studio Elemental Architecture di base a NYC, riportiamo di seguito il dialogo-racconto che ne è scaturito.

Carl Stein: A mo' d'introduzione, è necessario sapere che, a partire dai primi anni Cinquanta, le famiglie Nivola e Stein erano molto legate. Non ricordo con esattezza quando sia iniziato questo rapporto: all'epoca dovevo avere sette o otto anni. I miei ricordi sono frammentari e datati in base a fattori apparentemente insignificanti. Durante l'estate, eravamo spesso ospiti dei Nivola nella loro casa a The Springs, a Long Island. Ricordo di essere andato a trovarli in una vecchia macchina che i miei genitori vendettero nel 1952. Più tardi, nei mesi invernali, li incontravamo nel loro appartamento a Waverly Place, a New York. Giocavo con i figli di Nivola, Claire e soprattutto Peter (che in seguito sarebbe diventato Pietro). A quel punto, la famiglia Nivola si era trasferita una traversa più a sud rispetto alla prima

Fig.10

Foto d'epoca della Stephen Wise Plaza dopo la realizzazione. Il positivo del bassorilievo in calcestruzzo realizzato da Costantino Nivola con la tecnica del sandcast. (foto: Richard Stein -SPEAA) Historic photograph of the Stephen Wise Plaza after completion. The basin with the pair of twin concrete statues. (photo: Richard Stein -SPEAA)



Fig. 11

*Foto d'epoca della
Stephen Wise Plaza
dopo la realizzazione.*

*Il lato nord è l'esatto negativo
del bassorilievo del lato sud
[fig. 10].*

*Il muro è una sorta di
sandwich, con un nucleo
strutturale in calcestruzzo
e i pannelli in bassorilievo
su entrambi i lati. È probabile
che un lato sia stato realizzato
per primo da Costantino Nivola
e che poi questo sia stato
utilizzato come stampo per il
secondo lato.*

(foto: Richard Stein - SPEAA)

*Historic photograph of the
Stephen Wise Plaza
after completion.*

*The north face is the
exact negative. The wall is
a sandwich of a structural
concrete core with the relief
panels on both sides. It seems
likely that one side was created
first and then this became
the mold for the second side.
(photo: Richard Stein - SPEAA)*

casa newyorkese, in 8th Street, anche se Tino mantenne per un certo periodo quello spazio, usandolo come studio secondario dopo aver allestito il laboratorio principale a Long Island. Ancora oggi, passo spesso davanti all'edificio di Waverly Place portando i miei cani a correre a Washington Square Park.

Ho partecipato a questi incontri familiari fino al 1960, quando mi sono diplomato al liceo e ho iniziato gli studi universitari. Nei successivi undici anni — durante il college e il periodo in cui lavorai per Marcel Breuer — ebbi pochissimi contatti diretti con i Nivola. Purtroppo, per il fine di questa intervista, quello fu forse il periodo più fruttuoso della collaborazione tra Tino e mio padre. Tra i progetti comuni figurano Carr's Department Store, Wiltwyck School, la piazza Stephen Wise, la scuola pubblica 55 e il suo parco giochi, i parchi delle scuole pubbliche 17, 33 e 149, la scuola media 183 e, naturalmente, i concorsi per il Memoriale Bataan-Corregidor e per la piazza Sebastiano Satta.

Nel 1971 sono entrato nello studio di mio padre come collaboratore, e nel 1977 abbiamo fondato The Stein Partnership, oggi proseguito come Elemental Architecture.

A questo punto, il mio rapporto con Tino riprese, quando mi chiese se volessi lavorare con lui al memoriale per Antonio Gramsci. Il nostro legame è continuato fino alla sua morte nel 1988, mentre stava lavorando a un gruppo di sculture in bronzo da integrare in un mio progetto: il Centro congiunto di Polizia e Vigili del Fuoco in East 67th Street, a New York. Il rapporto con Nivola proseguì anche dopo, quando sua moglie Ruth e io collaborammo per completare l'installazione dei bronzi alla stazione di polizia, e attraverso vari sforzi volti a promuovere l'opera e la memoria di Tino. Negli ultimi dieci anni, queste attività si sono concentrate in particolare attraverso la Fondazione Nivola. Ora, dopo aver passato troppo tempo a inquadrare le premesse, passiamo alle vostre domande.

Domanda. In Italia, il lavoro di Costantino Nivola è oggetto di studio da parte degli storici dell'arte, mentre negli Stati Uniti sono soprattutto gli storici dell'architettura a occuparsi dei progetti di tuo padre, Richard Stein. Tuttavia, ci sembra che la loro sia stata una vera e propria collaborazione — che forse ha toccato il suo apice nella piazza di Harlem — e che meriti di essere considerata come tale. Cosa puoi dirci del modo in cui lavoravano insieme Richard Stein e Costantino Nivola? Come progettavano e realizzavano i loro lavori?

Risposta. Non definirei la piazza e il parco giochi Stephen Wise — che per inciso si trova qualche isolato a sud di Harlem — come "l'apice" della loro collaborazione. Per quanto si tratti certamente di un progetto importante, sia per la sua bellezza complessiva che per l'impatto avuto nel portare l'arte pubblica su scala architettonica alla coscienza collettiva, io preferisco l'ipotesi progettuale per il Memoriale Bataan-Corregidor del 1956. Per la sua scala, l'innovazione, l'unità concettuale e il lascito che ha avuto su molti progetti memoriali e celebrativi successivi.

La proposta prevedeva la modellazione dell'intera isola di Corregidor, e anche se molte delle forme riprendono motivi già presenti in opere precedenti di Nivola, credo che l'idea di formalizzare un'intera massa terrestre derivi dall'esperienza di mio padre, che solo una decina di anni prima aveva costruito piste di atterraggio a Saipan e Okinawa. Benché parlasse raramente dei suoi sentimenti legati alla guerra, mi ha raccontato spesso dei dialoghi con colleghi in situazioni simili. Il punto centrale era un senso di conflitto interiore: da un lato, contribuivano alla sconfitta del fascismo, ma dall'altro, sapevano che quegli aerei trasportavano bombe, molte delle quali avrebbero colpito civili.

Il solco scavato nella terra, che conduce i visitatori nelle tenebre della guerra per poi riportarli alla luce, credo sia la manifestazione dell'esperienza bellica di mio padre, mentre la sua realizzazione formale è indubbiamente opera di Tino. Questo dispositivo — scendere nel sottosuolo per poi riemergere nella luce — è stato ripreso in molti memoriali dedicati a tragedie indicibili, come il Memoriale del Vietnam a Washington D.C. Ma per quanto ne so, il progetto per il Bataan-Corregidor è stato il primo, almeno nella cultura moderna. Vale la pena considerare che il motore concettuale era l'esperienza diretta di mio padre nella manipolazione su larga scala del paesaggio.

Venendo alla collaborazione tra mio padre e Tino, era un equilibrio di competenze molto chiaro. Mio padre si occupava principalmente dell'organizzazione spaziale, della struttura architettonica e della funzionalità dei progetti, mentre Tino portava la sua sensibilità artistica, in particolare con le sculture e i rivestimenti murali. Entrambi avevano grande rispetto reciproco per i rispettivi campi, e ciò si traduceva in un dialogo costante durante il processo creativo.

I due lavoravano spesso in parallelo, ma con continui scambi di idee. A volte Tino proponeva una scultura o un motivo artistico che influenzava la forma architettonica; altre volte mio padre disegnava uno spazio che poi Tino integrava con opere scultoree e murali. Per esempio, nella piazza Stephen Wise, il lavoro di Tino si integra perfettamente con la struttura del parco giochi e con la distribuzione degli spazi pubblici, creando un ambiente che è al tempo stesso funzionale, estetico e coinvolgente per la comunità.

Il loro approccio era sempre molto pratico e collaborativo, e per certi versi pionieristico: volevano portare l'arte negli spazi urbani frequentati quotidianamente dalla gente, non relegandola a musei o gallerie. Questo spirito era molto radicato in entrambi, e ha dato vita a opere che ancora oggi risultano significative e molto apprezzate.

D. L'arte pubblica e la sua integrazione nell'architettura sono temi molto attuali. Come giudichi oggi il contributo di tuo padre e di Nivola in questo ambito?

R. Credo che abbiano anticipato molte tendenze contemporanee, soprattutto nell'idea che l'arte debba essere parte integrante dello spazio urbano e vivere con esso. La loro collaborazione è un esempio di come architettura e arte possono dialogare senza sovrapporsi o competere, ma piuttosto valorizzandosi a vicenda. Il loro lavoro rifletteva anche un forte impegno sociale, molto attuale oggi, in quanto mirava a migliorare la qualità della vita urbana attraverso progetti pensati per la comunità. Le loro opere non erano solo belle, ma anche pensate per essere usate e vissute dalle persone, il che è un principio fondamentale dell'arte pubblica oggi.

D. In che modo la relazione tra tuo padre Richard Stein e Costantino Nivola ha influenzato la scena artistica e architettonica di New York negli anni in cui hanno collaborato?

R. La collaborazione tra mio padre e Tino è stata certamente significativa per il panorama artistico e architettonico di New York, anche se spesso non è stata sufficientemente riconosciuta. Il loro approccio integrato, che univa arte e architettura, ha contribuito a creare spazi urbani più vivi, partecipativi e significativi per le comunità locali. In particolare, i progetti come la piazza Stephen Wise hanno dimostrato che lo spazio pubblico può diventare un luogo di incontro e di espressione culturale, arricchito dalla presenza di sculture e interventi artistici che stimolano l'interazione e la riflessione. Hanno inoltre anticipato una tendenza oggi molto diffusa, quella di considerare l'arte pubblica non come ornamento, ma come componente attiva del progetto urbano, capace di generare senso di appartenenza e identità collettiva. Nella New York degli anni '50 e '60, questo era ancora un terreno nuovo, e loro sono stati pionieri in questo senso.

D. Quali sono state le principali sfide nel portare avanti questa visione congiunta tra arte e architettura?

R. Una delle difficoltà maggiori era certamente il fatto che molte amministrazioni pubbliche e committenti non avevano ancora piena consapevolezza del valore dell'arte integrata all'architettura. Spesso si tendeva a vedere la scultura o l'arte come un "accessorio" o un lusso, non come parte essenziale del progetto. Ciò comportava problemi di budget, manutenzione e a volte anche di incomprensione da parte del pubblico. Un altro tema era la durabilità delle opere, soprattutto quelle realizzate in materiali come il cemento o lo sgraffito, soggetti a usura e vandalismo. Questo ha portato a una certa fragilità nel mantenimento delle installazioni nel tempo, come è avvenuto purtroppo per i cavallini della piazza Stephen Wise.

D. Guardando indietro, cosa consiglieresti alle nuove generazioni di architetti e artisti che vogliono lavorare nello spazio pubblico?

R. Suggestirei loro di mettere sempre al centro il dialogo con la comunità e di lavorare con un forte senso di responsabilità verso chi userà quegli spazi. È fondamentale che arte e architettura non siano solo belle immagini, ma strumenti di inclusione, di stimolo e di identità collettiva. Inoltre, è importante essere aperti alla collaborazione interdisciplinare, perché il confronto tra diversi saperi e sensibilità può portare a risultati molto più ricchi e profondi.

D. Come descriveresti il carattere personale di Costantino Nivola e come influenzava il suo lavoro e le collaborazioni?



R. Tino era un uomo molto carismatico, capace di relazionarsi con persone di tutte le età. Non ricordo molti dettagli specifici dei nostri primi incontri legati alla scultura, ma ricordo ancora la sua serietà quando, da bambino di dieci anni, mi chiedeva "cosa ne pensi di...". Non ho mai percepito questo come condiscendente o paternalistico. Anzi, penso che la sua empatia verso i bambini fosse autentica, senza mai sottovalutarli o rinunciare alle sue competenze artistiche. Mia figlia, che aveva tra i quattro e i nove anni quando Tino era spesso nostro ospite, lo ricorda come uno dei pochi adulti con cui si divertiva davvero. Credo che questo fosse dovuto alla sua capacità di mettersi nei panni dei bambini e di comunicare con loro in modo diretto e sincero. Probabilmente Tino si interessava più alle interazioni individuali dei bambini con la sua arte che a considerare i bambini come una categoria generica. Vedeva il futuro come il risultato dell'impegno di molte singole persone, ma questa è una mia speculazione.

D. L'arte pubblica oggi sembra sempre più legata a dinamiche di mercato e proprietà privata. Pensi che l'arte possa ancora essere un dono per la collettività, portando valori universali e identità condivise?

Fig. 12

Foto dopo il restauro dei cavallini di Costantino Nivola e il ridisegno della Piazza che ora ha una vasta area recintata e attrezzata con panchine e giochi per bambini (foto: Richard Stein -SPEAA)

Photograph after the restoration of Costantino Nivola's little horses and the redesign of the Plaza, which now features a large fenced and equipped area with benches and children's play equipment (photo: Richard Stein -SPEAA)



Fig. 13

*Foto dopo il restauro
di una statua
in calcestruzzo di Nivola
e il ridisegno della Piazza
(foto: Richard Stein -SPEAA)*

*Photograph after
the restoration of a concrete
statue by Nivola
and the redesign
of the Plaza
(photo: Richard Stein -SPEAA)*

R. È certamente una domanda che tormenta sia gli architetti che gli artisti. Le tecnologie avanzate e i grandi budget permettono di realizzare quasi tutto ciò che si può immaginare, ma c'è il rischio che le opere vengano viste solo come elementi da "spuntare" da una lista di cose da vedere. Inoltre, con la realtà virtuale, il ruolo dell'esperienza autentica si mette in discussione.

Il caso di Banksy o della banana incellophanata mi fa pensare ai macchinari di Jean Tinguely degli anni '60, molte opere auto-distruttive che però, proprio per la loro fisicità, erano commenti convincenti. Le opere citate mi sembrano più uno schiaffo cinico ai

collezionisti d'arte che tentativi di creare qualcosa di significativo.

Detto ciò, ammetto di essere stato scettico verso la Pop Art, in particolare Warhol, ma ora la apprezzo molto. Tuttavia, credo che spesso denaro e arte vadano in direzioni opposte, con poca differenza d'intenti tra opere d'arte e meme coin.

Anche l'architettura e l'urbanistica sono influenzate da queste dinamiche. Mio marito ed io ci siamo trasferiti a Greenwich Village nel 1971 perché era un centro creativo, con scrittori, poeti, artisti e architetti come vicini. Ora, io sono l'ultimo di quel gruppo e la maggior parte dei nuovi residenti proviene dai settori finanziari e tecnologici.

Molti appartamenti sono stati acquistati come "parcheggi di denaro" e uno degli edifici più grandi della strada, che prima conteneva nove appartamenti, è stato trasformato in una enorme casa unifamiliare. La nostra strada è un po' più bella e ordinata, ma manca di stimoli culturali.

Temo che questo possa essere un segnale per il futuro dell'arte pubblica: spettacolare e ben rifinita, ma priva di sostanza.

Un altro problema dell'arte pubblica — o forse sarebbe più corretto parlare di arte per gli spazi pubblici, dato che il pubblico può accedere ad opere d'arte di dimensioni più tradizionali in musei e gallerie — è che essa è essenzialmente non collezionabile e quindi fuori dal circuito dell'arte d'investimento. Ci sono luoghi dove si può vedere scultura e installazioni all'aperto, come Storm King e il tetto del Met Museum, ma per visitarli è necessario uno sforzo consapevole da parte del pubblico. Io credo che l'arte per gli spazi pubblici debba essere fruibile sia attraverso incontri casuali sia tramite pellegrinaggi pianificati.

Tino ha scelto di utilizzare il calcestruzzo sabbiato e le tecniche dello sgraffito/fresco proprio perché erano mezzi accessibili per presentare arte di grande scala al pubblico. Il suo lavoro pubblico include molte opere inserite dentro o attorno agli edifici e opere d'arte, in particolare i murales a sgraffito, creati per delimitare le aree gioco. Queste opere, pur essendo pensate per portare l'arte al pubblico e spesso legate al contesto locale, tendono ad essere viste più come decorazioni architettoniche che come vere e proprie opere d'arte.

Tra tutte le opere realizzate da Tino e mio padre, la piazza Sebastiano Satta è quella che trovo più riuscita e compiuta. In parte perché presenta una narrazione facilmente comprensibile — la vita di un noto poeta sardo, l'importanza dell'acqua, la durezza e la complessità dei massi vulcanici. Elementi noti e interessanti per molti dei passanti abituali della piazza. Questo non diminuisce il valore artistico dell'intervento, anzi lo arricchisce e ne qualifica il significato come arte pubblica.

Lo stesso vale per i cavallini di Stephen Wise. Avrebbero potuto essere monoliti o stele a definire un cerchio nello spazio, ma come cavallini coinvolgono immediatamente un pubblico specifico.

D. Negli Stati Uniti è una pratica comune e diffusa accompagnare le opere pubbliche con opere d'arte. In base alla sua esperienza, come affronta questa pratica? Che tipo di collaborazione instaura di solito con l'artista? E quale importanza sociale attribuisce all'arte negli spazi pubblici—un'arte che fa parte della vita quotidiana della città e non solo confinata nei musei?

R. Per molti anni, la città di New York ha avuto un programma chiamato "Percent for Art". Non lavoro a progetti municipali da diverso tempo, ma credo sia ancora in vigore. Le collaborazioni con Nivola per i progetti scolastici della città e per il Complesso di Polizia e

Vigili del Fuoco sono state tutte finanziate attraverso il Percent for Art. Il finanziamento per la Stephen Wise Plaza, incluse le sculture di Nivola, è arrivato dalla Jacob Kaplan Foundation, un'organizzazione privata che ha sostenuto numerosi progetti artistici a New York e dintorni.

Il programma Percent for Art ha prodotto risultati un po' altalenanti. A mio parere, le opere realizzate spaziano dal mediocre all'eccellente, ma per lo più sono state "applicate" all'architettura senza una reale integrazione. Il lavoro di Tino, invece, era generalmente molto coerente con gli edifici.

Anche altre città adottano politiche simili, ma non ho esperienze dirette in merito. Gli edifici federali spesso includono opere d'arte, ma la mia unica esperienza diretta con le agenzie federali riguarda progetti commemorativi in cui l'intera realizzazione era considerata un'opera d'arte.

Per me, la questione dell'arte negli spazi pubblici è complessa. I miei gusti personali tendono verso l'astratto e il concettuale. Tuttavia, questo tipo di arte non è generalmente ben accolto negli spazi pubblici, dove l'esperienza dell'osservatore tende a essere fugace. Di norma, l'arte che mette a disagio e richiede riflessione non è apprezzata. Il Tilted Arc di Richard Serra è stata, per me, una delle opere d'arte pubblica più potenti e belle del tardo Novecento, ma è stata ampiamente odiata. Temo che il mio punto di vista possa sembrare elitario, ma non sono un sostenitore della maggior parte dell'arte pubblica improvvisata. Ironia della sorte, questa posizione è in netto contrasto con la mia visione più ampia della responsabilità sociale. Uno dei grandi meriti di Tino era la sua capacità di rendere il suo lavoro accessibile a un vasto pubblico senza compromettere l'integrità artistica. La Stephen Wise Plaza e la Piazza Sebastiano Satta ne sono ottimi esempi: a modo loro, sono progetti meravigliosamente sovversivi, perché coinvolgono lo spettatore in idee astratte di arte visiva senza che egli se ne renda conto.

Maggio 2025



Fig. 14

Foto dopo il ridisegno della Stephen Wise Plaza.
La coppia di fontane a forma di ottaedro di Costantino Nivola non sono più all'interno di una vasca rettangolare ma su un basamento a forma di semicerchio con alle spalle una vasta area recintata e attrezzata con panchine e giochi per bambini (foto: Richard Stein -SPEAA)

Photograph after the redesign of Stephen Wise Plaza.
The pair of octahedron-shaped fountains by Costantino Nivola are no longer inside a rectangular basin but placed on a semicircular base, with a large fenced area behind equipped with benches and children's play equipment. (foto: Richard Stein -SPEAA)



Pensare lo spazio pubblico: intervista a Salvatore Garau

FEDERICA PALA
Fondazione Oristano
palafederica91@gmail.com

Conceiving public space: interview to Salvatore Garau

A cura di Federica Pala

Nel panorama dell'arte contemporanea italiana e internazionale, Salvatore Garau rappresenta una figura atipica tuttavia profondamente coerente. Nato a Santa Giusta, in Sardegna, dopo il diploma all'Accademia di Belle Arti di Firenze ha iniziato la sua carriera nella musica come batterista degli Stormy Six, per poi dedicarsi all'arte visiva. La sua ricerca spazia dalla pittura all'installazione, fino alle celebri sculture immateriali che lo hanno reso noto a livello internazionale. Ha esposto in importanti sedi, tra cui la Biennale di Venezia, e le sue opere figurano in collezioni pubbliche e private; la sua produzione riflette su identità, memoria collettiva e potere simbolico dello spazio. Tra i suoi progetti più noti in Sardegna, l'installazione *L'Anguilla di Marte*, nella sua città natale, *Uomo che pensa* e il progetto *MACCAB*. Ha realizzato anche un docu-film in carcere, *La Tela*, coniugando arte e impegno sociale.

Garau ha saputo sviluppare una ricerca visiva che diviene sensibile e intellettuale, in cui forma e pensiero coincidono: è il pensiero che genera la forma, non viceversa. Il contesto, a sua volta, non è inteso come mero luogo espositivo, ma come capo relazionale, teatro di identità, memoria e possibilità.

In quest'ottica si inserisce anche *L'Anguilla di Marte*, realizzata a Santa Giusta nell'ambito del bando pubblico Riberas, finalizzato alla riqualificazione di spazi e architetture lungo corsi d'acqua interni. In questo caso, il progetto ha potuto riconfigurare in modo simbolico la piazza del municipio di Santa Giusta, insieme alla piazza del mercato retrostante, rendendo quei luoghi alla comunità come siti pubblici di identità territoriale ed esperienza condivisa.

Chiamando in causa lo spazio pubblico Garau compie un gesto di restituzione: un invito alla collettività a riscoprirsi, riflettersi e – spesso – interrogarsi, con l'intento di creare spazi di consapevolezza, luoghi in cui l'immaginazione – bene oggi più che mai fragile e necessario – possa riattivarsi.

È proprio questa tensione tra presenza e pensiero, tra realtà e possibilità, che trova il suo apice nelle sculture immateriali: opere che non occupano fisicamente lo spazio ma lo attivano, lo rendono pensabile, lo caricano di senso.

"Il vuoto è pieno di tutto", afferma Garau, e in questa frase si condensa la sua poetica dell'assenza come presenza. Le sue sculture immateriali, che occupano simbolicamente piazze e strade, non sono provocazioni gratuite, ma esercizi di visione o, per meglio dire, di fruizione: chiedono allo spettatore di vedere senza vedere, di colmare il vuoto con il pensiero, in un atto di contemplazione che diventa quasi meditativo.

In un'epoca in cui lo spazio pubblico viene spesso pensato in termini funzionali e normativi – tra esigenze estetiche, istanze ecologiche e dinamiche di comunità – il lavoro di Garau invita a riflettere su nuove modalità di presenza e significato, rivendicando il

Fig. 1

L'anguilla di Marte, dettaglio della testa, Piazza Othoca, Santa Giusta. (foto: Salvatore Garau).



Fig. 2
L'anguilla di Marte, *la testa*,
Piazza Othoca, Santa Giusta.
(foto: Francesco Deriu).

ruolo dell'artista come mediatore sensibile. Le sue opere sono dispositivi di senso che non impongono risposte, ma generano domande, aprono crepe nella superficie della realtà. Così facendo, l'artista restituisce alla collettività non solo un'opera, ma un modo nuovo – e forse antico – di abitare il mondo.

Lo abbiamo incontrato per discutere proprio di questo: del rapporto tra arte e spazio condiviso, tra forma e contesto, tra gesto individuale e responsabilità collettiva.

Domanda. Nel cuore del paesaggio lagunare di Santa Giusta, l'opera *L'Anguilla di Marte* si impone come segno visivo e concettuale di un'interrogazione sul rapporto tra arte, territorio e collettività. Nel suo caso, come si articola, secondo lei, il dialogo tra forma artistica, memoria identitaria e simbolo? In che modo l'opera si fa portatrice di una narrazione collettiva che trascende la semplice figurazione animale?

Risposta. "E itta deppia fai, unu cavuru?" (E cosa avrebbe dovuto fare, un granchio?).

In questa risposta elementare data a una TV da un pescatore forse novantenne, dentro un bar di Santa Giusta, c'è, in estrema sintesi, la risposta perfetta, completa a tutte le domande che si potrebbero fare sull'*Anguilla di Marte*. La saggezza popolare non va troppo per il sottile, mira dritta al centro e trova il senso compiuto a un'opera che un bel giorno è comparsa nella piazza del proprio paese.

Quella risposta mi ha fatto impazzire e divertire per giorni. Un haiku giapponese che concede alla poesia, per esprimersi, solo pochissime parole. I vecchi hanno una vita profonda, vissuta sul campo, che sa indagare se provocati meglio di qualunque filosofo. Quella scultura parla di loro in modo inequivocabile, non ci sono dubbi o letture raffinate. *L'Anguilla di Marte* questo si proponeva; parlare alle persone con gli strumenti della cultura che ben conoscono, e che magari, davanti al giornaliero bicchiere di birra, anno dopo anno, loro stessi ormai stanno perdendo.

Io non ho fatto altro che ricordare loro l'importanza e la ricchezza delle proprie origini, ricchezza che è una miniera dimenticata dalle nuove generazioni troppo "distratte". A tal proposito, infatti, i giovani hanno dimostrato assenza e perfino fastidio (forse vergogna?) delle loro origini. Tant'è che pochi giorni dopo l'inaugurazione dell'*Anguilla* hanno indetto una raccolta firme per farla smantellare dalla piazza. Quest'azione mi ha fatto molto riflettere sullo scollamento dei giovani dal proprio territorio. Per loro quella scultura era un "oggetto" inspiegabile, per cui non degno di riflessione, curiosità, semplicemente era da eliminare. La scultura ha agito nel loro inconscio come un'invasione di campo alla quale non sono abituati. Forse non c'era bisogno della scultura per capire in quali territori la maggior parte di loro (non tutti per fortuna!) in un paese si muove. È stata comunque un'opera determinante per riflettere su questo scollamento in atto. Io che pensavo di aver realizzato una perfetta simbiosi tra il territorio, quindi la sua storia, i suoi abitanti e la loro cultura. Soprattutto davo per scontata l'accoglienza dei giovani. Insomma, era per me necessario realizzare un'opera comprensibile a tutti senza indugio e senza scadere nel banale folklorismo.

Una narrazione collettiva, in un territorio quasi totalmente disabituato alla lettura di un'opera d'arte, penso debba essere aiutata da una, se non immediata, almeno facilitata comprensione. Ecco che non potevo prescindere da una forma comprensibile perché non venisse rigettata in toto. Ci vuole tempo, il tempo aiuta.

D. *L'Anguilla di Marte*, la cui testa è di recente installazione, è collocata in uno spazio aperto, accessibile, quasi quotidiano, distante dai circuiti museali convenzionali. Qual è il

valore, o il rischio, dell'esposizione dell'opera pubblica in un contesto non istituzionale? In che misura la sua visibilità permanente incide sulla percezione estetica e politica dell'opera?

R. Ovviamente esporre in una galleria d'arte contemporanea o in un museo è ben diverso dall'esporre in uno spazio pubblico. La responsabilità di un artista in quest'ultimo caso è massima. Non può più concedersi nessuna divagazione o pentimento che, in uno spazio privato, potrebbe anche essere un valore aggiunto. Tra la gente di una piazza l'artista è nudo, o meglio, sono gli abitanti di quella piazza a renderlo completamente nudo. Il dilemma è forte; deve l'artista andare avanti senza curarsi del *genius loci* o deve tenerne conto? Deve per forza provocare o deve assecondare, ovviamente nei limiti del possibile, un linguaggio comprensibile alla massa? Qui sta la vera difficoltà di un'opera d'arte pubblica. Il rischio sarà sempre elevato! Non possiamo nascondere. Credo comunque che l'artista debba insegnare a espandere il pensiero delle persone, ma per fare questo deve, in alcuni casi, necessariamente andare anche contro di loro proprio per il loro bene. Un'immagine insolita che entra nella vita del passante, giorno dopo giorno dovrebbe incidere in modo positivo anche quando il passante non se ne rende conto. Il dialogo intestino che un'opera pubblica può provocare è senz'altro utilissimo per uscire dal bigottismo offerto dalla società attuale, dai consueti canali di comunicazione. Anche nel caso dell'*Anguilla di Marte*, pur essendo di facile lettura, in alcuni, come ho già accennato, ha comunque creato disagio e fastidio, basta uno scarto imprevisto, vedi in questo caso le dimensioni, a creare uno sbandamento all'interno del quale nasce il desiderio di cercare risposte. Ecco, l'artista ha il compito di stimolare nell'intimo delle persone molte domande, non importa avere risposte, perché queste sarebbero diverse per ciascuno. Ovviamente la percezione estetica dell'opera si modificherà nel tempo, vedi per abitudine (o rassegnazione per chi proprio non l'accetta) o perché l'opera ha saputo parlare all'inconscio anche se, quel dialogo silenzioso che l'opera proponeva, non veniva apparentemente accettato.

D. Opere come *Io sono* e *Buddha in contemplazione* portano l'arte pubblica a un punto di paradosso: esistono senza mostrarsi, occupano lo spazio senza corpo. Cosa significa per lei creare un'opera pubblica che è, in sostanza, assente? Che tipo di sguardo richiede, o impone, questo gesto?

R. La presenza "assente" di una scultura immateriale in uno spazio pubblico, dal mio punto di vista sublima il concetto che tanto desidero trasmettere; suggerire, quasi forzare l'immaginazione della quale sempre più stiamo perdendo la potente bellezza e anche il potere politico che è intrinseco alla visionarietà. Un popolo che non sa più immaginare è un popolo amorfo, senza spina dorsale, facilmente "domabile". La forza di *Buddha in contemplazione* a Milano, o *Afrodite piange a New York* ma prendiamo pure la prima in assoluto che ho installato *Uomo che pensa* in piazza Manno a Oristano, non vogliono essere provocatorie – ovviamente tali appaiono, perché il nostro schema mentale è pietrificato su delle regole che non si possono alterare, quasi neanche scalfire. Invece insisto nell'affermare che non vedere ciò che io suggerisco col solo titolo è inizialmente un processo più che normale, eppure, col tempo, quella rigidità può sciogliersi e lasciar espandere il potere dell'immaginazione tenuto sotto chiave o che stava incancrendosi. Se una scultura immateriale in una piazza io riesco a vederla, perché non dovrebbe riuscirci un'altra persona? Tempo! Anche qui, come ho accennato precedentemente, ci vuole tempo per accettare linguaggi che oggi paiono inaccettabili.



Fig. 3
L'anguilla di Marte, la coda,
Piazza Othoca, Santa Giusta.
(foto: Francesco Deriu).

Inoltre voglio sottolineare con fermezza che in questo momento storico in cui l'IA sta prendendo pericolosamente il posto dell'intelligenza umana – avete più sentito parlare dell'intelligenza umana? – l'immaginazione dell'uomo tenderà sempre più a impigrirsi e sarà un danno incalcolabile per l'essere umano. Ecco perché, oltre alle "normali sculture", le mie sculture immateriali hanno una forza che in questo momento reputo quasi necessaria per tenere attivo il cervello delle persone e suggerire un nuovo modo di "vedere". Se delle mie sculture invisibili, immateriali, secondo la mentalità comune inesistenti, ne ha parlato tutto il mondo e, a distanza di quattro anni, di nuovo hanno riempito i blog del pianeta, vorrà pur dire che quelle forme inesistenti in realtà esistono, eccome!

D. Dall'*Anguidda* come forma mitica radicata nella laguna, fino al *Buddha invisibile* che contempla lo spazio vuoto: questo arco sembra indicare una tensione sempre più forte verso l'essenziale. L'arte pubblica, nella sua pratica, si avvicina a una forma di meditazione? Qual è oggi il ruolo dell'artista nel creare spazi di percezione, più che oggetti?

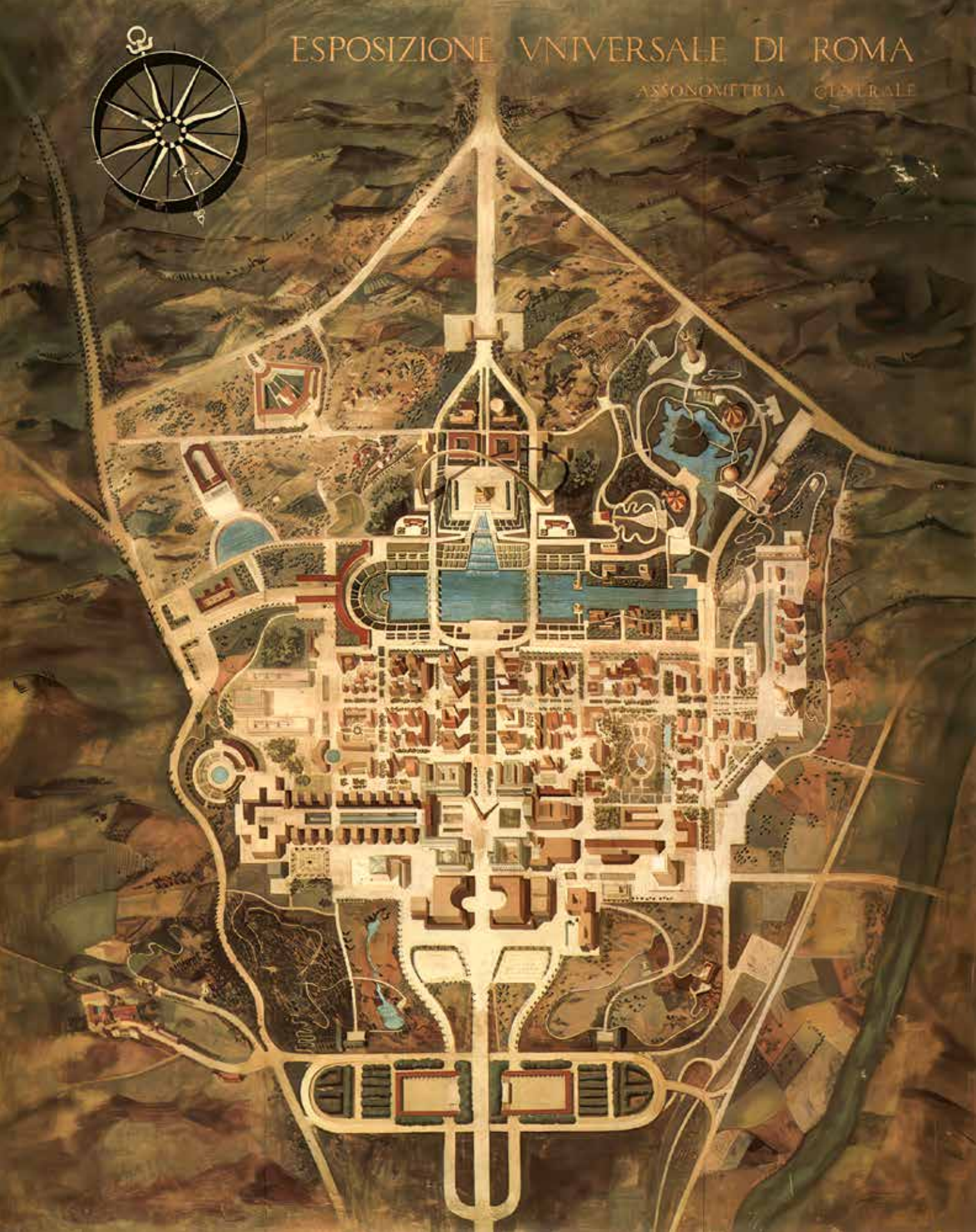
D. Il ruolo dell'artista è creare! Con oggetti, concetti, poesia, agendo e perfino non agendo; insomma, con tutto quel bagaglio che la nostra vita ci offre; per l'artista tutto è materia creativa. Mi piace molto il tuo suggerimento di creare arte pubblica che induca alla meditazione. In realtà potremmo dire che già esistono le chiese o per esempio piazze e parchi dove poter meditare e ritrovarsi a riflettere. Ma un'arte pubblica che si avvicini a una forma di meditazione, come suggerisci, perché mi piace molto? Perché proprio questo voglio stimolare con la presenza delle sculture immateriali. Quale meditazione più alta può offrire fermarsi, assentarsi da tutto e pensare in modo denso fino a immaginare una forma?

Il tema è molto interessante e richiederebbe un contributo di idee da parte di artisti, filosofi e architetti. Ovviamente, oltre all'invisibile, esistono migliaia di possibilità per rendere gli spazi pubblici meditativi, e di questo ne abbiamo sempre più necessità, lo definirei un bisogno primario. Il brutto avvelena l'inconscio delle persone. L'artista però non può inventarsi un'opera contemplativa quando lo spazio dove la scultura deve vivere è quasi respingente. Artista e progettista dovrebbero collaborare a monte per arrivare a un'armonia dello spazio. Purtroppo i nuovi progetti a cui assisto sono l'esatto contrario di ciò che affermo. Non esagero se dico che addirittura alcuni progetti non solo sono distanti dal creare zone di benessere mentale, ma addirittura stanno diventando luoghi non accoglienti, studiati sulla carta per ben presentarsi, ma dal lato pratico sono devastanti. Ho paura di non esagerare. Siamo arrivati al punto, giusto per dirne una, di panchine dove non puoi appoggiare la schiena per leggere comodamente un libro. Sembra una sciocchezza, eppure è il segno di quanta violenza propongono i progetti odierni! Per esempio penso al lungomare di Torre Grande, dove, pur esistendo la possibilità di salvare molti più pini dei pochi rimasti - è stata una dura battaglia - sono state create grandi zone, quasi piazze d'armi che chiamo fornaci, nelle quali, senza la preziosa ombra dei giganteschi pini, la temperatura è ben più alta degli spazi limitrofi, anche a causa del bianco riflettente che rincarà la dose di disagio. I nuovi alberelli daranno ombra tra chissà quanti anni. Ecco, un tale spazio rigetta l'Arte in tutte le sue manifestazioni; siamo all'opposto, purtroppo, dell'armonia che potrebbe suggerire la meditazione che andiamo cercando.

Confidiamo in un nuovo Rinascimento e, soprattutto, in una nuova sensibilità di artisti e architetti; spazi pubblici e Arte per l'uomo. È tanto semplice.



Fig. 4
L'anguilla di Marte,
dettaglio della testa,
Piazza Othoca, Santa Giusta.
(foto: Salvatore Garau).



Arte nelle opere pubbliche. La legge Bottai ai giorni nostri

Art in Public Works. The Bottai Law Today

RAIMONDO PINNA
raimondo.pinna@gmail.com

abstract

La legge n. 839 del 1942, emanata durante il secondo conflitto mondiale, impone la destinazione del 2% del costo degli edifici pubblici alla realizzazione di opere d'arte figurativa. Concepite come strumenti di educazione e propaganda, tali opere riflettono l'estetica e l'ideologia fascista. La legge nasce in un contesto di fiducia nella vittoria dell'Asse ed esclude per principio artisti ebrei, subordinando ogni scelta alla Confederazione fascista dei professionisti e degli artisti. Nel 1949, la normativa viene trasformata nella legge repubblicana n. 717, conservandone l'impianto generale e lasciando irrisolte le ambiguità sui criteri di selezione degli artisti. Il caso solleva ancora oggi interrogativi sul ruolo dell'arte pubblica e sulle modalità della sua committenza.

Law No. 839 of 1942, enacted during the Second World War, imposed the allocation of 2 per cent of the cost of public buildings to figurative works of art. Conceived as instruments of education and propaganda, these works reflect Fascist aesthetics and ideology. The law was born in a context of confidence in the Axis victory and excluded Jewish artists on principle, subordinating any choice to the Fascist Confederation of Professionals and Artists. In 1949, the legislation was transformed into Republican Law no. 717, preserving its general structure and leaving ambiguities about the criteria for selecting artists unresolved. The case still raises questions today about the role of public art and how it is commissioned.

keywords

Legge-quadro, arte fascista, arte murale, Bottai

Framework law, fascist art, wall art, Bottai

Fig. 1

L'Esposizione Universale di Roma
it.m.wikipedia.org/wiki/File:EUR_42_-_Planimetria_generale.jpg

Il contesto: una legge per l'arte negli edifici pubblici varata e pubblicata nell'estremo impegno bellico

L'11 maggio 1942 viene promulgata la legge n. 839 "Legge per l'arte negli edifici pubblici" che entra ufficialmente in vigore il 20 agosto 1942. Un oggetto estremamente ambizioso, organico a una concreta precedente serie di comportamenti effettivi e legislativi perseguiti dal regime fascista.

L'Italia è completamente coinvolta nel conflitto mondiale in corso al fianco della Germania e del Giappone. Ogni settore dell'economia è teso a sostenere lo sforzo bellico e ogni aspetto della vita sociale è segnato dalla mobilitazione della società civile. Anch'essa deve sostenere l'enorme impegno militare diffuso in molteplici teatri di guerra che possono essere raggruppati in tre ambiti:

- le riuscite annessioni territoriali: in seguito all'invasione della Jugoslavia, dall'aprile 1941, l'Italia si è annessa parte della Slovenia con Lubiana, parte della Dalmazia, mentre parte del Kosovo e della Macedonia occidentale sono stati annessi al regno di Albania già occupato dall'Italia nell'aprile del 1939; l'invasione della Jugoslavia dell'aprile 1941 ha comportato l'invasione tedesca della Grecia per rimediare al precedente disastro della guerra scatenata dall'Italia contro quella nazione; di fatto all'Italia è assegnato il controllo della maggior parte della Grecia continentale, delle isole Ionie, delle Cicladi e di Creta orientale.
- la sconfitta che ha comportato la perdita dell'intera Africa orientale nel novembre 1941: è stato un colpo grave per il prestigio del regime che aveva investito davvero tante risorse solo pochi anni prima, nel 1936, per la costituzione dell'Impero.
- i fronti aperti: in Russia, dove il corpo di spedizione italiano, inviato un anno prima a supporto dell'esercito tedesco, nella primavera-estate è impegnato a tenere la linea del fronte in Ucraina ed è solo all'inizio di agosto che cominciano le battaglie sul fiume Don; in Africa settentrionale, dove è in corso l'incerto confronto tra l'Italia e il rinforzo tedesco con la Gran Bretagna.

È quest'ultimo conflitto che riempie i bollettini quotidiani per l'intero trimestre maggio-agosto 1942. Infatti, tra il 26 maggio e il 21 giugno 1942 si combatte la battaglia di Ain el-Gazala. L'esito è positivo e le forze dell'Asse riconquistano Tobruch. Si può dunque affermare che, nel trimestre che intercorre tra varo e pubblicazione della legge, esiste una diffusa fiducia nella possibilità di vittoria dell'Asse. La legge n. 839 con il suo oggetto, inerente attività che si possono ragionevolmente esplicitare durante i periodi di pace, ne è la migliore prova.

L'obiettivo della legge n. 839: la moltiplicazione esponenziale dei muri pubblici per l'educazione all'Arte Fascista

Il fulcro della legge per l'arte negli edifici pubblici è costituito dal comma 1 dell'articolo 1.

«Le Amministrazioni dello Stato, anche con ordinamento autonomo, il Partito Nazionale Fascista, gli Enti ed Istituti pubblici, e le Organizzazioni sindacali, che procedono alla costruzione di edifici pubblici, debbono comprendere nei progetti, fra le somme a propria disposizione, una quota non inferiore al due per cento dell'importo preventivo dei lavori da destinare all'esecuzione di opere d'arte figurativa».

Il comma 2 specifica che l'obbligo scatta per i progetti di importo superiore al milione di lire. Utilizzando un convertitore per il calcolo dell'inflazione verificatasi in Italia negli ottantatré anni che intercorrono tra il 1942 e il 2025 si ottiene che un milione di



MANIFESTO DELLA

Il Fascismo è stile di vita: è la vita stessa degli Italiani. Nessuna formula riuscirà mai a esprimerlo compiutamente e tanto meno a contenerlo. Del pari, nessuna formula riuscirà mai a esprimere e tanto meno a contenere ciò che si intende qui per Arte Fascista, cioè a dire un'arte che è l'espressione plastica dello spirito Fascista. L'Arte Fascista si verrà delineando a poco a poco, e come risultato della lunga fatica dei migliori. Quello che fin d'ora si può e si deve fare, è sgombrare il problema che si pone agli artisti dai molti equivoci che sussistono. *Nello Stato Fascista l'arte viene ad avere una funzione sociale: una funzione educatrice. Essa deve tradurre l'etica del nostro tempo. Deve dare unità di stile e grandezza di linee al vivere comune. L'arte così tornerà a essere quello che fu nei suoi periodi più alti e in seno alle più alte civiltà: un perfetto strumento di governo spirituale.* La concezione individualista dell'arte per l'arte è superata. Deriva di qui una profonda incompatibilità tra i fini che l'Arte Fascista si propone, e tutte quelle forme d'arte che nascono dall'arbitrio, dalla singolarizzazione, dall'estetica particolare di un gruppo, di un ceto, di un'accademia. La grande inquietudine che turba tuttora l'arte europea, è il prodotto di epoche spirituali in decomposizione. La pittura moderna, dopo anni e anni di esercitazioni tecnicistiche e di minuziose introspezioni dei fenomeni naturalistici di origine nordica, sente oggi il bisogno di una sintesi spirituale superiore. L'Arte Fascista rinnega le ricerche, gli esperimenti, gli assaggi di cui tanto prolifico è stato il secolo scorso. Rinnega soprattutto i «postumi» di essi esperimenti, che malamente si sono prolungati fino al nostro tempo. Benché vari in apparenza e spesso divergenti, questi esperimenti derivano tutti da quella comune materialistica concezione della vita che fu la caratteristica del secolo passato, e che a noi non solo è estranea ma riesce profondamente odiosa. La pittura murale è pittura sociale per eccellenza. Essa opera sull'immaginazione popolare più direttamente di qualunque altra forma di pittura, e più direttamente ispira le arti minori. L'attuale riscossa della pittura murale, e soprattutto dell'affresco, facilita l'impostazione del problema dell'Arte Fascista. Infatti: sia la pratica destinazione della pittura murale (edifici pubblici, luoghi comunque che hanno una civica funzione), siano le leggi che la governano, sia il prevalere in essa dell'elemento stilistico su quello emotivo, sia la sua intima associazione con l'architettura, vietano all'artista di cedere all'improvvisazione e ai facili virtuosismi. Lo costringono invece a temprarsi in quella esecuzione decisa e virile, che la tecnica stessa della pittura murale richiede: lo costringono a maturare la propria invenzione e a organizzarla compiutamente. Nessuna forma di pittura nella quale non predomini l'ordinamento e il rigore della composizione, nessuna forma di pittura «di genere» resistono alla prova delle grandi dimensioni e della tecnica murale.



PITTURA MURALE

Dalla pittura murale sorgerà lo «Stile Fascista», nel quale la nuova civiltà si potrà identificare. La funzione educatrice della pittura è soprattutto una questione di stile. Più che mediante il soggetto (concezione comunista), è mediante la suggestione dell'ambiente, mediante lo stile che l'arte riuscirà a dare una impronta nuova all'anima popolare. Le questioni di «soggetto» sono di troppo facile soluzione per essere essenziali. La sola ortodossia politica del «soggetto» non basta: comodo ripiego dei falsi «contenutisti». Per essere consona allo spirito della Rivoluzione, lo stile della Pittura Fascista dovrà essere antico e a un tempo novissimo: dovrà risolutamente respingere la tendenza tuttora predominante di un'arte piccinescamente abitudinaria, che poggia sopra un preteso e fondamentalmente falso «buon senso», e che rispecchia una mentalità né «moderna» né «tradizionale»; dovrà combattere quei pseudo ritorni, che sono estetismo dozzinale o un palese oltraggio al vero sentimento di tradizione. A ogni singolo artista poi, s'impone un problema di ordine morale. L'artista deve rinunciare a quell'egocentrismo che, ormai, non potrebbe che isterilire il suo spirito, e diventare un artista «militante», cioè a dire un artista che serve un'idea morale, e subordina la propria individualità all'opera collettiva. Non si vuole propugnare con ciò un anonimato effettivo, che ripugna al temperamento italiano, ma un intimo senso di dedizione all'opera collettiva. Noi crediamo fermamente che l'artista deve ritornare a essere uomo tra gli uomini, come fu nelle epoche della nostra più alta civiltà. Non si vuole propagare tanto meno un ipotetico accordo sopra un'unica formula d'arte — il che praticamente risulterebbe impossibile — ma una precisa ed espressa volontà dell'artista di liberare l'arte sua dagli elementi soggettivi e arbitrari, e da quella speciosa originalità che è voluta e rimasta dalla sola vanità. Noi crediamo che l'impostazione volontaria di una disciplina di mestiere, è stile a temperare i veri e autentici talenti. Le nostre grandi tradizioni di carattere prevalentemente decorativo, murale e stilistico, favoriscono potentemente la nascita di uno Stile Fascista. Tuttavia, le affinità elettive con le grandi epoche del nostro passato, non possono essere sentite se non da chi ha una profonda comprensione del tempo nostro. La spiritualità del primo Rinascimento ci è più vicina del fasto dei grandi Veneziani. L'arte di Roma pagana e cristiana ci è più vicina di quella greca. Si è arrivati nuovamente alla pittura murale, in virtù dei principi estetici che sono maturati nello spirito italiano dalla guerra in qua. Non a caso ma per divinazione dei tempi, le più audaci ricerche dei pittori italiani si concentrano già da anni sulla tecnica murale e sui problemi di stile. La via è segnata per il proseguimento di questi sforzi, fino al raggiungimento della necessaria unità. SIRONI - FUNI - CAMPIGLI - CARRÀ

lire di allora equivale a € 673.600,00¹.

Si tratta di un importo di rispetto, ma non eccessivamente elevato. Questo significa che la volontà politica è fare in modo che l'esecuzione di opere d'arte figurativa, d'ora in poi, nonostante lo stato belligerante della nazione, coinvolga una notevole quantità di nuovi edifici pubblici.

L'obiettivo della legge favorisce consapevolmente la compiuta ricezione in architettura della logica che nove anni prima, nel 1933, aveva portato alla elaborazione del *Manifesto della pittura murale*, strumento efficace per esprimere la vera *Arte Fascista*; perché «*nello Stato Fascista l'arte viene ad avere una funzione sociale: una funzione educatrice ... un perfetto strumento di governo spirituale*». Una precisa dichiarazione di intenti firmata da alcuni dei più prestigiosi artisti dell'epoca: Mario Sironi, Achille Funi, Massimo Campigli e Carlo Carrà [Fig. 2].

Un testo programmatico curato fin nei dettagli dell'alternanza del corsivo e degli effetti

¹ www.rivaluta.it/calcolatore-inflazione.asp#calcolatore-inflazione

Fig. 2
Manifesto della pittura murale del 1933
scopripalazzodigiustizia.it/la-decorazione-murale-negli-anni-trenta



Fig. 3
Scritta murale a
Sangano (Torino)
da Ariberto Segàla,
I muri del Duce,
Milano 2020, p. 215

del carattere: per esempio non sfugge che il maiuscolo non interessa la parola arte quando è da sola, ma soltanto quando è accompagnata dal qualificativo fascista. A significare la predominanza dell'aggettivo sul sostantivo.

La legge 839 è una legge dello Stato italiano che accoglie con convinzione quanto auspicato dal Manifesto e lo fa suo predisponendo due utilizzi del "muro" per dare effettiva materialità alla rivendicata funzione sociale, educatrice, perfetto strumento di governo spirituale da affidare all'Arte Fascista.

Il primo è l'uso del "muro" come lavagna dove scrivere in maniera indelebile e ficcante principi di comportamento su cui si basa l'estetica fascista che ha una visione positiva della violenza, che non concepisce la virilità priva della violenza [Fig. 3] [Fig. 4].

Dal 1939, plausibilmente in concomitanza con l'invasione di aprile dell'Albania, annessa come protettorato in unione personale con la corona italiana, il regime avvia una pianificazione di scritte sui muri delle case del fascio, delle fabbriche, di edifici con destinazione d'uso pubblica in modo da dare forma a una sorta di ideale unità nazionale e, soprattutto, costringere gli italiani ad avere dimestichezza con la guerra. La scelta dei detti fascisti spetta al podestà, previo accordo con il segretario politico del partito nazionale fascista². Non ha importanza che le scritte sui muri furono tutte cancellate alla fine del secondo conflitto mondiale, nella pia illusione che la *damnatio memoriae* delle vestigia del fascismo potesse da sola dissolvere più di venti anni di radicata storia nazionale, costituita dalla sommatoria di quaranta milioni di esperienze personali di quella storia nazionale³.

Ha importanza che nel 1942, con il disposto del primo comma dell'articolo uno, la legge n. 839 renda accessibili le condizioni legali per la moltiplicazione esponenziale dei muri

² Pregevoli elenchi iconografici sono presenti in vari siti internet tra cui www.ventenniooggi.it/vercelli-scritte-motti-del-ventennio e www.comune.cinisello-balsamo.mi.it/pietre/spip.php?article426

³ È la nota posizione di Benedetto Croce del fascismo come parentesi nella storia italiana, come malattia morale di quest'ultima. Salvatore Cingari, *Croce e il fascismo*, Treccani, Milano, 2016 [www.treccani.it/enciclopedia/croce-e-il-fascismo_\(Croce-e-Gentile\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/croce-e-il-fascismo_(Croce-e-Gentile)/)



Fig. 4
Scritta murale a
Pezzana (Vercelli)
da Ariberto Segàla,
I muri del Duce,
Milano 2020, p. 161

pubblici da utilizzare come lavagna educativa per far diventare gli italiani fascisti in modo irreversibile.

Il secondo utilizzo è l'uso del "muro" come supporto per l'iconografia dell'Arte Fascista. L'esempio è dato dai due grandi murali realizzati nel 1941 e nel 1942 per gli edifici in corso di costruzione per l'EUR, la grande esposizione universale che ha l'ambizione e il dovere di rappresentare al mondo intero i risultati raggiunti dal fascismo:

- Le Corporazioni, di Enrico Prampolini, collocato sulla parete esterna dell'edificio destinato a ospitare il Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, in via della civiltà romana [Fig. 5];
- Le Professioni e le Arti di Fortunato Depero, collocato sulla parete esterna dell'edificio dell'allora Museo della Scienza, oggi Museo Nazionale Preistorico Etnografico, sempre in via della civiltà romana [Fig. 6].

È il 1935, anno XIII dell'era fascista, quando il governatore di Roma Giuseppe Bottai propone a Benito Mussolini di presentare la candidatura di Roma per l'Esposizione Universale. L'intento è mostrare al mondo il genio della Civiltà Italiana. L'idea viene accolta con grande entusiasmo dal Duce che, per realizzarla, fa istituire nel 1936 l'Ente Autonomo Esposizione Universale di Roma, coordinato dal senatore Vittorio Cini⁴ [Fig. 7].

Il commissario aggiunto all'EUR42 e committente unico di tutte le opere d'arte è Cipriano Efisio Oppo⁵.

L'EUR del 1942 è il progetto urbanistico guida che conterrà l'architettura esemplare della bontà della legge n. 839. Esso è costituito da sette città-sezioni: quelle di arte (con dieci mostre), scienza, economia corporativa, Africa italiana e svaghi, quella delle nazioni, con gli

⁴ Maurizio Reberschal, Cini Vittorio, voce Dizionario Biografico degli Italiani, volume 25, 1981, Treccani, Milano, [www.treccani.it/enciclopedia/vittorio-cini_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/vittorio-cini_(Dizionario-Biografico)/)

⁵ Eur report integrato 2020, p. 23 file:///C:/Users/utente/Downloads/EUR_report_2020.pdf Mattia Patti, Oppo Cipriano, voce Dizionario Biografico degli Italiani, volume 79, 2013, Treccani, Milano [www.treccani.it/enciclopedia/cipriano-oppo_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/cipriano-oppo_(Dizionario-Biografico)/)



Fig. 5

Le Corporazioni, Enrico Prampolini 1941
Il mosaico di Depero raffigura le Professioni e le Arti e usa lo stesso sfondo di Prampolini ma usa immagini differenti - la Giustizia, il Teatro, la Musica e un grande Fascio Littorio - e uno stile in parte diverso che punta sull'utilizzo di un numero maggiore di elementi; www.rerumromanarum.com/2016/12/mosaici-de-le-corporazioni-e-de-le.html; mapio.net/pic/p-6692483

espositori internazionali, e al centro, la Città Italiana, divisa tra vari poli, tra cui spiccavano il Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi e il Palazzo della Civiltà italiana [Fig. 1 e Fig. 7]. Il proponente dell'Eur, Giuseppe Bottai, nel 1942 è il ministro dell'Educazione Nazionale e, come tale, è il firmatario della legge 839. L'approfondimento della sua figura è indispensabile per comprendere la *ratio* della legge per l'arte negli edifici pubblici.



Fig. 6

Le Professioni e le Arti, Fortunato Depero 1942
Il mosaico di Depero raffigura le Professioni e le Arti e usa lo stesso sfondo di Prampolini ma usa immagini differenti - la Giustizia, il Teatro, la Musica e un grande Fascio Littorio - e uno stile in parte diverso che punta sull'utilizzo di un numero maggiore di elementi; www.rerumromanarum.com/2016/12/mosaici-de-le-corporazioni-e-de-le.html; mapio.net/pic/p-6692488

Giuseppe Bottai, l'ideatore della legge n. 839

Il *cursus honorum* di Giuseppe Bottai è uno dei più prestigiosi dell'élite fascista⁶. Onnipresente conduttore di ogni decisione del Duce gli è accanto fin da prima dell'inizio salvo poi defilarsi nella lunga notte del 25 luglio 1943, quando firmerà l'ordine Grandi di sfiducia di Benito Mussolini [Fig. 8].

La sua figura di ideatore della legge n. 839, nonché licenziatario della legge 1 giugno 1939 n. 1089, tutela delle cose d'interesse artistico e storico, ancora in vigore nel 2025 nei suoi principi essenziali, è il prodotto della serie di tutti i comportamenti descritti nell'elenco seguente. I ruoli e gli incarichi politici ricoperti sono intervallati dalle posizioni assunte

⁶ Per un'idea della biografia di Bottai oltre alla voce del Dizionario Treccani vedasi l'agiografia del nipote: Angelo Polimeno BOTTAI, *Mussolini io ti fermo. Storia Leggendaria di Giuseppe Bottai scelse la patria combattè i nazisti*. Guerini e associati, Milano, 2023.



Fig. 7

Vittorio Cini e Marcello Piacentini nella sala modelli delle opere
file:///C:/Users/utente/Downloads/EUR_report_2020.pdf

come *stakeholder* culturale di punta del *regime*; il fatto di ricoprirli lo rende totalmente connivente alla scelta del regime di intraprendere e percorrere una strada estrema:

- nel 1922 è a capo della colonna che da Tivoli marcia su Roma;
- nel 1923 fonda il quindicinale "Critica fascista";
- dal 1929 al 1932 è Ministro delle Corporazioni;
- nel 1933 è preside della Facoltà di Giurisprudenza di Pisa;
- nel 1935-36 è Governatore di Roma e in quanto tale propositore dell'Esposizione Universale di Roma;
- nel 1936 è il primo governatore di Addis Abeba;
- dal 1936 al 1943 è Ministro dell'Educazione Nazionale;
- 14 luglio 1938 il ministro dell'Educazione nazionale Giuseppe Bottai è uno dei 180 aderenti al Manifesto della razza;
- 6 agosto 1938, in occasione dell'uscita del primo numero de *La Difesa della razza*, il ministro dell'Educazione nazionale Giuseppe Bottai emana una circolare in cui impone a tutte le biblioteche scolastiche ed universitarie di abbonarsi alla nuova rivista. In tal modo, per alcuni anni, *La Difesa della razza* è distribuita in 140-150 000 copie ogni mese;
- 15 novembre 1938 il ministro dell'Educazione Nazionale Giuseppe Bottai firma il R.D.L. n. 1779 Integrazione delle norme per la difesa della razza nella scuola italiana;
- 1 marzo 1940 il ministro dell'Educazione nazionale Giuseppe Bottai fonda a Roma la rivista *Primato. Lettere e arti d'Italia. Quindicinale di cultura fascista chiuso il 25 luglio 1943*;
- il 10 giugno 1940 resta Ministro alla dichiarazione di entrata in guerra dell'Italia al fianco della Germania;
- l'11 dicembre 1941 resta Ministro quando Italia e Germania dichiarano guerra agli Stati Uniti d'America al fianco del Giappone.

La legge 839, varata l'11 maggio, viene preceduta per pochi giorni dalla legge n. 517 che reca disposizioni per l'esclusione degli elementi ebrei dal campo dello spettacolo, promul-



Fig. 8

Fotografia di Giuseppe Bottai con Benito Mussolini
www.eleggo.info/rimossa-via-bottai-era-fascista-la-solita-ignoranza-becera-degli-antifascisti-di-professione/

gata il 19 aprile 1942 e pubblicata il 28 maggio⁷. Tuttavia per gli architetti, gli ingegneri, gli agronomi, i geometri, i periti agrari, i periti industriali, l'esclusione dalla possibilità di partecipare ai bandi di concorso, di svolgere la professione, è avvenuta ben prima.

L'articolo 3 del provvedimento del 29 giugno 1939, emanato in conseguenza delle leggi per la difesa della razza, dispone che i cittadini di razza ebraica siano iscritti in "elenchi aggiunti", da istituirsi in appendice agli albi professionali, e possono continuare nell'esercizio della professione con precise limitazioni.

Di fatto significa che la cancellazione immediata dall'albo è sicura, mentre l'iscrizione negli elenchi aggiunti è soggetta all'incertezza dei tempi della loro redazione. In questo periodo di limbo si applica il disposto dell'articolo 27: «avvenuta la cancellazione e fino a quando non abbiano ottenuto la iscrizione nell'elenco speciale, [i professionisti di razza ebraica] non potranno esercitare alcuna attività professionale». Inoltre alla lettera c) dell'articolo 21 è stabilito che, comunque, ai detti professionisti di razza ebraica non è consentito l'esercizio di attività per conto di enti pubblici.

È dunque ufficiale che la legge per l'arte negli edifici pubblici contenga disposizioni che non possono esercitare tutti i cittadini [Fig. 9]. Essa è varata con la consapevolezza di esercitare una discriminazione razziale che esclude dall'esercizio dell'Arte – che non può che essere Fascista – una precisa categoria. E il garante di questa esclusione è proprio il firmatario della legge n. 839, Giuseppe Bottai: ministro per l'Educazione Nazionale, fondatore della rivista d'arte *Primato*, convinto sottoscrittore del Manifesto della Razza⁸ [Fig. 10].

⁷ www.uciimtorino.it/fonti/documento_10_parte1.htm

⁸ Nel 2022 la discriminazione contro gli architetti ebrei è stata oggetto di studio e approfondimento il progetto di ricerca *Architettura e Memoria (ArchMem)* – promosso dalla Fondazione dell'Ordine degli architetti di Milano insieme agli Ordini di Bologna, Roma e Ferrara, alla Fondazione CDEC – Centro di Documentazione Ebraica Contemporanea, la Fondazione MAXXI di Roma e l'Università Comenius di Bratislava e realizzato grazie al finanziamento della Commissione europea nell'ambito del bando European Remembrance un progetto di studio e di ricerca www.cdec.it/architettura-e-memoria-inizia-la-ricerca-sulle-discriminazioni-contro-gli-architetti-ebrei/



Fig. 9

Esempio di
segregazione razziale
[www.collettiva.it/copertine/
culture/la-nascita-delle-
leggi-razziali-o6jrhil6](http://www.collettiva.it/copertine/culture/la-nascita-delle-leggi-razziali-o6jrhil6)

Quale arte per gli edifici pubblici ha in mente Giuseppe Bottai

Nel 1940 il ministro dell'Educazione Nazionale Giuseppe Bottai istituisce l'Ufficio per l'Arte contemporanea con il compito di svolgere attività di incoraggiamento del collezionismo privato e delle gallerie d'arte, nonché di coordinamento degli interventi in materia di arte contemporanea. Questa decisione porta all'istituzione in varie città (ad esempio Asti, Milano, Torino, Palermo) di Centri di azione per le arti, strutture di tipo associativo, che hanno un ruolo molto importante per gli artisti di quel periodo⁹.

In diretta competizione con altri concorsi d'arte come il Premio Cremona, ideato dal gerarca competitor Roberto Farinacci, Bottai promuove direttamente il Premio Bergamo attivo dal 1939 al 1942, anno in cui vince l'opera Crocifissione di Renato Guttuso, di contenuto non propriamente militarista, [Fig. 11].

Qual è l'indirizzo artistico perseguito da Giuseppe Bottai? Lo esprime in un contributo per la rivista "Le Arti" sempre nel 1939:

Il postulato più recente della dottrina fascista è quello di razza ... Nè si insinui, com'è uso degli oppositori ostinati, che razza è un fatto biologico ... Il concetto di razza implica nella più estesa legittimità di un comune destino umano tutte le definizioni che, con progressiva chiarezza, dal Comune all'Impero, la civiltà italiana ha dato alla forma politica della società. Se dunque il concetto di razza è la definizione più attuale ... del contenuto ideale della civiltà italiana, nessuno vorrà negare che il problema della razza sia in rapporto con quello dell'arte. Tale rapporto agisce tra il concetto di arte e il concetto di razza che, in sintesi enuncia la nuova coscienza che l'Italia ha di sé¹⁰.

⁹ Ugo GIULIANI, Legge del due per cento: ipotesi di riforma, 11/02/2002 www.exibart.com/diritto/legge-del-due-per-cento-ipotesi-di-riforma/

¹⁰ Giuseppe BOTTAI, *Modernità e tradizione nell'arte italiana oggi*, in «Le Arti», 1939, pp. 230ss.

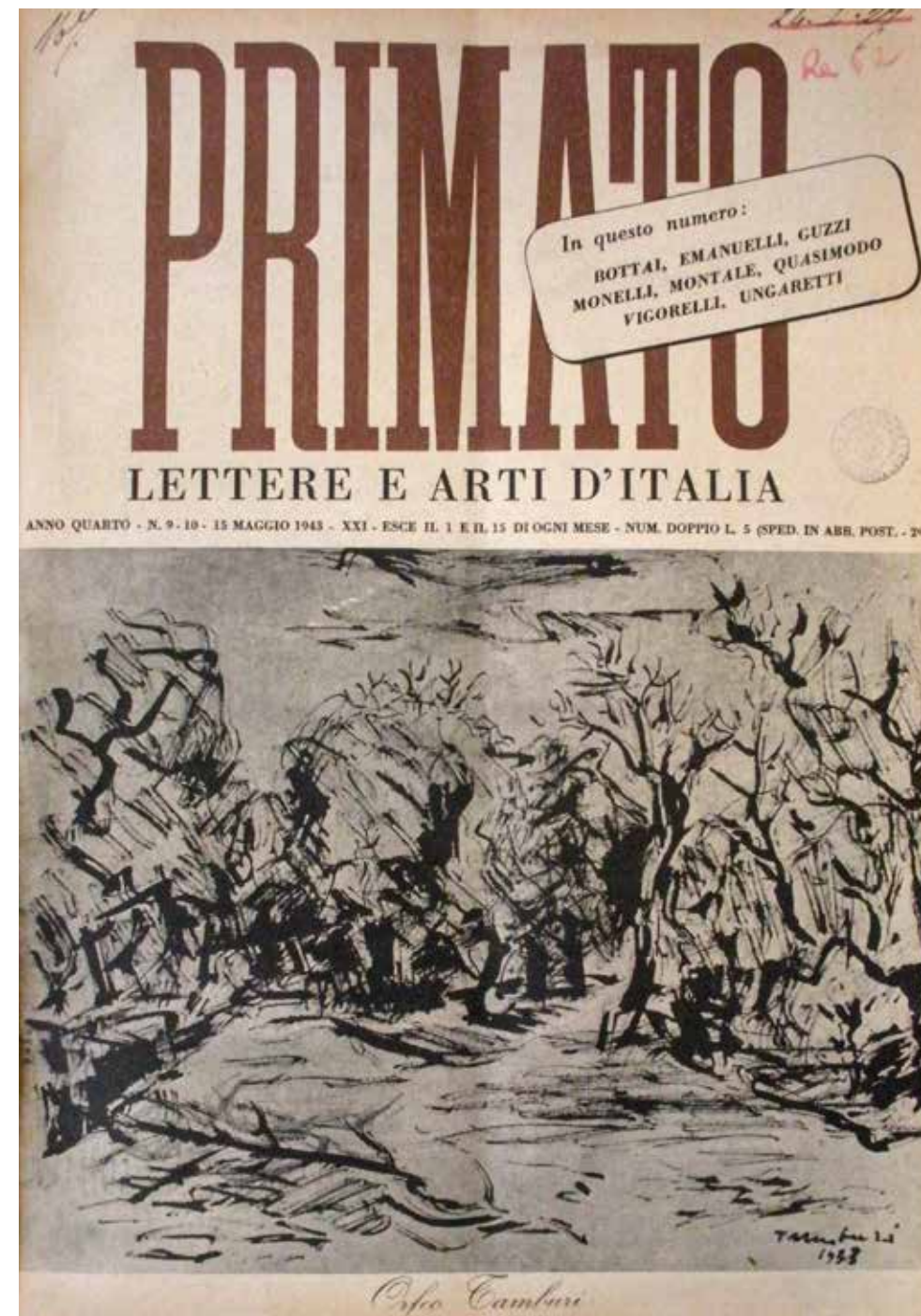


Fig. 10

Copertina della
rivista Primato
[www.exibart.com/diritto/
legge-del-due-per-cento-
ipotesi-di-riforma](http://www.exibart.com/diritto/legge-del-due-per-cento-ipotesi-di-riforma)

La legge n. 839 ruota dunque tutta attorno al tema della scelta degli artisti chiamati a presentare progetti da realizzare sui muri degli edifici pubblici. Gli ebrei sono esclusi per principio, ma tutti gli altri devono superare lo scoglio del "come" riuscire a ottenere l'inserimento del proprio nome nell'elenco che prevede l'articolo 2 della legge:

«La scelta degli artisti per l'esecuzione delle opere d'arte figurativa di cui all'articolo precedente, sarà fatta dalle Amministrazioni sul cui bilancio grava la spesa, in base ad un elenco di nomi di artisti iscritti al Sindacato proposto dalla confederazione fascista dei professionisti e degli artisti».

Il diritto di scelta, e quindi di veto, esercitato dalla Confederazione fascista dei professionisti e degli artisti è assoluto¹¹. Non può che concludersi che l'arte per gli edifici pubblici è pensata possibile solo perché eterodiretta; perché deve rispondere a precise indicazioni che in minima parte tengono in conto le potenzialità espressive e, qualora ne tengano conto, si è consapevoli che quelle potenzialità saranno immediatamente accantonate se in contrasto con le indicazioni ufficiali.

La trasformazione della legge 839 nella legge della Repubblica n. 717 del 29 luglio 1949

L'interesse e il consenso per la validità della legge n. 839 portano in tempi rapidi all'azione legislativa della sua riconversione in legge repubblicana. Il 29 luglio 1949 la legge n. 717 sopprime la n. 839 del 1942 entrando in vigore al suo posto.

Il testo riprodotto è essenzialmente lo stesso con le irrinunciabili erasioni degli Enti, degli Istituti, dei termini che in qualche modo possono richiamare il passato regime.

Per quanto riguarda il cruciale tema della scelta degli artisti – ovviamente quelli di religione ebraica erano stati reinseriti per principio – il testo è modificato senza però risolvere alla radice il *vulnus* costituito dall'aleatorietà totale del procedimento di scelta. Al posto dell'elenco proposto dalla Confederazione fascista dei professionisti e degli artisti si dispone l'applicazione della procedura concorsuale che appare però sminuita dall'equiparazione sull'intero territorio nazionale dell'obbligo di disposizione di una giuria la natura della cui composizione appare posticcia e incongrua rispetto agli oggetti da valutare.

La scelta degli artisti per l'esecuzione delle opere d'arte di cui all'articolo 1 è effettuata, con procedura concorsuale, da una commissione composta dal rappresentante dell'amministrazione sul cui bilancio grava la spesa, dal progettista della costruzione, dal soprintendente per i beni artistici e storici competente e da due artisti di chiara fama nominati dall'amministrazione medesima.

Questa problematica non appare affrontata neppure nelle recenti linee guida per l'applicazione della legge n. 717/1949, decreto 15 maggio 2017 del Ministero delle Infrastrutture e dei Trasporti pubblicato nella Gazzetta Ufficiale del 25 luglio 2017¹².

Nonostante sia difficile limitare il giudizio che la legge repubblicana sia la riproposizione dell'identica legge Bottai del 1942, cui ha applicato giusto un maquillage linguistico si deve concordare con la posizione espressa da Fabio Merusi a sostegno della ripresa del dibattito sul miglioramento e sulla applicazione di una normativa che regoli l'arte per gli edifici pubblici.

Gli istituti giuridici sono degli strumenti neutri che spesso possono essere utilizzati anche ai fini ben diversi da quelli per raggiungere i quali l'istituto giuridico è stato introdotto in un ordinamento giuridico¹³.

¹¹ Istituita ai sensi della legge 3 aprile 1926 n. 563 fu soppressa nel 1944, a seguito del decreto legislativo luogotenenziale 23 novembre 1944, n. 369.

¹² www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2017/07/17/17A04869/sg

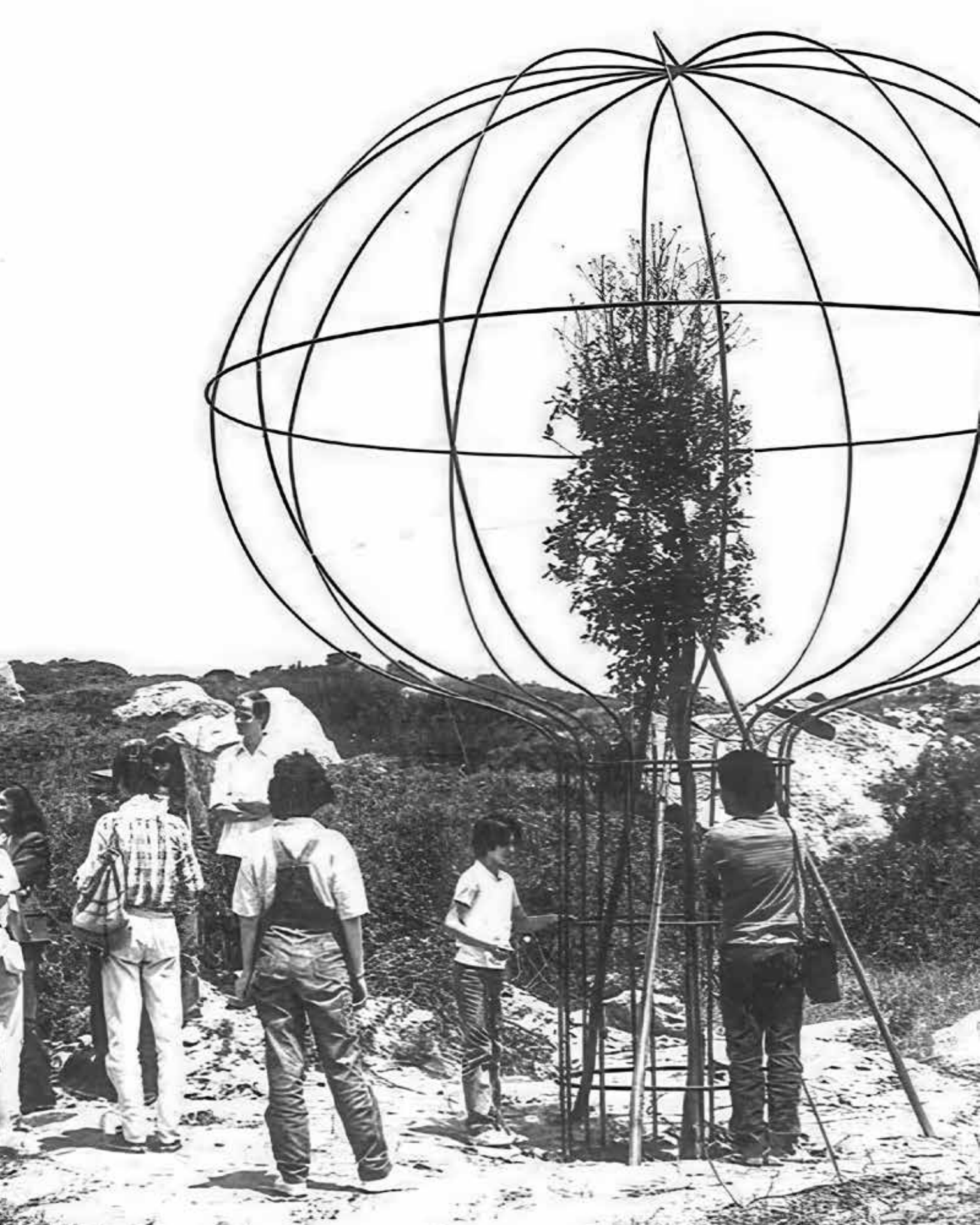
¹³ Fabio MERUSI, *Le leggi Bottai sul paesaggio e sui beni culturali*, Pubblicato il: 30 Novembre 2012 In: Dottrina/Argomento: Demanio e patrimonio indisponibile. Beni culturali/Rivista: n. 11 - 2012 www.giustamm.it/autore/fabio-merusi/



Fig. 11

Crocifissione di Renato Guttuso.

La composizione ubbidisce a una costruzione multiprospettica. Alla proiezione in profondità cui si assoggetta lo sguardo, avente per obiettivo a distanza la supposta città di Gerusalemme, si contrappone, a interromperne la fuga, la circolarità in cui sono racchiusi e contrapposti i tre condannati, circolarità che impedisce, addirittura, la vista del volto del Crocefisso, di cui si dà risalto al costato insanguinato; news-art.it/news/la-crocifissione-di-renato-guttuso.htm; www.exibart.com/diritto/legge-del-due-per-cento-ipotesi-di-riforma.



L'esperienza del Centro Internazionale di Sperimentazione delle Arti Visive a Villasimius alla luce di nuove scoperte d'archivio

CATERINA GHISU
Università degli Studi di Cagliari
caterina.ghisu@unica.it

The experience of the International Centre for Experimentation in the Visual Arts in Villasimius in the light of new archival discoveries

abstract

Grazie al rinvenimento di alcune audiocassette custodite nell'Archivio della Galleria Arte Duchamp di Cagliari, registrate nell'aprile del 1982 a Villasimius da Angela Grilletti Migliavacca, sono venute alla luce notizie e aspetti inediti sulla manifestazione culturale *Centro Internazionale di Sperimentazione delle Arti Visive* pubblica, organizzata da Tonino Casula e Gaetano Brundu nel paese e promossa dalla pubblica amministrazione, che vide coinvolti artisti e artiste come Franco Angeli, Rodolfo Aricò, Elisabetta Gut, Maria Lai, François Morellet, Igino Panzino, Gaetano Pinna, Mimmo Rotella, Enrico Sirello, Luigi Veronesi, Nanda Vigo e la filosofa e pedagoga Elisa Vincitorio.

Thanks to the discovery of some audio cassettes kept in the archives of the Duchamp Art Gallery in Cagliari, recorded in April 1982 in Villasimius by Angela Grilletti Migliavacca, previously unpublished news and aspects of the cultural event Centro Internazionale di Sperimentazione delle Arti Visive have come to light, organised by Tonino Casula and Gaetano Brundu in the town, promoted by the public administration, which involved artists such as Franco Angeli, Rodolfo Aricò, Elisabetta Gut, Maria Lai, François Morellet, Igino Panzino, Gaetano Pinna, Mimmo Rotella, Enrico Sirello, Luigi Veronesi, Nanda Vigo and the philosopher and educationist Elisa Vincitorio.

keywords

archivio, arte ambientale, sperimentazione, 1982, galleria Arte Duchamp

archive, land art, experimentation, 1982, Arte Duchamp Gallery

Fig. 1

Elisabetta Gut, L'albero ingabbiato (opera distrutta), 1982, Villasimius, Località Cava Usai, (foto Alberto Verga).

Gli oggetti seppelliti negli archivi

L'intellettuale e attivista Lea Melandri (1941) definisce il lavoro d'archivio – il riordino, la ricerca, la pubblicazione – importante non solo per rinnovare la memoria, ma anche per permettere una rilettura che dia conto di un percorso storico nella sua complessità e nelle sue contraddizioni¹. La storica dell'arte e presidente della Fondazione Gianfranco Baruchello, Carla Subrizi (1958), partendo dalla premessa teorica che Hal Foster nel 2004 aveva chiamato *an archival impulse*², l'evento di un atto di dichiarazione di un archivio, di scelta tra memoria o oblio, si è posta il quesito se l'archivio sia la fonte della storia o il terreno problematico delle molteplici letture della storia. Le riflessioni di studiose e studiosi hanno approfondito i modi attraverso i quali si sta attualmente ripensando all'archivio e al suo rapporto con la storia e la storia dell'arte in particolare³. L'archivio è visto in questo caso non solo come semplice luogo della conservazione ma come punto di partenza per studiare e riattivare quanto in esso è raccolto, per cercare, trovare e costruire e infine scrivere percorsi di una memoria che rischia di scomparire. Subrizi, agganciandosi al saggio di Gayatri Chakravorty Spivak, *Critica della ragione postcoloniale. Verso una storia del presente in dissolvenza*⁴ si domanda come si possa rinvenire negli archivi quel 'soggetto silenzioso' che, in diverse epoche, ha visto distorcere, annullare o marginalizzare la sua voce fino a renderla quasi muta e si chiede se questa possa essere rinvenuta negli archivi e come sia possibile ricostruirne la presenza⁵. In questo contributo si parte dalle voci rinvenute per caso su alcune audiocassette, per ricostruire la storia del Centro Internazionale di Sperimentazione delle Arti Visive a Villasimius, esperienza iniziata nel gennaio 1982 e terminata nel novembre dello stesso anno. Con il ritrovamento recente di una documentazione inedita e attraverso lo sguardo retrospettivo che evidenzia il valore socio-culturale del progetto di arte pubblica promosso dal Centro Internazionale di Sperimentazione delle Arti Visive a Villasimius, si cerca di dare risposta alla domanda su quali risonanze possano avere queste esperienze nella più stretta contemporaneità.

Il "soggetto silenzioso" ritrova la sua voce.
Il Centro Internazionale di Sperimentazione delle Arti Visive a Villasimius

L'Archivio privato della Galleria Arte Duchamp (1973-1992)⁶ di Cagliari, del quale è in corso il riconoscimento di interesse culturale da parte della Soprintendenza Archivistica della Sardegna, contiene materiali eterogenei: dalla documentazione scritta delle schede che catalogano le mostre realizzate negli oltre venti anni di attività, manoscritti, corrispondenza, una cospicua e parzialmente inedita documentazione fotografica (foto stampate in bianco e

¹ Lea MELANDRI, *Gli oggetti seppelliti negli archivi delle donne*, in «Genesis», 1 / 2, 2002, p. 205.
² Hal FOSTER, *An archival impulse*, in «October», Autumn, 2004, Vol. 110 (Autumn, 2004), The MIT Press, pp. 3-22.
³ Carla SUBRIZI, *Storia dell'arte come archivio. Ipotesi critiche per attraversare la seconda metà del XX secolo*, in *Arte-Mondo. Storia dell'Arte, Storie dell'Arte* a cura di Emanuela De Cecco, Postmedia Books, Milano 2010, pp. 86-87.
⁴ Gayatri CHAKRAVORTY SPIVAK, *Critica della ragione postcoloniale. Verso una storia del presente in dissolvenza*, Meltemi, Roma 2004.
⁵ Carla SUBRIZI, *Storia dell'arte come archivio. Ipotesi critiche per attraversare la seconda metà del XX secolo*, cit., p. 88.
⁶ Sulla storia della galleria Arte Duchamp si rimanda a Angela GRILLETTI MIGLIAVACCA, Gianni MURTAS, *Arte Duchamp. Dal moderno al postmoderno*, Edizioni Arte Duchamp, Cagliari 2004.

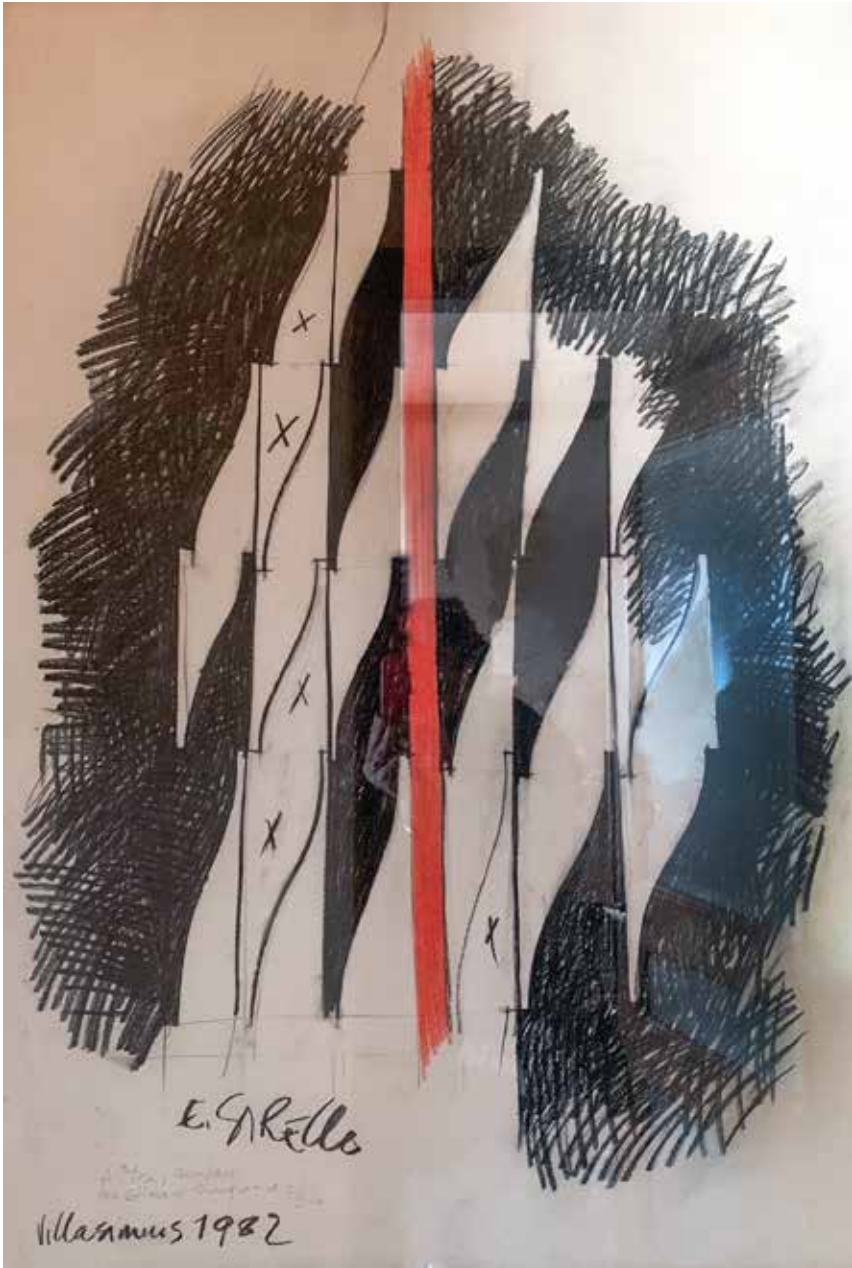


Fig. 2
Enrico Sirello,
bozzetto preparatorio
per il murale della sala
consiliare di Villasimius, 1982,
Cagliari, collezione privata.

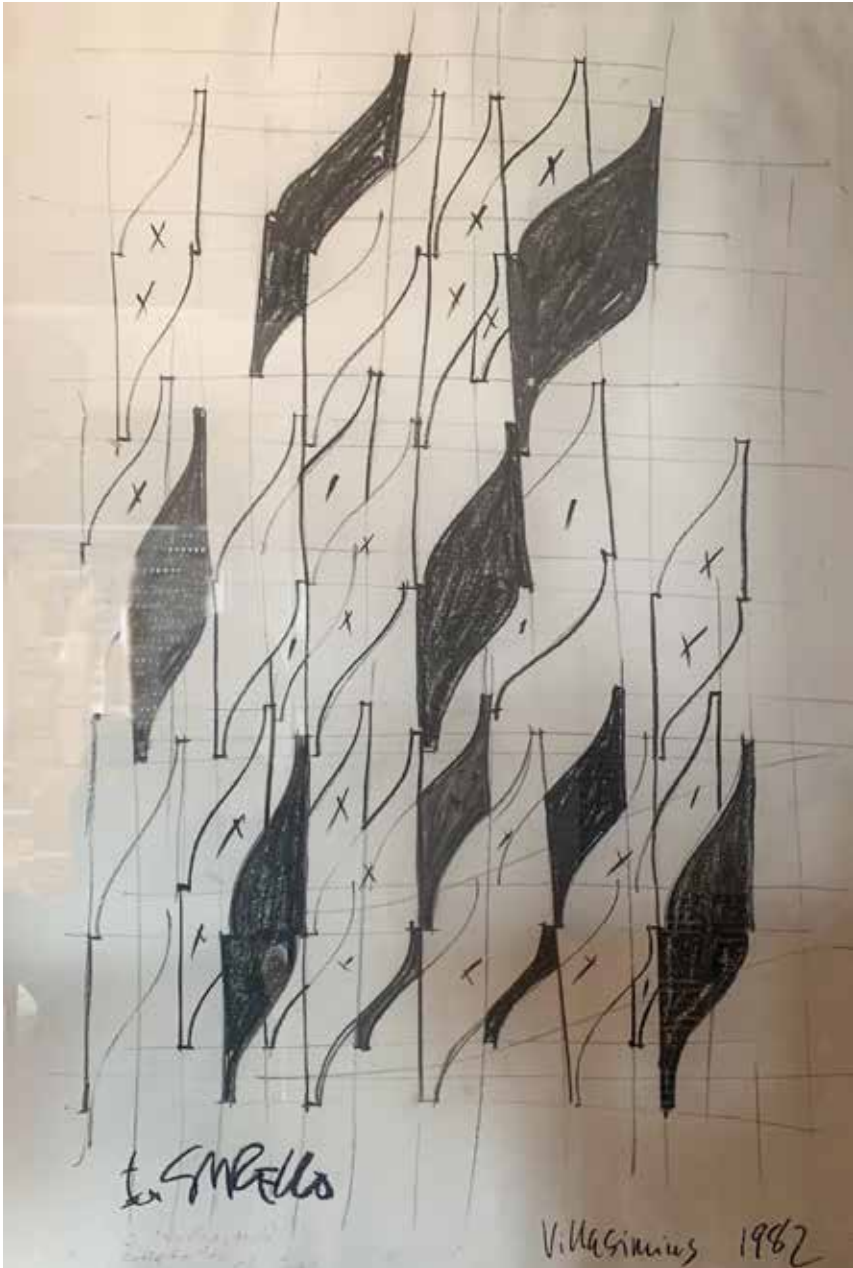


Fig. 3
Enrico Sirello,
bozzetto preparatorio
per il murale della sala
consiliare di Villasimius, 1982,
Cagliari, collezione privata.

nero o a colori, negativi, diapositive), ma anche filmati, cataloghi e i libri d'arte, saggi e romanzi, alcune bozze di stampa di cataloghi, manifesti, cartelle di multipli, talvolta anche opere d'arte di piccolo formato, biglietti d'auguri realizzati da artisti/e in forma di piccole opere d'arte. Tra questi materiali rinvenuti nell'archivio della storica galleria cagliaritana figurano anche sette audiocassette, dispositivi a memoria magnetica su nastro⁷ oggi in disuso, il cui con-

⁷ Sull'uso delle registrazioni nella scrittura delle storie dell'arte, si veda Francesco VENTRELLA, *Magnetic encounters: Listening to Carla Lonzi's tape recording*, in Giovanna ZAPPERI, *Feminism and Art in Postwar Italy. The legacy of Carla Lonzi*, Bloomsbury Visual Arts, London 2021, pp. 45-73.

tenuto, grazie all'intervento congiunto della dottoressa Monica Grossi, Soprintendente Archivistica della Sardegna, e del Direttore Regionale della Società Umanitaria, dottor Paolo Serra, è stato riversato su supporto MP3. Il contenuto eterogeneo delle audiocassette ha permesso la scoperta di una serie di registrazioni realizzate a Villasimius nell'aprile del 1982 da Angela Grilletti Migliavacca, titolare della galleria Arte Duchamp di Cagliari, e co-promotrice degli interventi realizzati dal Centro Internazionale di Sperimentazione delle Arti Visive con Tonino Casula (1931-2023) e Gaetano Brundu (1936-2015), artisti rappresentati in pianta stabile dalla galleria e redattori del bollettino *Arte Duchamp Notizie* (1977-1979)⁸.

Il Centro Internazionale di Sperimentazione delle Arti Visive di Villasimius, ricorda Casula, nasce come:

«una struttura simile a quella del Rijkscentrum Frans Masereel di Kasterlee. Gli artisti invitati, a cui si rimborsano tutte le spese di viaggio, vengono ospitati per due settimane in un residence sul mare e messi in condizione di lavorare. Il prodotto, com'è ovvio, viene donato all'amministrazione comunale. Arrivano artisti come Veronesi, Rotella, Morelet... Dura due anni, perché non arrivano i finanziamenti necessari⁹».

Il Rijkscentrum Frans Masereel di Kasterlee (Centro nazionale per le arti grafiche Frans Masereel), in Belgio, fin dai primi anni Settanta è stato uno dei primi in Europa a promuovere le residenze internazionali d'artista, con particolare attenzione all'arte incisoria. L'edificio principale del Rijkscentrum Masereel, è contraddistinto da un laboratorio di pianta circolare aperto al piano terra, cupolato, che si articola su tre piani, con stanze circolari che possono essere suddivise in sotto aree. Progettato dagli architetti Lou Jansen e Rudi Schiltz tra il 1965 e il 1967, il centro nasce come studio e abitazione per Fons Mertens, un giovane artista visionario che colleziona antiche macchine da stampa per incisioni, in un'epoca in cui la stampa *offset* sta via via sostituendo la litografia nelle tipografie industriali¹⁰. Nel 1972, pochi anni dopo il completamento del primo nucleo, Fons Mertens riesce a far rilevare il suo studio dal Ministero della Cultura belga, che la amplia con la costruzione di dieci studi d'artista individuali a forma di A, disposti attorno a un cortile aperto, e di una casa per il custode¹¹. Da quel momento il complesso prende il nome di "Rijkscentrum voor Grafische Kunsten Frans Masereel" (Centro Nazionale per le Arti Grafiche Frans Masereel) in memoria di Frans Masereel (1889-1972), uno dei più importanti artisti belgi della prima metà del XX secolo, xilografo e precursore della graphic novel, noto anche per le sue posizioni pacifiste e antimilitariste¹². Intorno al 1976-77, la struttura viene ampliata con due studi più piccoli, anch'essi di pianta circolare e cupolati, entrambi originariamente destinati alla serigrafia¹³.

Tonino Casula e Gaetano Brundu conoscono, per esperienza diretta, il centro di Kasterlee¹⁴.

⁸ Angela GRILLETTI MIGLIAVACCA, Gianni MURTAS, *Arte Duchamp. Dal moderno al postmoderno*, Cagliari, cit. La pubblicazione del bollettino si fermò al nono numero.

⁹ Corrado MALTESE, Anna Maria JANIN, Tonino Casula. Opere dal 1956 al 1989, Edizioni Arte Duchamp, Cagliari 1990, p. 108. I due anni cui Casula fa riferimento includono il 1981, durante il quale parte il progetto e si contattano gli artisti. Le residenze si svolgeranno tra gennaio e novembre 1982.

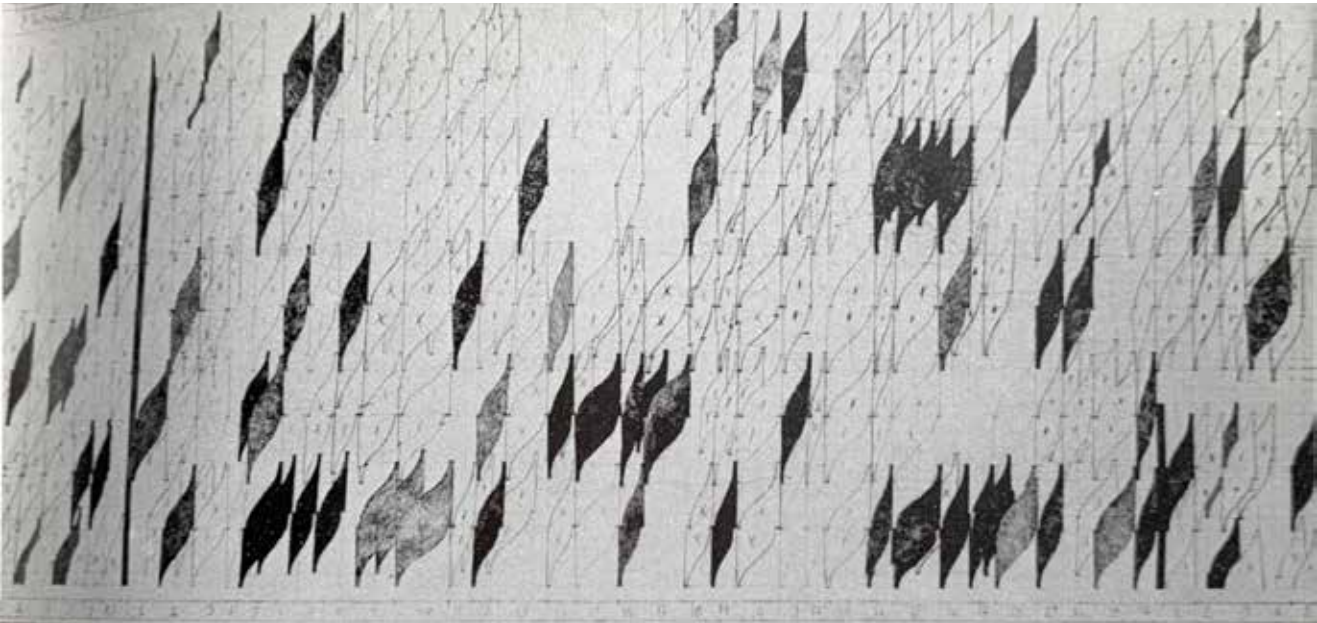
¹⁰ Per la storia e le informazioni sul Rijkscentrum Frans Masereel di Kasterlee si rimanda al suo sito ufficiale: masereel.art

¹¹ Ibidem.

¹² In www.epheminar.net/janvier03.html#masereel [23-03-2025].

¹³ Oggi uno dei due studi è un centro polifunzionale, l'altro è ancora destinato alla serigrafia; masereel.art/en/about/ [23/03/2025].

¹⁴ Intervista dell'autrice a Tore Sanna, Cagliari, 30 marzo 2025, confermata da una conversazione con Gianni Murtas, Cagliari, 2 aprile 2025.



Fanno ritorno in Sardegna così entusiasti della struttura e della sua organizzazione da concepire un progetto analogo, imperniato sulla rotazione di residenze di artisti e artiste, che adattano per Villasimius indirizzandolo verso interventi di arte ambientale, relazionale, architettonica¹⁵.

Nel 1981 il Sindaco di Villasimius, Tore (Salvatore) Sanna, accoglie l'iniziativa di Casula e Brundu, supportata da Angela Grilletti Migliavacca, per il progetto di una rassegna di arte contemporanea, che prenderà il nome di Centro Internazionale di Sperimentazione delle Arti Visive. L'iniziativa si svolgerà dal gennaio all'aprile 1982, e poi dalla fine dell'estate fino a novembre, senza coincidere quindi con l'alta stagione turistica, e prenderà la forma di una serie di residenze d'artista, che si avvicenderanno ogni quindici giorni. La rassegna, che inizialmente intende coinvolgere un elenco di cinquanta artisti, poi ridotto a venti¹⁶, prevede un loro soggiorno a rotazione per quindici giorni, affinché compiano un intervento a loro scelta sul territorio e lascino una loro opera all'amministrazione. Il comune fornisce il rimborso delle spese di viaggio e offre l'alloggio nei bungalow dell'Hotel Cormoran (escluso il vitto, Sanna si duole di questo aspetto). Il direttivo del Centro, attraverso la selezione di un comitato altamente qualificato, curerà la scelta degli artisti e artiste da ospitare,

«evitando ogni forma di folklorismo, di interpretazione provinciale dei problemi dell'arte e di quanto non sottenda un'attenzione culturalmente aggiornata e problematica. Tale atteggiamento richiede scelte senza compromessi, all'interno di competenze autorevoli che non escludono rischi di incomprensione momentanea: si tratta, in definitiva, di garantire la messa in opera di progetti culturali che, per la loro problematicità, potrebbero configurarsi con difficoltà entro schemi logici di immediata comunicabilità¹⁷».

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Gianni MURTAS (a cura di), *Centro Internazionale Sperimentazione Arti Visive. Acquisizioni 1982/1983*, Comune di Villasimius (Ca), 1983, p. 1.

¹⁷ Ibidem, p. 47.

Fig. 4
Enrico Sirello, Murale per la sala consiliare del Municipio, 1982, tecnica mista con gesso, colla, carboncino, 243 x 505 cm., Villasimius.



Fig. 5 e 6

Luigi Veronesi dipinge il
murale per la sala consiliare
del Municipio di Villasimius,
Archivio Istituto Luce,
Panorama Cinematografico,
Cagliari, 1982, durata:
00:07:05, colore, sonoro,
Produzione Corona
Cinematografica.



Fig. 7

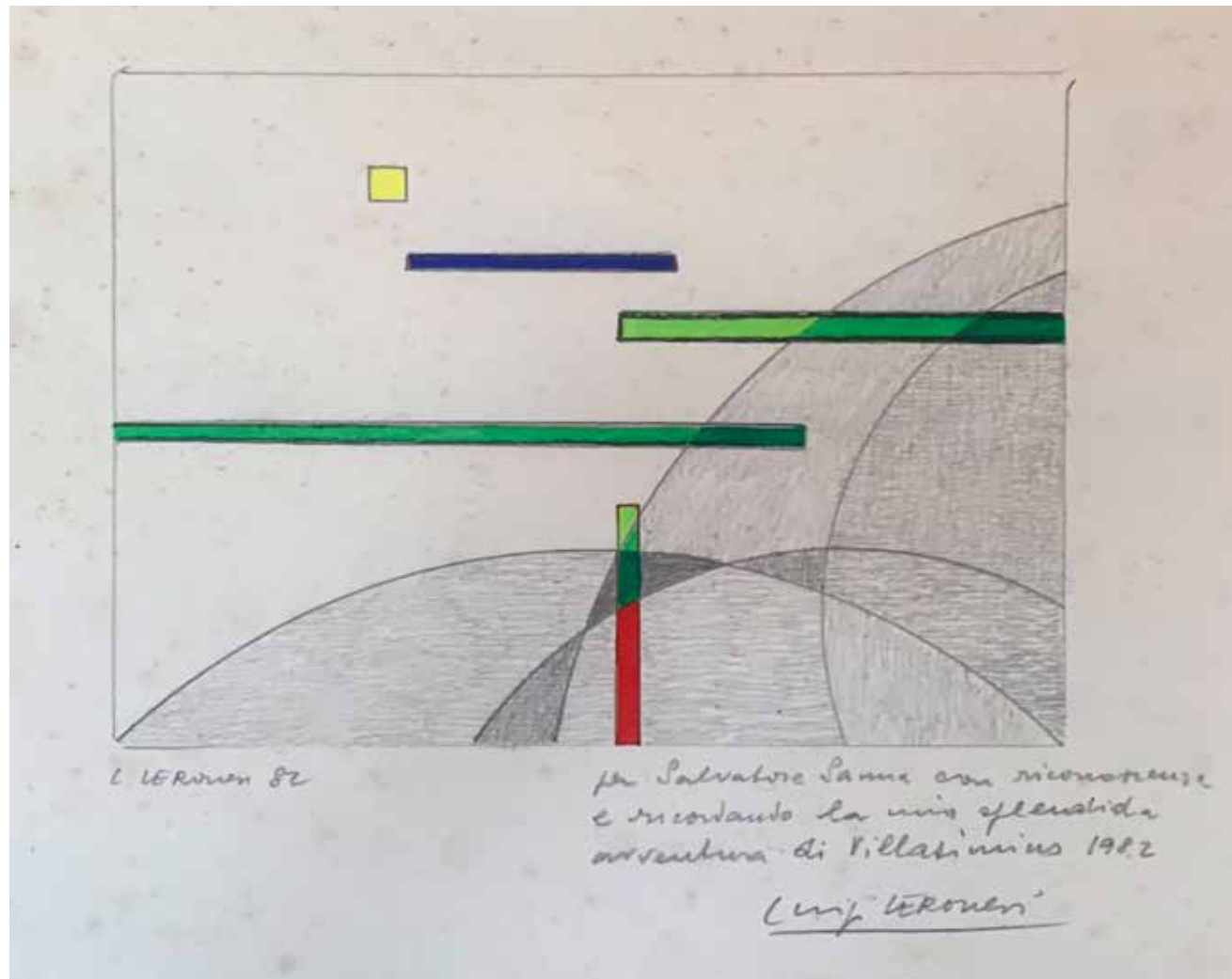
Luigi Veronesi dipinge il
murale per la sala consiliare
del Municipio di Villasimius,
Archivio Istituto Luce,
Panorama Cinematografico,
Cagliari, 1982, durata:
00:07:05, colore, sonoro,
Produzione Corona
Cinematografica.

Il comitato promotore, formato da Tonino Casula e Gaetano Brundu in collaborazione con l'amministrazione comunale di Villasimius, vuole evitare un *inopportuno accumulo di materiali che, se rispondessero tutti a un immediato consumo, si legge nella seconda bozza del progetto stilata nel 1982, risulterebbero quasi sempre banali e culturalmente inutili*¹⁸. Casula e Brundu vogliono creare quella che definiscono *una sorta di stazione di posta periferica* che stimoli gli artisti oltre Tirreno a compiere una deviazione oltre le consuetudini linguistiche delle proprie pratiche artistiche, e ammetta a partecipare all'iniziativa, oltre ai non isolani, solo gli artisti sardi che *«pur validi, siano stati costretti, dalle carenze strutturali della Regione, e dalle condizioni insopportabili di isolamento, a emigrare»*¹⁹, come una sorta di risarcimento. Un altro criterio di ammissione auspicato da Casula e Brundu, ma non esplicitato nella bozza del progetto, come invece la scelta di artisti d'oltremare o sardi emigrati, vorrebbe consistere nell'esclusione di artisti e artiste che usano un linguaggio meramente figurativo, da loro deprecato, che in seguito saranno inclusi ma limitati a soli tre casi (Sigurd Kuschnerus, Sándor Pinczehelyi, Vito Tongiani)²⁰.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem, p. 3.

²⁰ Intervista dell'autrice a Tore Sanna, Cagliari, 30 marzo 2025.



Residenze d'artista a Villasimius, un'idea lungimirante

L'idea di proporre nei primi anni Ottanta delle residenze d'artista in Sardegna fu molto lungimirante e di notevole intuito nel prevedere gli sviluppi di quella che è oggi diventata una prassi.

Il progetto si modifica man mano che gli artisti e le artiste invitate forniscono suggerimenti sulle opere e gli interventi da eseguire sul territorio. Il sindaco Sanna pensa anche a una struttura fissa, alla cui progettazione vorrebbe coinvolgere gli artisti stessi, ai quali l'amministrazione del paese ipotizza di concedere una parte di terreno comunale in comodato gratuito per la costruzione di una casa per gli artisti.

Il modello del centro Frans Maseerel di Kasterlee che hanno in mente Casula e Brundu rispecchia anche questo aspetto: cercare di realizzare, come era accaduto nella cittadina belga, un'infrastruttura di proprietà della pubblica amministrazione, destinata agli studi per artisti/e.

Il progetto del Centro Internazionale di Sperimentazione delle Arti Visive prende il via nei

Fig. 8

Luigi Veronesi,
Studio per composizione,
1982, Cagliari,
collezione privata

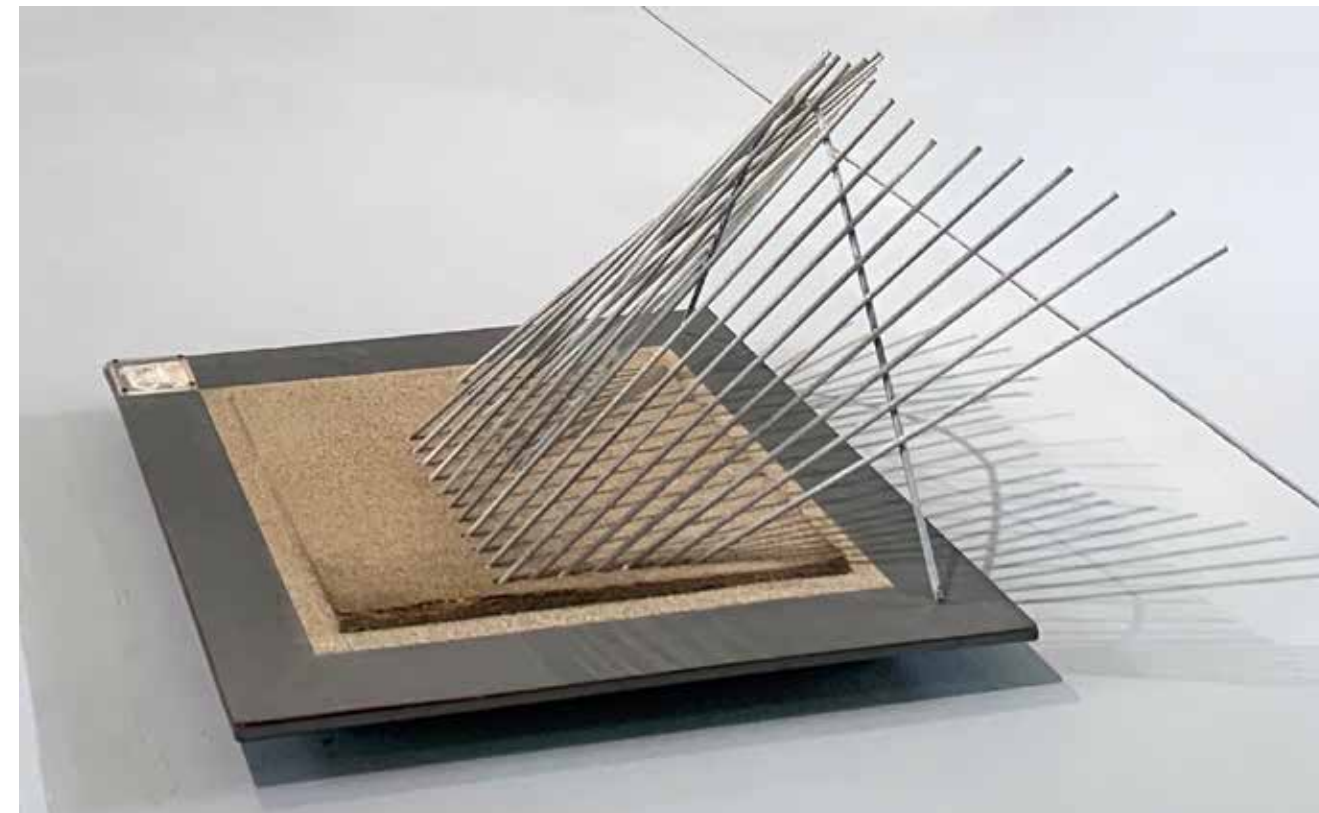


Fig. 9

Gaetano Pinna,
I Sette Fratelli (Macchina
Fabulante), 1982, maquette,
collezione privata Angela
Grilletti Migliavacca, Cagliari.

primi mesi del 1982 per concludersi alla fine dello stesso anno. A chiusura dell'operazione vi avranno preso parte Edoer Agostini, Franco Angeli, Rodolfo Aricò, José Breval, Fabio De Poli, Giancarlo Frison, Elisabetta Gut, Sigurd Kuschnerus, Károly Halász, François Morellet, Maria Lai, Luciano Muscu, Igino Panzino, Sándor Pinczehelyi, Gaetano Pinna, Mimmo Rotella, Enrico Sirello, Vito Tongiani, Luigi Veronesi e Nanda Vigo; tra questi, Sirello e Veronesi realizzeranno grandi pitture murali nella Sala del Consiglio Comunale di Villasimius.

L'intervento di Enrico Sirello (Livorno, 1930 - 2012), legato a Casula dal comune interesse sulla psicologia della Gestalt e sulla percezione visiva, consiste in un murale a tecnica mista (gesso, colla e carboncino) delle dimensioni di 243 x 505 centimetri, nel quale la figura modulare del *tangentoide* viene combinata e replicata in modo seriale creando dei *pattern* percettivi complessi, in cui la definizione spaziale e strutturale si determina da campiture di colore tra loro antitetiche (chiaro - scuro, positivo - negativo), intervallate da variazioni cromatiche tra il grigio e il violetto²¹.

Luigi Veronesi (Milano, 1908 - 1998) realizza invece una tempera su muro delle dimensioni di 175 x 505 centimetri che riproduce la visualizzazione pittorico - cromatica di un brano del compositore francese Erik Satie (Honfleur, 1866 - Parigi, 1925), basata sul rapporto matematico tra una gamma di colore costante in rapporto matematico con la musica, che l'artista chiama trascrizioni, che si colloca nell'ambito della sua ricerca sui rapporti tra suono e colore²².

²¹ Gianni MURTAS, *Centro Internazionale Sperimentazione Arti Visive. Acquisizioni 1982/1983*, cit., pp. 38-39.

²² Ibidem, pp. 42-43.

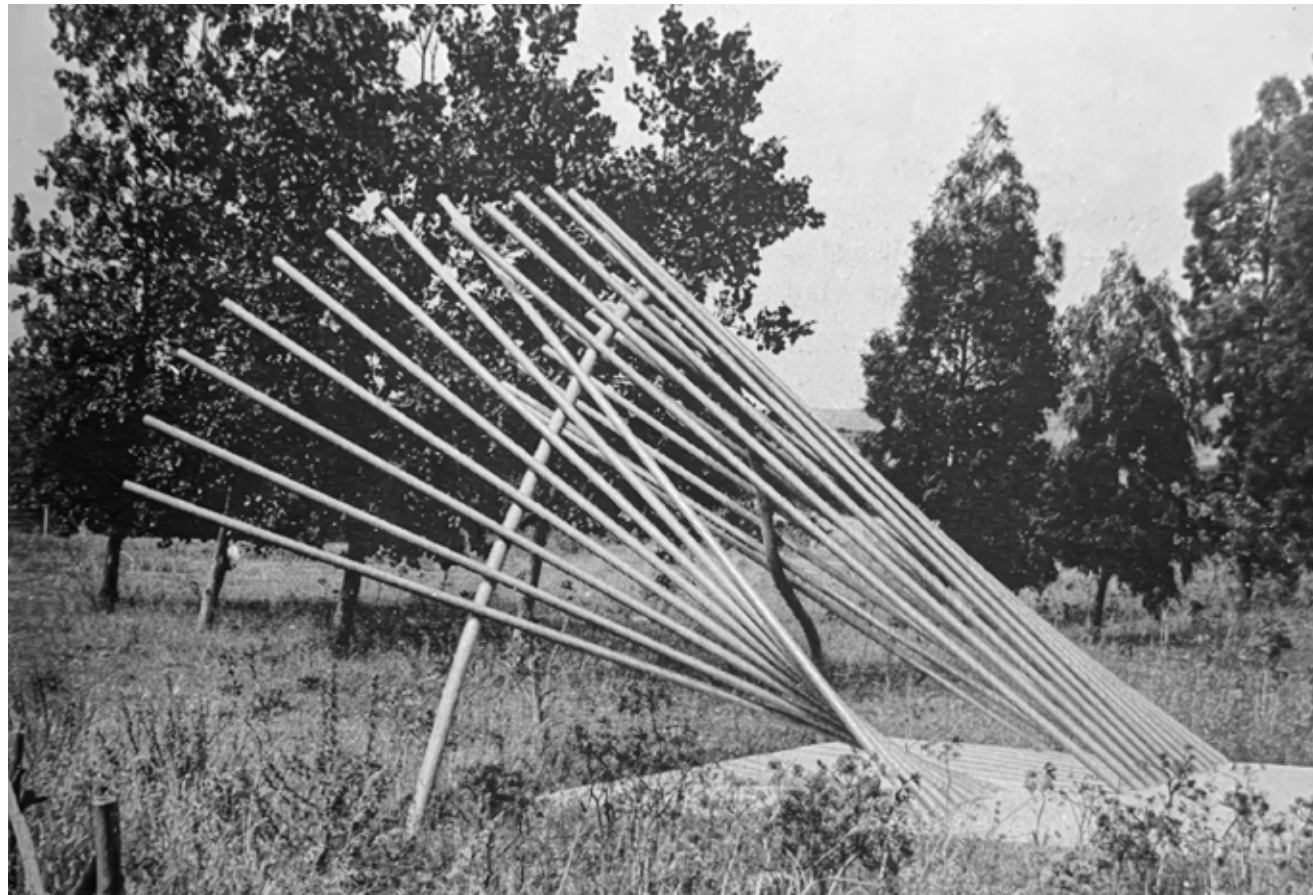


Fig. 10

Gaetano Pinna, *I Sette Fratelli (Macchina Fabulante)*, 1982, scultura in ferro zincato 7,10 x 6 x 3,40 m., Villasimius.

Nei giorni dell'effettuazione delle registrazioni di Angela Grilletti, oltre agli organizzatori Casula e Brundu, sono presenti in paese anche gli artisti Gaetano Pinna, Mimmo Rotella e Nanda Vigo²³, impegnati in interventi o ricognizioni sul territorio. Maria Lai, invece, è appena rientrata a Roma dopo aver concluso la prima parte del suo laboratorio, precursore della moderna educazione ambientale, poi divenuto opera d'arte collettiva, realizzato con i bambini e le bambine della scuola primaria²⁴, in collaborazione con la filosofa e pedagoga Elisa Salvatori Vincitorio, che nel 1976 ha curato una mostra alla Biennale di Venezia sul tema *Esperienze di animazione nella scuola primaria*²⁵.

²³ Registrazione di Mimmo Rotella, che parla dell'intervento di Land Art di Gaetano Pinna all'ingresso del paese; in Archivio Arte Duchamp, Cagliari.

²⁴ Sull'intervento di Maria Lai a Villasimius si veda Davide MARIANI, *Art takes us by the hand. Meeting and participating / L'arte ci prende per mano. Incontrare e partecipare*, in Maria Lai, *Tenendo per mano il sole / Holding the sun by the hand*, a cura di Bartolomeo PIETROMARCHI, Luigia LONARDELLI, catalogo della mostra al Museo MAXXI di Roma, 19/06/2019 - 12/01/2020, Five Continents Editions, Roma 2019, pp. 200-201; Elena PONTIGGIA, *Maria Lai, Arte e relazione*, Ilisso, Nuoro 2017, pp. 194 e 198 - 199; Maria Grazia BATTISTA, *Azioni e interventi ambientali*, in *Ricucire il mondo, Sewing up the world*, Barbara CASAVECCHIA, Lorenzo GIUSTI, Anna Maria MONTALDO, catalogo della mostra a Cagliari: Musei Civici; Nuoro, Museo Man; Ulassai (Nu), Fondazione Stazione dell'arte, 2015, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2015, pp. 186-199.

²⁵ Elisa SALVATORI VINCITORIO, nata a Roma nel 1913, autrice di *Animazione e conoscenza*, Dedalo, Bari 1978, una serie di interviste a personaggi del mondo della cultura attivi nel campo della pedagogia, o della letteratura per l'infanzia, come Gianni Rodari.



Fig. 11

Gaetano Pinna, *I Sette Fratelli (Macchina Fabulante)*, 1982, fotogramma documentario Archivio Istituto Luce, Panorama Cinematografico, Cagliari, 1982, durata: 00:07:05, colore, sonoro, Produzione Corona Cinematografica.

Sui nastri, che, si ricorda, risalgono all'aprile del 1982, la voce registrata di Mimmo Rotella fa un cenno all'intervento di Land Art che Gaetano Pinna sta realizzando all'entrata del paese, in località su Cardolinu, una costruzione in tubi di ferro dal titolo *La macchina fabulante*, conosciuta anche come *I Sette Fratelli*²⁶. Composta da tubi di ferro zincato poggiati su una base quadrata (di 4 x 4 metri) che raggiungono oltre i sette metri di altezza, l'opera consiste nella proiezione ortogonale della catena montuosa dei Sette Fratelli su un modulo concettuale astratto, costituito dalla piattaforma. Pinna, partendo dalla dialettica tra il dato naturalistico e l'astrazione geometrica, riproduce una parte delle linee che mettono in relazione il profilo del massiccio, reso con una parabola irregolare in ferro tubolare, congiungendolo al basamento attraverso una proiezione ortogonale dei punti della sua forma. La *maquette* dell'opera fa parte della collezione privata della gallerista Angela Grilletti Migliavacca, per interessamento della quale Pinna viene chiamato a Villasimius da Verona, dove risiede²⁷. L'etichetta originale sulla tavola reca una scritta parzialmente leggibile: "*modellino di una macchina dialogante con il paesaggio. I monti di Villasimius, i "Sette fratelli". La presenza del vento dovrebbe far suonare le v(.)*"²⁸.

Nelle registrazioni di Angela Migliavacca non è presente Elisabetta Gut²⁹, che pure realizza per il Centro Internazionale di Sperimentazione delle Arti Visive un intervento di arte ambientale dal titolo *L'Albero Ingabbiato* (1982), che si può vedere in fieri nei fotogrammi di un

²⁶ Con quest'ultimo titolo viene chiamata nel documentario dell'Archivio Istituto Luce, citato precedentemente.

²⁷ Registrazione di Mimmo Rotella, in Archivio Arte Duchamp, Cagliari.

²⁸ Collezione privata Angela Grilletti Migliavacca, Cagliari.

²⁹ Le residenze d'artista al Centro Internazionale di Sperimentazione delle Arti Visive di Villasimius duravano quindici giorni, è quindi probabile che l'intervento di Gut fosse precedente o successivo alle registrazioni.

filmato dell'Istituto Luce³⁰. Elisabetta Gut (Roma, 1934 - 2024) trascorre l'infanzia a Zurigo a causa delle origini del padre, ebreo svizzero, costretto, dopo l'emanazione delle leggi razziali, a far fuggire in treno Elisabetta, ancora piccolissima, insieme ai suoi fratelli e ad altri bambini svizzeri. A Zurigo, dopo un periodo in collegio, Elisabetta Gut viene ospitata dalla famiglia di un ferroviere, presso la quale solo ogni tanto incontra la sorella Rosa Bianca. Terminata la guerra fa ritorno a Roma, dove nel 1953 si iscrive all'Istituto d'Arte e in seguito alla Scuola di nudo dell'Accademia di Belle Arti, diplomandosi nel 1956. Dopo una prima esperienza pittorica post-cubista e poi informale, nei primi anni Settanta Gut fa parte dei primi collettivi femministi romani, entrando nel nucleo di Rivolta femminile, fondato da Carla Lonzi e costituito da artiste e intellettuali italiane e straniere, fra cui Carla Accardi e Simona Weller³¹. In quest'ambito, vivaio delle neoavanguardie verbovisive, grazie all'incontro con l'artista e curatrice Mirella Bentivoglio (1922-2017)³², Gut inizia a sperimentare il rapporto tra immagine e scrittura, elaborando collage e assemblage nei quali inserisce frammenti scritturali ed elementi vegetali, fogli manoscritti rilegati con foglie, spartiti musicali collocati all'interno di semi, libri in gabbia o gabbie di libri. Elisabetta Gut è una delle artiste più assidue nella programmazione della galleria Arte Duchamp di Cagliari, dove espone a partire dal 1980, curata da Mirella Bentivoglio, che organizza per la galleria la mostra collettiva internazionale Filo - Genesi - Filogenesi. Nel dicembre del 1982, Gut cura con Bentivoglio la mostra Piccolo formato, mentre nel 1983 presenta la personale, Semi - Segni, nella quale espone opere che assemblano segni paralinguistici o paramusicali avviluppati in involucri cartacei³³. Negli anni di attività alla galleria Arte Duchamp di Angela Grilletti, Gut entra in contatto con Casula e Brundu che la invitano a realizzare un intervento di Land Art per il Centro Internazionale di Sperimentazione delle Arti Visive di Villasimius. L'albero ingabbiato (1982) è il titolo dell'operazione di arte ambientale che Gut realizza in un'area suburbana a capo Carbonara, in località cava Usai, che recupera un progetto del 1970, in cui l'artista aveva immaginato un albero racchiuso in uno scheletro di metallo fungiforme dal quale delle colombe sarebbero simbolicamente volate via nel corso di una performance.

L'opera villasimiese, distrutta da una forte mareggiata per la sua vicinanza alla costa, è testimoniata dalle immagini di repertorio che mostrano un albero all'interno di una sorta di fungo in ferro tubolare, successive al filmato dell'Istituto Luce, nel quale invece si nota l'albero senza la calotta di ferro, circondato ancora da una recinzione in tavole di legno. La struttura che proteggeva l'albero, alta 4,70 metri per un diametro di 4 metri, venne costruita con tondini di ferro, e si poneva in evoluzione progettuale con i libri in gabbia realizzati da Gut degli anni Settanta, in costante e sensibile dialogo con la natura, che in questo intervento ambientale simulava una protezione nei confronti di un ambiente sempre più degradato³⁴. Elisabetta Gut descrive così l'intervento:

«Non una gabbia, un artificio che imprigiona la natura, ma un'azione fatta su misura (la

³⁰ Archivio Istituto Luce, Panorama Cinematografico / pc689, Cagliari, 1982, durata: 00:07:05, colore, sonoro, codice filmato: PC06890, produzione : Produzione Corona Cinematografica; URL patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000081277/2/cagliari.html?startPage=0, [22/03/2025].

³¹ Marta SERAVALLI, *Arte e femminismo a Roma negli anni Settanta*, Biblink editori, Roma 2013, pp. 73-74.

³² Su Mirella Bentivoglio artista e curatrice si rimanda a: Mirella BENTIVOGLIO, *Il Non Libro. Bibliofolia ieri e oggi in Italia*, De Luca, Roma 1985; Maria Grazia TOLOMEO, Renato BARILLI (a cura di), *Mirella Bentivoglio, dalla parola al simbolo*, De Luca, Roma 1996; Chiara DIAMANTINI, *L'itinerario di Mirella Bentivoglio*, Quaderni del Musinf di Senigallia, Senigallia, 2006; Daniela FERRARI (a cura di), *Poesia visiva. La donazione di Mirella Bentivoglio al MART*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2011.

³³ GRILLETTI MIGLIAVACCA, MURTAS, *Arte Duchamp. Dal moderno al postmoderno*, cit., pp. 145-146, cit.

³⁴ Mirella BENTIVOGLIO, *Elisabetta Gut 1956-1981: un filo interrotto*, Coopedit, Macerata 1981.

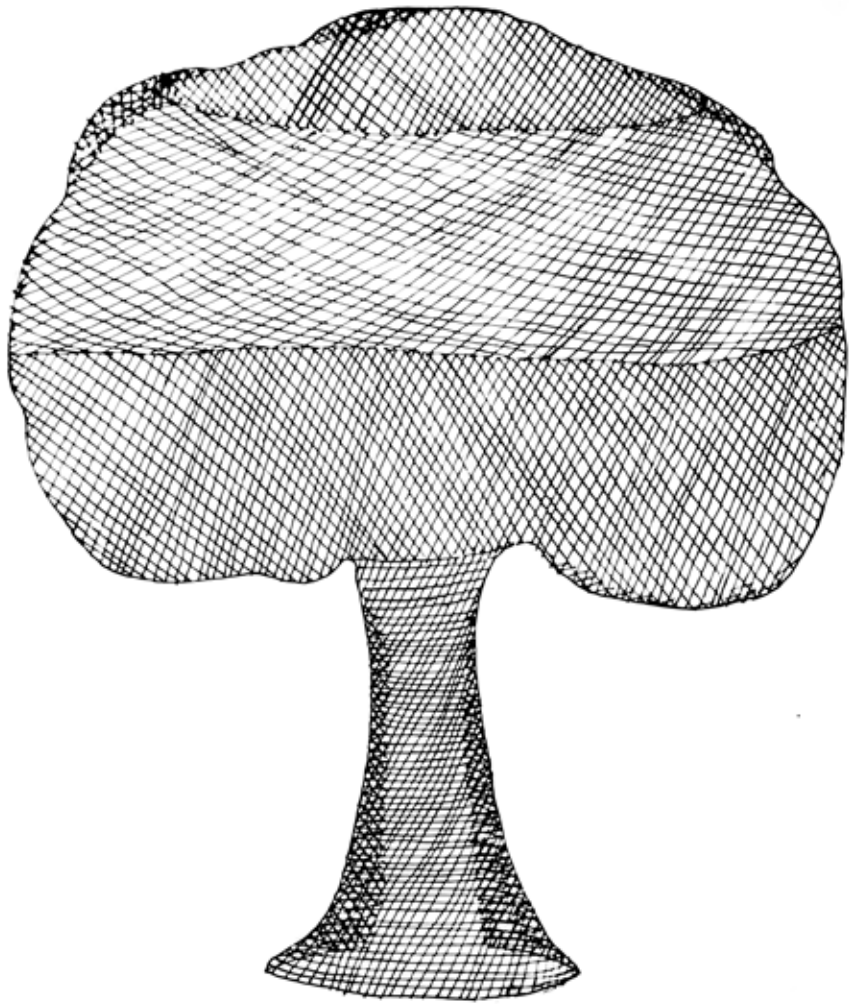


Fig. 12
Elisabetta Gut, progetto per
L'albero ingabbiato, 1970,
Archivio dell'artista, Roma.



Fig. 13
Elisabetta Gut, progetto per
L'albero ingabbiato, 1970,
foto della maquette
Archivio dell'artista, Roma.

forma sferica della struttura anticipa il futuro sviluppo dell'albero) che permette un'integrazione organica ed armonica tra l'elemento naturale e quello culturale³⁵».

In una lettera indirizzata a Angela Grilletti, datata Roma, 21 ottobre 2013, Mirella Bentivoglio scrive alla gallerista *«Sei sempre stata un'abile e generosa organizzatrice. Ricordo quando ospitasti tutto il nostro gruppo per un intervento collettivo sul territorio, a Villasimius³⁶».*

La lettera documenta pertanto anche la presenza di Bentivoglio al Centro Internazionale di Sperimentazione delle Arti Visive, della quale però non è stato possibile rintracciare il contributo, se vi è stato, anche se è plausibile che Bentivoglio abbia partecipato in qualità di ospite senza produrre un intervento ambientale o un'opera, o abbia lavorato insieme a Elisabetta Gut.

Nei nastri dell'archivio Arte Duchamp, la voce di Mimmo Rotella fa un resoconto del

³⁵ MURTAS, *Centro Internazionale*, cit., p. 19.

³⁶ Archivio privato Angela Grilletti Migliavacca, Cagliari.



Fig. 14

Elisabetta Gut,
*L'albero ingabbiato
in costruzione*,
Villasimius, 1982,
fotogramma documentario
Archivio Istituto Luce,
Panorama Cinematografico,
Cagliari, 1982, durata:
00:07:05, colore, sonoro,
Produzione Corona
Cinematografica.

lavoro degli artisti e delle loro perlustrazioni per il paese e le campagne circostanti in cerca di ispirazione, muniti dei loro taccuini da disegno. Rotella riferisce che Nanda Vigo, il giorno prima (imprecisato, ma sempre nell'aprile 1982), ha realizzato un disegno per la fontana del paese.

Nelle registrazioni si sente la voce di Vigo in sottofondo, mentre parla con Casula, con il quale ha fatto un giro di ricognizione sul territorio.

Vigo (Milano, 1936-2020), architetta, artista e designer, laureata all'Institut Polytechnique di Lausanne, poi collaboratrice di Gio' Ponti, aveva svolto uno stage nello studio di Frank Lloyd Wright a Taliesin West, prima di fare rientro a Milano nel 1959, dove, in un ambiente culturale a predominanza maschile, aveva aperto il proprio studio. Compagna di Piero Manzoni fino alla morte prematura dell'artista³⁷, amica di Lucio Fontana e della cerchia di artisti che gravitavano intorno alla galleria milanese Azimut, fra cui Enrico Castellani³⁸, era già sta-

³⁷ Nanda VIGO, *Giovani e rivoluzionari. Un'autobiografia dentro l'arte degli anni Sessanta*, Mimesis, Milano - Udine 2019.

³⁸ Ada MASOERO, *Nanda Vigo e i suoi amici*, in «Il Giornale dell'Arte» del 5 ottobre 2020; www.ilgiornaledellarte.com/Articolo/nanda-vigo-e-i-suoi-amici; [23/03/2025].

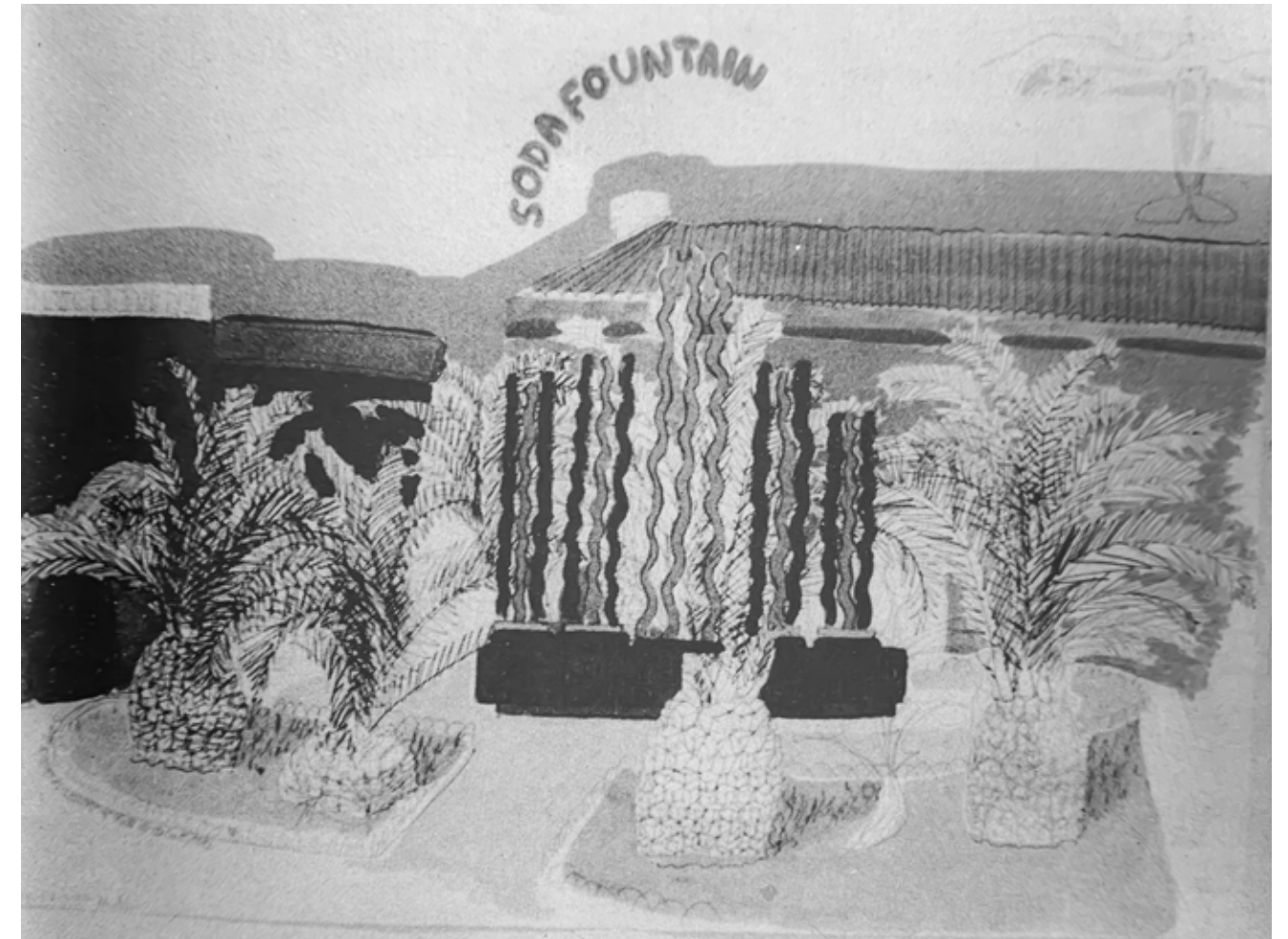


Fig. 15

Nanda Vigo,
*progetto per la Soda
Fountain*, 1982, tempera
su carta, 57,5 x 77 cm,
collezione del Comune di
Villasimius.

ta in Sardegna nel 1963³⁹, per visitare l'unica base missilistica d'Italia, quella di Perdasdefogu, dove incontra Ernesto Gismondi, futuro fondatore della azienda Artemide, laureato al Politecnico di Milano nel 1957 in ingegneria aeronautica, e diplomato alla scuola Superiore di ingegneria missilistica di Roma (1959), che all'epoca lavorava nella base sarda per i primi lanci di missili testati in Italia⁴⁰.

Vigo aveva già realizzato un intervento di arte pubblica nel 1978-79 a Gibellina (TP), che prende il nome di *Le Tracce antropomorfe*, realizzato con le macerie recuperate a Gibellina Vecchia e riassembleate, intervento che include una fontana completamente diversa da quella progettata per Villasimius⁴¹.

Per il Centro Internazionale di Sperimentazione delle Arti Visive, Vigo infatti ridisegna la

³⁹ Nanda Vigo era profondamente innamorata della Sardegna. Nella sua autobiografia definisce il popolo sardo: «bella gente, tutta d'un pezzo, un po' dura, ma nel passato gli isolani avevano dovuto far fronte a numerose invasioni: romani, turchi, spagnoli, persino la repubblica genovese e sicuramente avevano temprato un DNA da sopravvivenza»; in VIGO, *Giovani*, cit., p. 113, cit.

⁴⁰ VIGO, *Giovani*, cit. p. 112.

⁴¹ Sugli interventi artistici a Gibellina, si veda Rita Pamela LADOGANA, *Ricostruzione e memoria, il caso di Gibellina Nuova*, in *Isole, arte, spazio pubblico. Interventi di arte ambientale in Sardegna e in Sicilia*, Postmedia Books, Milano 2025, pp. 42-53.

fontana nella piazza antistante il municipio, battezzandola *Soda fountain*. Il progetto consiste nella trasformazione della fontana preesistente in un'installazione che la stessa artista dichiara di ascendenze futuriste. Una serie di tubi al neon colorati e ondulati, si dispongono simmetricamente in cinque gruppi di tre tubi ciascuna. La didascalia che accompagna la tempera su carta recita: "LA FONTANA DEI MORTI VIVENTI/ IL VERO, IL FALSO, LA DOUBLURE, IL MEME E L'AUTRE /" L'IMPLOSIONE"/ GETTI DI IDROGENO LIQUIDO, TRASCENDONO/ DALLA MADRE TERRA AI CIELI /IL SEME DI ALTRE RINASCITE/ UN VECCHIO FOKKER DI FIORI E NASTRI/ LI ACCOMPAGNA AL LIMITE DI ATMOSFERE AL TE/ SPLASH + UP/ E AL CONTATTO ETERICO, TUTTE LE ANIDRIDIDI/ BRUCERANNO/ PER ALTRI VIAGGI"⁴². L'opera, considerata dall'amministrazione comunale troppo avveniristica e costosa, oltre che di difficile manutenzione, non verrà mai realizzata⁴³.

Nel paese, già nelle fasi iniziali si deve far fronte ad alcune difficoltà di ordine organizzativo e logistico, anche per la carenza di personale di assistenza agli artisti, come dichiara il sindaco nelle registrazioni, molto spesso ci si deve basare sull'improvvisazione, infatti il progetto non contiene al suo interno l'indicazione su quali saranno gli esiti finali attesi⁴⁴.

Tore Sanna è però consapevole dei presupposti per i quali esso è stato avviato, che non riguardano (o non solo) la promozione di una Villasimius fuori stagione, ma la crescita della consapevolezza culturale della sua gente.

Nel 1982 il paese, infatti, è già una meta turistica rinomata, che, trascorsa l'alta stagione, soffre ancora di un forte isolamento rispetto ai paesi vicini. L'afflusso estivo di turismo, dice Sanna, ha *immesso nella cultura locale elementi legati al consumismo più deteriore*⁴⁵, che si sono sovrapposti ai valori della cultura tradizionale locale, senza che sia stata proposta un'alternativa costituita da valori forti, come quelli culturali, che costituiscono la vera ragione per cui è stata promossa la manifestazione. Il risultato atteso è che gli incontri tra gli artisti/e e la popolazione scolastica della primaria, i loro genitori, insieme a tutta la cittadinanza siano accolti non con i produttori di beni/opere d'arte, o oggetti/prodotti di valore, ma come un'occasione di dialogo con le arti visive, inserita in un clima culturale che arricchisca chiunque voglia partecipare⁴⁶.

Per rendere l'operazione più nota a una platea di artisti/e e di pubblico quanto più possibile allargata, viene pubblicato un annuncio dell'iniziativa sul settimanale *L'Espresso*⁴⁷. Il sindaco Sanna e la sua giunta si astengono dall'entrare nel merito della selezione artistica dell'iniziativa, non essendoci dei tecnici (artisti qualificati, galleristi) al loro interno. Questo passaggio, documentato dall'intervista a Sanna registrata nell'audiocassetta, è particolarmente importante: l'amministrazione comunale non vuole che Villasimius diventi, si citano le parole del primo cittadino, *un paese di madonnari o muralisti*, di pseudo o sedicenti artisti. Vuole essere scongiurata a tutti i costi, grazie alla direzione artistica di Casula, Brundu e Grilletti, la pratica, oggi dilagante, del decorativismo compiacente il pubblico o del muralismo insignificante, che ha infestato i centri sardi negli ultimi venti anni. Per mezzo della direzione artistica, capace di stabilire parametri di valutazione e di giudizio, specialmente nella fase di partenza, vengono selezionati solo gli artisti e le artiste con un robusto *curriculum* alle spalle o in possesso di requisiti (formativi, progettuali) che garantiscano un'alta qualità dell'intervento finale. In questo passaggio dell'intervista a Tore Sanna è contenuto un metodo oggi

⁴² MURTAS, *Centro Internazionale*, cit., p. 45.

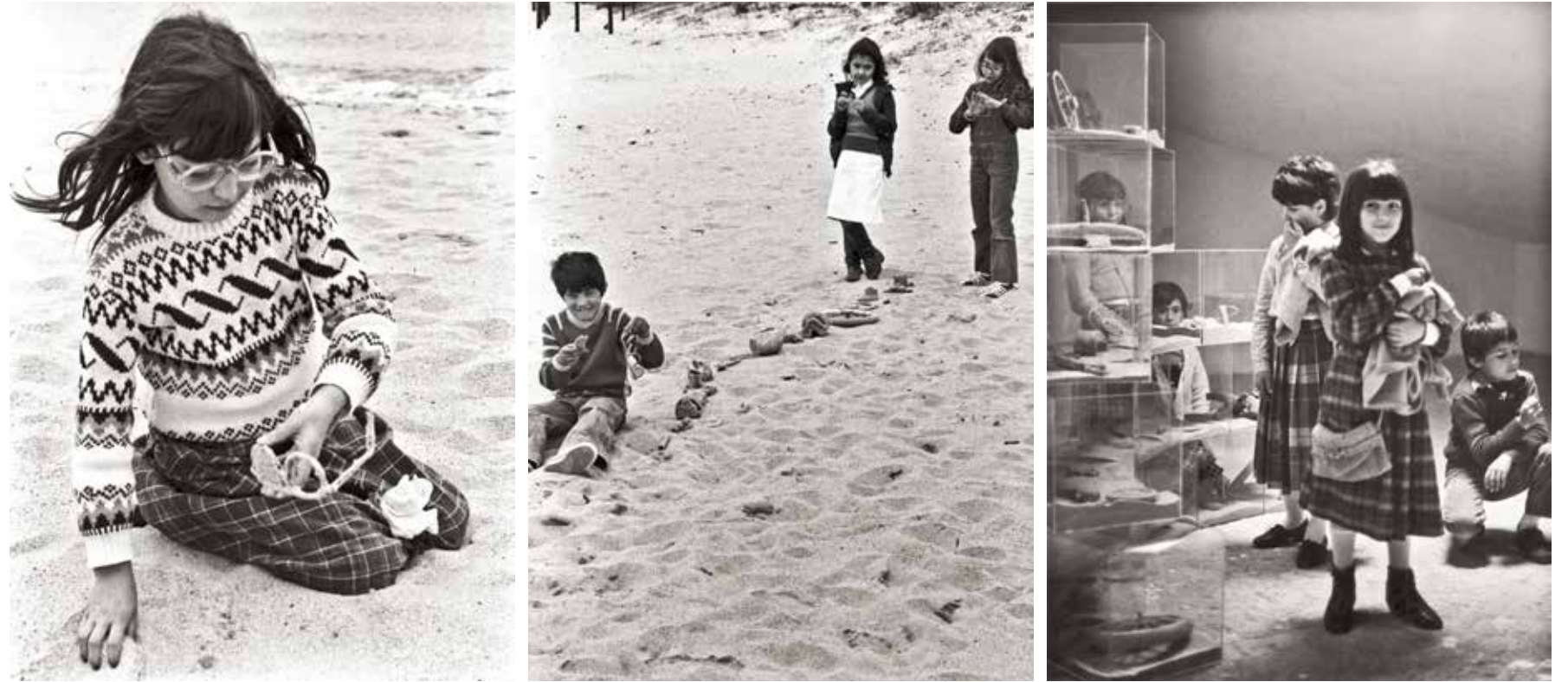
⁴³ Intervista dell'autrice a Tore Sanna, Cagliari, 30 marzo 2025.

⁴⁴ Registrazione intervista a Salvatore Sanna, sindaco di Villasimius (Ca), in Archivio Arte Duchamp, Cagliari.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Ibidem.



in disuso da parte delle pubbliche amministrazioni, che raramente delegano a dei tecnici (gli artisti/e o addetti/e ai lavori) la selezione per la realizzazione di opere artistiche nei propri centri, con risultati spesso di discutibile qualità estetica, che rappresentano persone e cose tratte dalla storia e dalla tradizione sarda, la cui conoscenza e fruizione diretta è tuttavia più efficacemente esperibile con forme e mezzi differenti dalla forma artistica, oltre che collocabile nei luoghi specificamente deputati alla loro valorizzazione.

Nel 1982, a Villasimius, si intercetta già il rischio di decorare i muri del paese con *murales* che raffigurino in modo retorico e/o didascalico le tradizioni locali, all'interno di contesti delicati e sensibili come i centri storici, che per loro natura costituiscono già in sé, con le loro case e le loro strade, lo spazio-simbolo della memoria di un paese, essendo in esso visibile l'evoluzione temporale delle trasformazioni sia materiche che tipologico-costruttive.

Se a Villasimius l'operazione del Centro Internazionale di Sperimentazione delle Arti Visive riesce ad arginare con un progetto di qualità il proliferare di un'arte pubblica priva di valenze sociali e soltanto decorativa, proprio da questo (e altri) esempi virtuosi si potrebbe oggi ripartire nel ripensare alla presenza dei *murales* o altre tipologie artistiche in un centro abitato partendo dalla consapevolezza culturale che l'arte pubblica condivide con la cittadinanza, promuovendone la relazione con il patrimonio umano e materiale di cui l'ambiente è composto, esaltandone i valori spesso invisibili o dimenticati, e non quelli già evidenti e dei quali non si avverte la necessità di un'amplificazione.

Nell'intervista, Tore Sanna afferma che se l'operazione dovesse assumere una rilevanza di un certo livello *bisognerà evitare che si verifichino episodi di enti che tendano a lottizzazioni. Una delega motivata a delle persone che sono in grado di fare delle scelte è una cosa positiva, a*

Figg. 16, 17, 18

Maria Lai (in collaborazione con Elisa Vincitorio), *Reperto, spiaggia di Villasimius (Ca), 1982*. Courtesy © Archivio Maria Lai by Siae 2025.



Fig. 19
 Maria Lai (in collaborazione con
 Elisa Vincitorio), *Reperto*,
 spiaggia di Villasimius (Ca), 1982.
 Courtesy © Archivio Maria Lai
 by Siae 2025.

*meno che gli artisti non suggeriscano altre soluzioni. Il progetto è aperto, di volta in volta si arricchisce, ci stiamo muovendo in questa direzione*⁴⁸.

Maria Lai ha sconvolto tutti quanti, ci ha mandato per aria il cervello

Quando viene realizzata l'intervista a Tore Sanna, Maria Lai ha appena terminato il suo intervento con le classi della scuola primaria. Ha chiamato a collaborare la filosofa e pedagoga Elisa Salvatori Vincitorio, una presenza di cui Maria Lai ha manifestato la necessità per confrontarsi nello sviluppo e compimento del suo progetto per il Centro Internazionale di Sperimentazione delle Arti Visive di Villasimius.

Come si è già anticipato, Vincitorio ha organizzato nell'ambito della Biennale di Venezia del 1976 la mostra *Esperienze di animazione nella scuola primaria*. Nel 1978 ha raccolto dodici interviste in un saggio intitolato *Animazione e conoscenza*, nel quale dialoga con intellettuali e professionisti nell'ambito della comunicazione come Enrico Crispolti, Italo Moscati, Riccardo Dalisi, Domenico De Masi, Mario Lodi, Gianni Rodari, Maria Signorelli, sul tema dell'animazione culturale, sulle possibilità di «inventare, cercare, conquistare con tutti i mezzi della comunicazione, la chiave che apra il varco della conoscenza, unico mezzo per la crescita progressiva e continua delle persone»⁴⁹. Una conoscenza che Vincitorio definisce non manipolata, l'unica vera che può liberare l'intelligenza dai condizionamenti remoti e presenti e sviluppare le attitudini critiche. L'animazione culturale, per la pedagoga, si basa sul superamento del nozionismo scolastico attraverso l'azione impegnata di persone preparate e responsabili, attraverso il teatro, l'arte, l'azione creativa guidata, inaugurando un modo di

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Elisa SALVATORI VINCITORIO, *Animazione e conoscenza*, Dedalo, Bari 1978, p. 33.

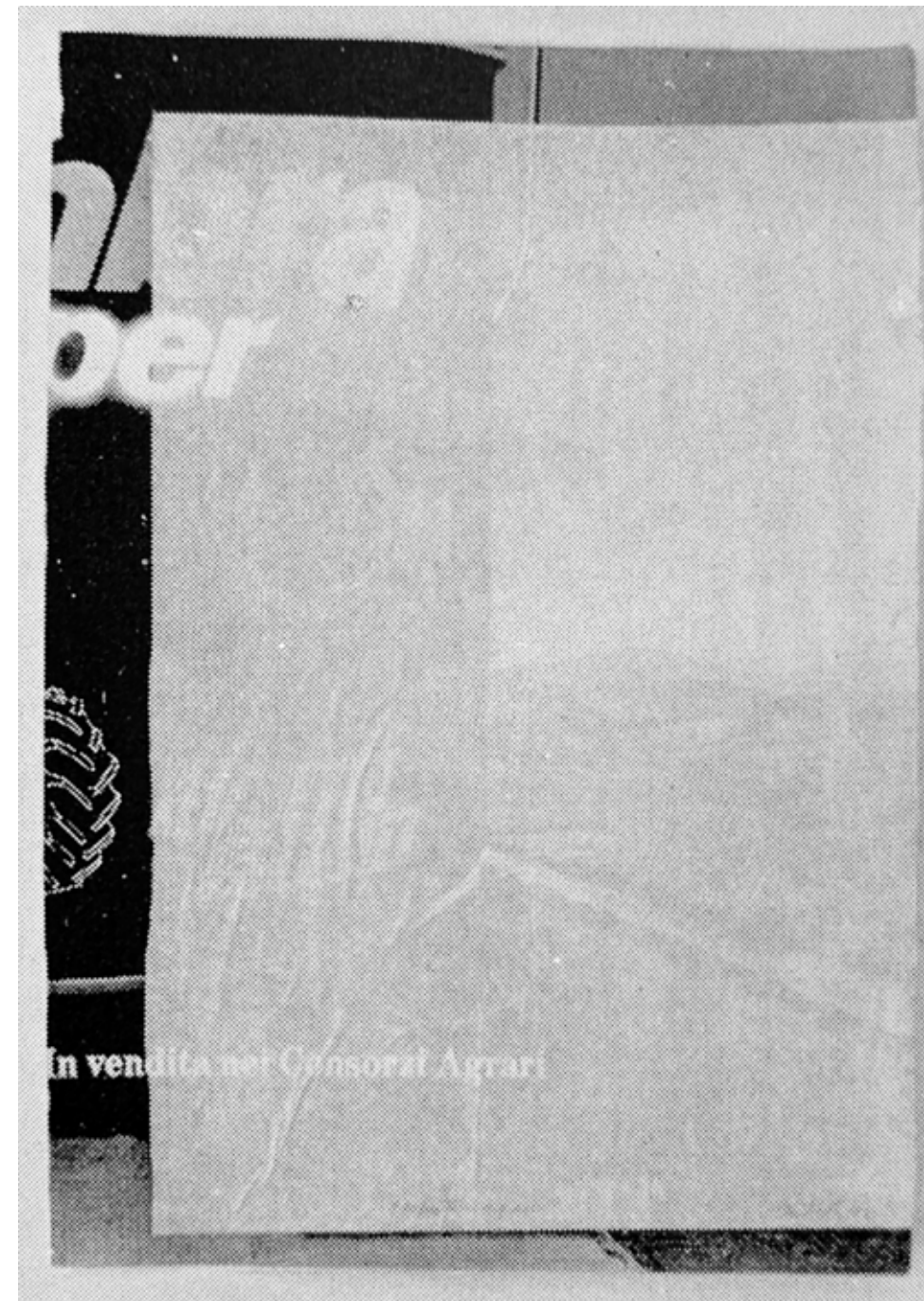


Fig. 20
 Mimmo Rotella, *Copertura*,
 1982, *décollage*, collezione
 del Comune di Villasimius.

stare insieme impegnandosi in discipline diverse, arricchendosi reciprocamente uno delle conoscenze dell'altra per costituire centri di attivazione e di promozione culturale. Il manifesto programmatico di Elisa Vincitorio si sposa coerentemente con il progetto del Centro Internazionale di Sperimentazione delle Arti Visive ma soprattutto con l'idea di dialogo sull'arte, a partire dall'età scolare e prescolare, di Maria Lai.

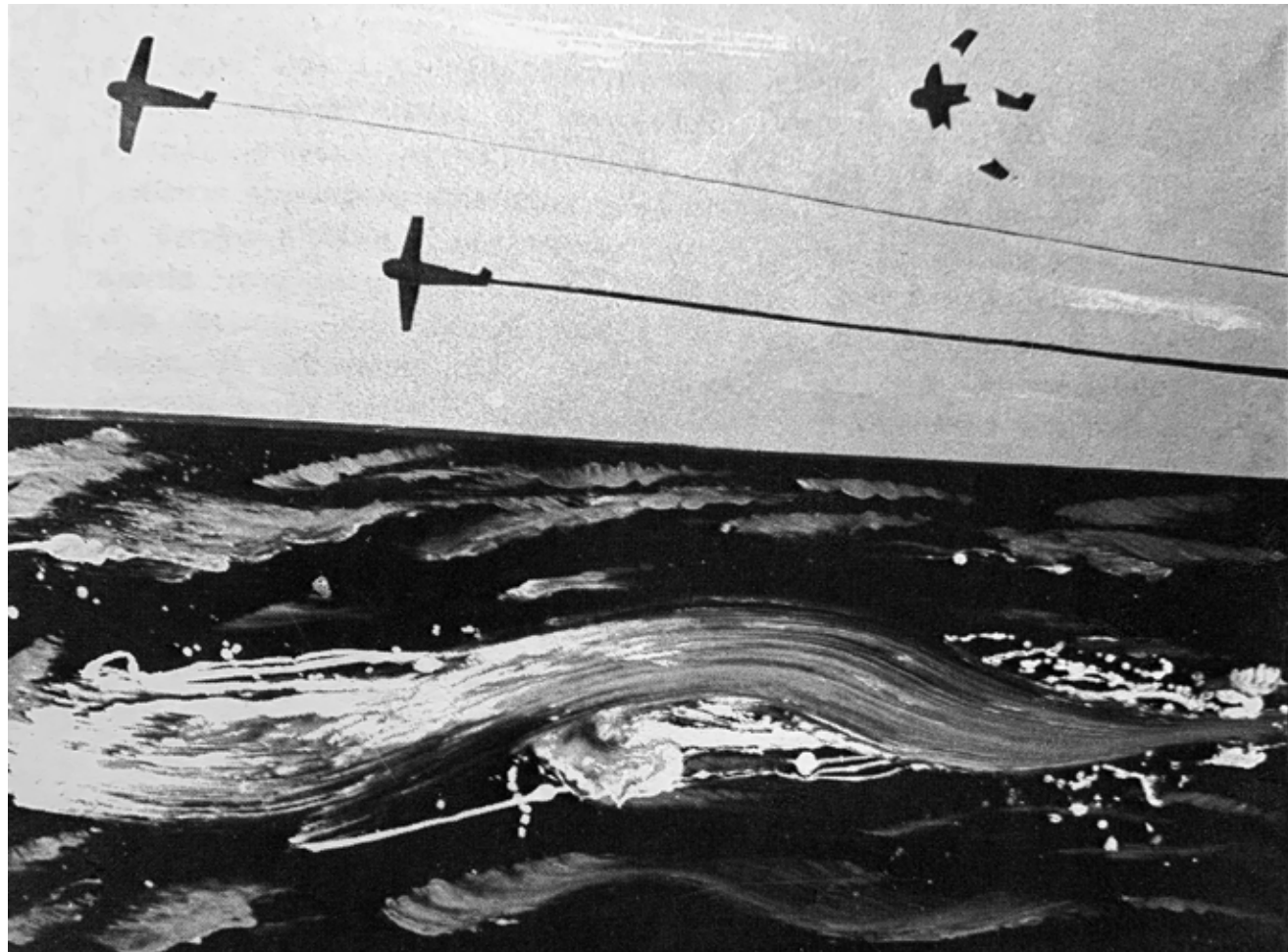


Fig. 21

Franco Angeli, *Aeroplani*, 1982, vernice su tela, 203 x 158 cm, collezione del Comune di Villasimius.

Nel saggio di Vincitorio, una certa attinenza con il tema di questa rivista e con l'esperimento di Villasimius ha l'intervista con il giornalista Italo Moscati, all'epoca della pubblicazione (1978) in servizio ai programmi sperimentali della RAI. Moscati racconta l'esperienza realizzata in due tempi, prima nel 1974 e poi nel 1977, a Carloforte, nell'isola di San Pietro, con il gruppo di cineasti Video-Base (Anna Lajolo, Alfredo Leonardi, Guido Lombardi), provenienti da esperienze d'avanguardia. Il progetto riguarda l'indagine su una situazione di vita appartata nell'isola, che prende il titolo de *"L'isola dell'isola"*, avente come obiettivo quello di mostrare l'esistenza di *un'Italia poco conosciuta ed emarginata*⁵⁰, attraverso un rapporto effettivo e autentico con la gente del luogo, narrata senza demagogia e priva di enfasi nella comunicazione dalle masse alle masse. I Video-Base si insediano a Carloforte nel 1974, per due mesi, per girare con la cittadinanza materiale video che, una volta montato, viene sottoposto al dibattito aperto con essa. Lo sguardo dei carlofortini corregge di volta in volta il girato, mettendo a fuoco con maggiore precisione sia il senso della ricerca che i suoi esiti culturali e socio-antropologici. Ne scaturisce un filmato, realizzato con mezzi di ripresa leggeri, che, in un secondo tempo, nel 1977, viene sottoposto nuovamente a una discussione pubblica, dando vita a un documentario collettivo, frutto della collaborazione tra il punto

⁵⁰ Ibidem, pp. 162-163.

di vista dei Video-Base e quello degli abitanti di Carloforte (con qualche intervento anche di quelli di Portovesme). Il progetto non viene ulteriormente portato avanti dalla RAI, arenandosi nel 1977 per *l'insensibilità aziendale* nei confronti di ricerche non immediatamente spettacolizzabili, racconta Moscati a Vincitorio, e anche per lungaggini burocratiche amministrative e di produzione⁵¹. Nel progetto *"L'isola dell'isola"* vengono coinvolti gli studenti dell'Istituto Nautico di Carloforte, le studentesse dell'Istituto Magistrale, le mogli e madri dei marittimi, e qualcuno di essi, ai quali viene mostrato il girato, per essere commentato e a sua volta filmato nella fase della restituzione di osservazioni e critiche. Il filmato viene in un secondo momento mostrato a tutti gli abitanti di Carloforte, in uno spazio del lungomare, registrando anche in questa occasione i commenti della popolazione locale che assiste alla proiezione⁵². Questo tipo di operazione va in direzione contraria al servizio giornalistico tradizionale, che intervista per breve tempo esponenti del mondo politico e/o culturale, tendendo a escludere il resto della cittadinanza, che in questo documentario è invece la voce dei protagonisti. La direzione, prima ancora dell'operazione del 1982 a Villasimius, è quella del coinvolgimento attivo, di una storia narrata insieme, un modello che si contrappone a quello del *Viaggio in Italia* di Piovene, in cui è la voce solitaria dello scrittore a narrare paesaggi storici, geografici, socio economici⁵³. A Carloforte non si fa spettacolo della realtà, ma si dimostra che si può usare la televisione con il confronto delle idee, per dare voce alla gente, per non ridurre la popolazione a uno stereotipo.

In un passaggio dell'intervista sul Centro Internazionale di Sperimentazione delle Arti Visive di Villasimius, Tore Sanna afferma: *«in questa prima fase c'è qualche rischio perché siamo portati a fare raffronti tra Maria Lai e gli altri artisti. Maria Lai ha sconvolto tutti quanti, ci ha mandato per aria il cervello»*⁵⁴.

Non si può dare torto a Sanna: l'intervento di Maria Lai ed Elisa Vincitorio con le classi della scuola primaria è quello che centra tutti gli obiettivi auspicati nel progetto del Centro Internazionale di Sperimentazione delle Arti Visive sull'animazione legata alla conoscenza, mediante interventi sul territorio in collaborazione con la scuola.

L'operazione di Lai e Vincitorio, intitolata Reperto, *«ha l'intento di rendere consapevoli i bambini coinvolti e, tramite loro, anche gli adulti, circa il significato di un'opera»*⁵⁵. Il progetto consiste nella raccolta di vecchi oggetti, che vengono spalmati di colla vinilica per essere poi ricoperti di sabbia in modo da fargli assumere l'aspetto del reperto archeologico, secondo Maria Lai, infatti, le risorse peculiari di Villasimius sono l'archeologia e il sole. Una volta realizzati, gli oggetti vengono montati in maniera diversa dal loro uso quotidiano, come *totem*, ad esempio. Il lavoro viene accompagnato da un'esperienza di poesia, stimolata da giochi di parole su mare e sabbia, da elenchi di parole che vengono scomposti per formare frasi senza un senso logico, raccolti da Maria Lai e rielaborati in forma di poemi, che alla fine del laboratorio saranno un totale di venti. Gli oggetti ricoperti di sabbia, chiamati reperti, sono stati invece sottoposti a un processo che *"ne cancella l'identità estraniandoli dal presente, unificandoli in un*

⁵¹ Ibidem.

⁵² La seconda parte del documentario è visibile sul sito RAI Teche al link www.teche.rai.it/1978/03/carloforte-unisola-nellisola/ [30 marzo 2025].

⁵³ Trasmissione radiofonica realizzata da Guido Piovene tra il 1953 e il 1956, in cui lo scrittore racconta le regioni italiane tra la ricostruzione post bellica e il nascente boom economico www.teche.rai.it/2016/07/viaggio-in-italia-online-la-raccolta-completa-con-cartina-itinerattiva/ [30 marzo 2025].

⁵⁴ Registrazione intervista a Salvatore Sanna, sindaco di Villasimius (Ca), in Archivio Arte Duchamp, Cagliari.

⁵⁵ Davide MARIANI, *Art takes us by the hand. Meeting and participating / L'arte ci prende per mano. Incontrare e partecipare*, cit., 2020, p. 201.

*tempo che li ricollega con il passato e li proietta nel futuro come reperti archeologici»*⁵⁶. Il risultato finale dell'operazione ne completa ulteriormente il senso, con il passaggio fondamentale dalla realizzazione delle opere alla loro esposizione: un'installazione di diciotto teche in plexiglas, montate e visibili da tutti i lati, che inizialmente dovevano essere sospese con dei fili, ma che alla fine vengono assemblate in una piramide a gradoni. Quei reperti saranno in grado di documentare, come reperti archeologici, le tracce future del passaggio di quei bambini e bambine di Villasimius nel 1982.

Questo progetto provoca un coinvolgimento pressoché totale delle insegnanti della scuola primaria e delle loro classi. Al momento delle registrazioni, Maria Lai è assente ma tornerà nello stesso mese di aprile 1982 per completare l'opera. In un breve tratto dell'audio si sente Angela Grilletti che dice che Maria Lai l'ha chiamata da Roma per chiedere il costo del plexiglas a Cagliari. La gallerista informa che il costo del materiale nel capoluogo sarà inferiore rispetto al preventivo fatto nella capitale, quindi l'installazione con i cubi di plexiglas non è stata ancora eseguita⁵⁷.

A questo evento di animazione culturale rivolto alla cittadinanza partecipano, oltre alle classi della primaria, anche i giovani del circolo culturale di Villasimius. Per tutti e tutte, oltre al fare, è stato fondamentale apprendere il codice di lettura delle opere d'arte contemporanea, un'educazione all'immagine, all'epoca segnalata dalle maestre tra le priorità delle ricadute didattiche auspiccate come obiettivi del progetto.

Mimmo Rotella, Franco Angeli e François Morellet al Centro Internazionale di Sperimentazione delle Arti Visive di Villasimius

Nei nastri rinvenuti tra il materiale della galleria Arte Duchamp di Cagliari, spunta anche una breve conversazione tra Angela Grilletti e Mimmo Rotella.

Mimmo (Domenico) Rotella, (Catanzaro, 1918 - Milano, 2006), protagonista della scena artistica italiana ed europea della seconda metà del XX secolo, legato al movimento del Nouveau Réalisme e della Pop Art internazionale, parla dell'ipotesi di realizzare un museo di arte contemporanea a Villasimius.

Dopo le parole di apprezzamento sul paese (*meglio lavorare qui perché il posto è bello*), Rotella interviene sulla necessità degli artisti invitati al Centro Internazionale di Sperimentazione delle Arti Visive di Villasimius di farsi venire delle idee suggerite dal luogo. Anche questa è una novità rispetto ad altri interventi realizzati in Sardegna ma progettati altrove, come il *Piano d'uso collettivo* (1976), l'operazione di arte ambientale realizzata da Gio' Pomodoro, in omaggio ad Antonio Gramsci⁵⁸. Rotella sostiene che l'operazione di Villasimius contribuisce a *conoscere un ambiente nuovo con gente nuova e serve a sondare la differenza rispetto alla città*⁵⁹.

Rotella ha chiesto all'amministrazione fogli e colori, pastelli e acquerelli, e anche i manifesti pubblicitari, sua inconfondibile cifra, per mostrare alla cittadinanza come ha operato negli ultimi due anni. Le opere realizzate durante la residenza villasimiese, Copertura Aerea (50 x 35,5 cm) e Copertura Agraria (70,7 x 50 cm) segnano il suo riavvicinamento al Nouveau

Réalisme dei suoi décollage, ma con un differente approccio concettuale all'operazione, che nelle *Coperture* consiste nella cessazione dell'immagine che si rende leggibile solo con un grande sforzo immaginativo dei fogli bianchi che la ricoprono, in modo da stimolare la sua lettura attraverso un'intensa azione di dedizione visiva⁶⁰.

Nei nastri dell'Archivio Arte Duchamp, Rotella dichiara di non aver ancora visitato i paesi sardi che ospitano i caratteristici *murales*, mentre ha visto quelli realizzati in California dai messicani, e si domanda se le due culture li considerino un fatto sociale o se in Sardegna abbiano preso una connotazione diversa. Si ripromette comunque di visitare qualche paese con *murales* significativi prima della sua partenza dall'isola⁶¹.

Franco Angeli (Roma, 1935-1988), autodidatta, si forma sul campo, avvicinandosi all'informale materico di Alberto Burri, suo punto di riferimento artistico. Esordisce a Roma con la sua prima personale, nel gennaio 1960, alla Galleria La Salita, con una serie di opere caratterizzate da veli di pittura ad olio e calze di nylon tese, ricoperte di garze. Nella stessa galleria e nello stesso anno Pierre Restany lo presenta insieme a Festa, Lo Savio, Schifano e Uncini. Dal 1964 Angeli inizia la stereotipizzazione di simboli ideologici, per depotenziarne la carica retorica legata al ventennio fascista e al regime nazista. L'impegno politico continua nel 1968, anno in cui è impegnato sul tema della guerra del Vietnam e delle manifestazioni studentesche con *Università Americana* (1967) e *Corteo* (1968), prosegue negli anni Settanta con *Colpo di Stato in Grecia* e la serie di paesaggi *Dagli Appennini alle Ande* e *Canto popolare delle Ande*, dedicati al golpe cileno dell'11 settembre del 1973.

Tra la fine degli anni settanta e i primi anni ottanta compaiono nei suoi paesaggi gli aeroplanini, di primo acchito simili a disegni di fumetti e innocui, in realtà portatori di morte nelle guerre, da quella vissuta a Roma da bambino, in una famiglia di antifascisti, a quella in Vietnam⁶². Mentre è a Villasimius, nel 1982, Angeli viene a conoscenza di un incidente aereo avvenuto sul territorio quattro anni prima, il 25 luglio 1978, quando un aereo della RAF, carico di munizioni, nel corso di una manovra azzardata, si era schiantato nello spazio tra la spiaggia e lo stagno di Porto Giunco, a pochi passi da un albergo al colmo della sua capacità ricettiva, evitando per pura casualità la folla della spiaggia gremita⁶³. Angeli dipinge i suoi areoplanini compiendo una crasi tra il soggetto e il luogo dove si è verificato l'incidente: il cielo terso, il mare, la bellezza naturalistica del paesaggio sono sfregiate dall'immagine dell'aereo che va in pezzi.

Anche questo intervento pittorico era una presa di posizione politica contro le servitù militari in Sardegna e sui rischi della popolazione civile, tra salute e sicurezza.

Franco Angeli si trova a Villasimius negli ultimi anni della sua travagliata vita. Chi ebbe modo di stargli vicino in quei giorni di residenza ricorda che l'artista aveva confidato che il luogo gli aveva trasmesso una tale serenità da pensare di trasferirsi in Sardegna⁶⁴.

Uno degli ultimi artisti ad essere ospitato al Centro Internazionale di Sperimentazione delle Arti Visive di Villasimius è François Morellet (Cholet, 1926 - 2016), forse uno degli ospiti internazionali più rilevanti per la sua carriera, celebrata dai più importanti musei del mondo. Insieme a Julio Le Parc, nel 1960, Morellet aveva fondato il *Groupe de Recherche d'Art Visuel*

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Si parla di 28.000 Lire a Cagliari rispetto alle 35.000 Lire di Roma.

⁵⁸ Sul monumento si veda sia il progetto non realizzato da Costantino Nivola che quello di Pomodoro in Caterina GHISU, *Il Monumento ad Antonio Gramsci ad Ales*, in Nivola. *L'investigazione dello spazio*, Ilisso, Nuoro 2010, pp. 134 - 140; C.GHISU, *Un memoriale che è bastimento e tempio. Il monumento a Gramsci che non c'è*, in «Alias», supplemento culturale de "il manifesto", 25/09/10.

⁵⁹ Registrazione di Mimmo Rotella, in Archivio Arte Duchamp, audiocassetta aprile 1982.

⁶⁰ MURTAS, *Centro Internazionale*, cit., pp. 36-37.

⁶¹ Ibidem.

⁶² Si veda l'Archivio Franco Angeli (che non riporta la presenza dell'artista al Centro Internazionale di Sperimentazione delle Arti Visive di Villasimius); URL: archiviofrancoangeli.org/biography, [28/02/2025].

⁶³ Si consulti il verbale della XXVI seduta (antimeridiana) del Consiglio Regionale della Sardegna, giovedì 15 novembre 1979; URL: consiglio.regione.sardegna.it/resoconti/pdf/8/080026.PDF, [28/02/2025].

⁶⁴ Intervista dell'autrice a Tore Sanna, Cagliari, 30 marzo 2025.

(*Grav*), composto da undici artisti opto-cinetici, che, oltre ai già citati, includeva Hugo Rodolfo Demarco, Jesús Rafael Soto, Sérgio de Camargo, Francisco Sobrino, Horacio Garcia Rossi, Yvaral, Joël Stein e Vera Molnár. Nel novembre del 1982 Morellet realizza per Villasimius una serie di dodici frammenti di tempera su legno, di 25 x 25 centimetri ciascuno, suddivisi orizzontalmente in tre gruppi di quattro, che scandiscono l'arco temporale della sua residenza in un prima, durante e dopo. Partendo dalla contemplazione dell'orizzonte marino autunnale da una finestra, Morellet sceglie di dipingere la pioggia sulle palme, sul mare, sulla spiaggia, utilizzando rette orizzontali, verticali, oblique, facilmente decifrabili e combinabili⁶⁵.

Epilogo

Alla fine della sua intervista, Tore Sanna distribuisce una copia del progetto generale, con elencate le opere degli artisti/e e il materiale che confluirà al centro di documentazione permanente, mentre ad ogni artista viene richiesta una copia del proprio progetto che viene allegato al progetto globale. Il materiale è a disposizione di tutti, soprattutto delle pubbliche istituzioni che si occupano di arte: l'università, la scuola, il liceo artistico di Cagliari. Il sindaco si augura che l'esperienza non venga presa come qualcosa di distante solo perché non avviene a Cagliari, dichiara che dipenderà *«da come se ne parlerà se la gente viene informata e non ristretta a piccoli ambiti. Non vogliamo che sia una cosa aggiuntiva al sole e al mare e ai turisti che vengono d'estate, sennò avremo perso l'occasione di fare delle opere che restano ma che non sono partecipate»*⁶⁶. Il Liceo Artistico Statale di Cagliari, dove Brundu ha insegnato, raccoglie l'appello e organizza una visita a Villasimius per vedere Enrico Sirello al lavoro sulla grande pittura murale della sala consiliare.

L'amministrazione comunale di Villasimius si troverà in difficoltà nel reperimento di fondi che riescano a tenere in vita il centro. La direzione artistica di Casula e Brundu, coadiuvati da Angela Grilletti, nella fase di avvio dell'operazione aveva svolto anche i lavori minimi di segreteria, ma non poteva proseguire con quella modalità, senza l'aiuto, per esempio, dice Sanna, di interpreti che possano rispondere a una lettera in inglese o in tedesco. Il sindaco ipotizza che il progetto si possa finanziare mediante alcune somme derivanti dalla tassa di soggiorno, che in quel momento a Villasimius non è ancora entrata in vigore. Gli assessorati regionali competenti (Turismo, Cultura, Istruzione) non intervengono con un finanziamento a sostegno del progetto. L'esperienza, ancorché di alto livello, non avrà seguito.

Restano le opere in possesso dell'amministrazione del comune, una scarsa documentazione e le testimonianze del Centro Internazionale di Sperimentazione delle Arti Visive, *il soggetto silenzioso* che oggi ritrova la voce da un archivio, oltre quaranta anni dopo. Un lasso di tempo durante il quale, ha sottolineato Rita Pamela Ladogana nel suo recente saggio *Isole, arte, spazio pubblico*, si è verificato qualche segnale di cambiamento:

«La situazione è gradualmente cambiata a partire dagli anni Novanta in termini di crescita e di interesse per il ruolo dell'arte contemporanea nello spazio pubblico e per la messa in atto di attività strategiche a diversi livelli, sia nel settore pubblico che nel privato, con approcci concreti alle dinamiche della progettazione culturale. Tuttavia rimangono molteplici e complesse le problematiche, tra quelle più critiche si pone

65 MURTAS, *Centro Internazionale*, cit., pp. 24-25.
66 Registrazione intervista a Salvatore Sanna, sindaco di Villasimius (Ca), in Archivio Arte Duchamp, Cagliari.

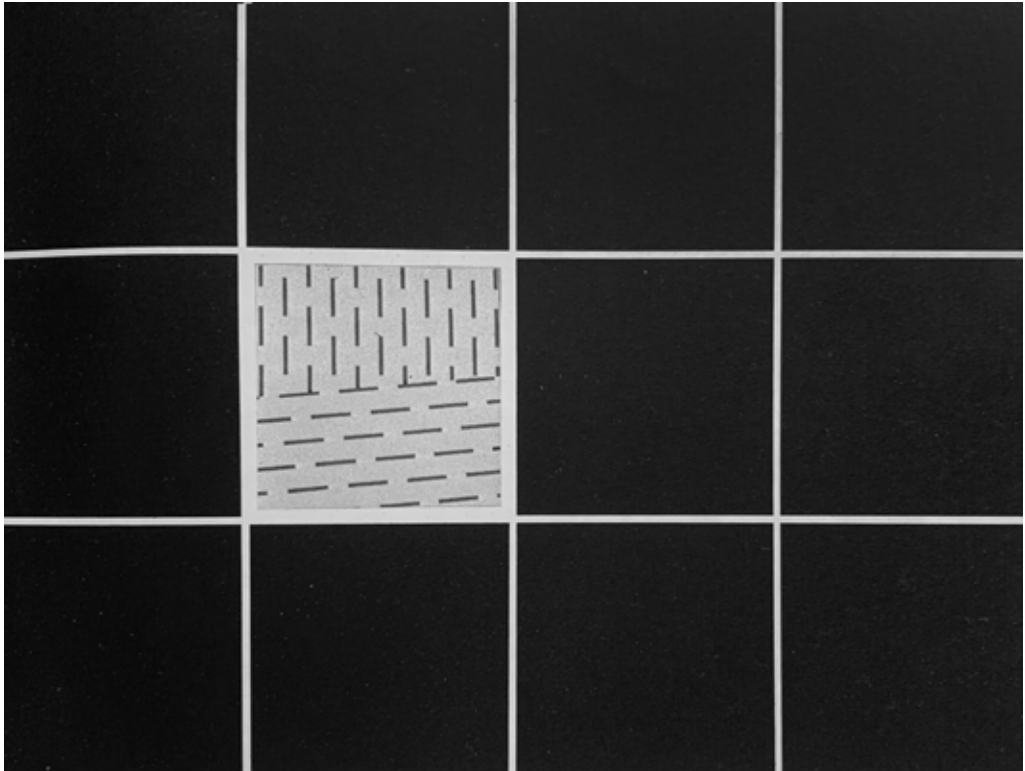


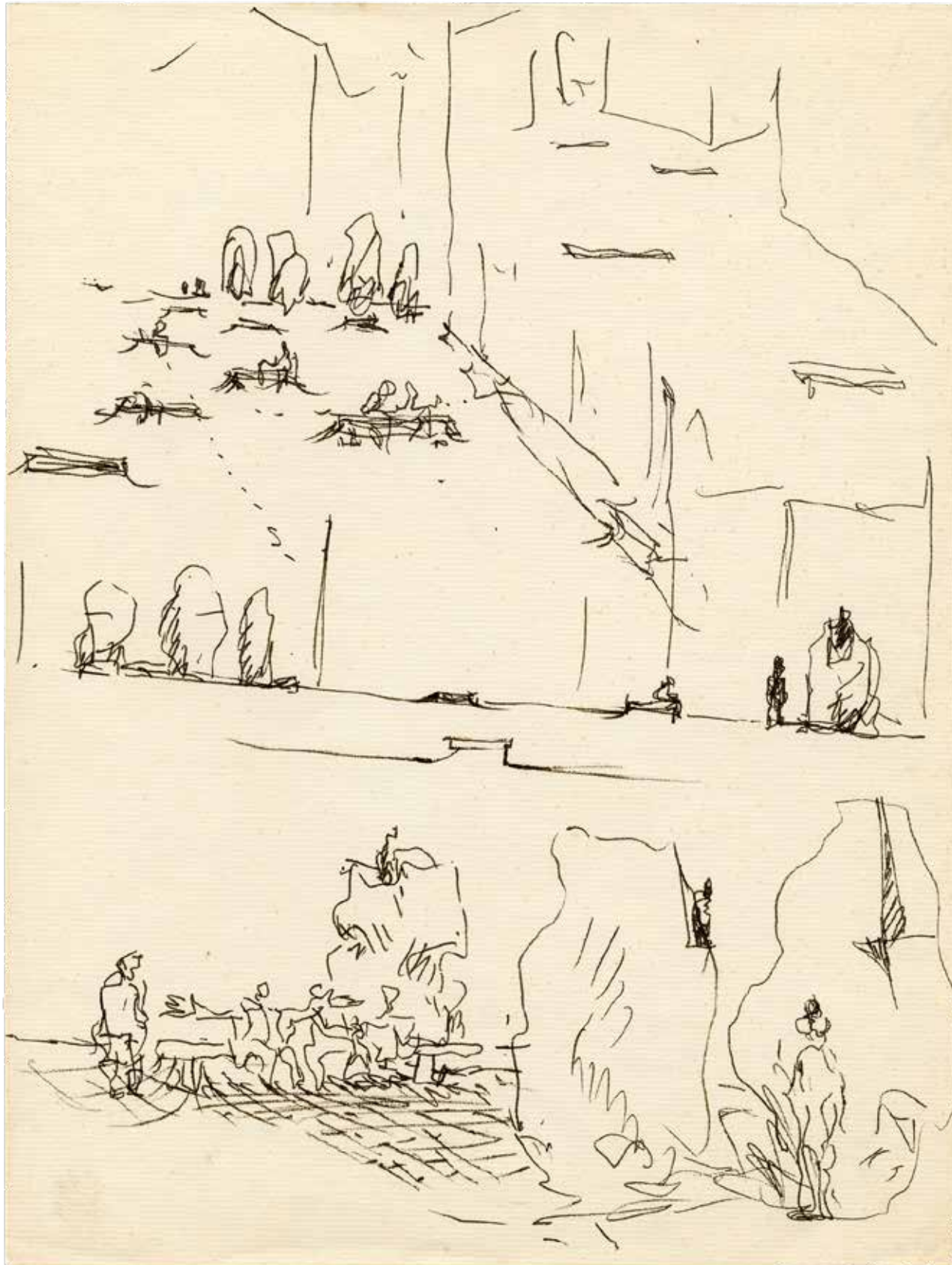
Fig. 22
François Morellet,
Senza titolo,
tempera su legno,
25x25 cm., collezione del
Comune di Villasimius.

la mancanza di un solido processo di sistematizzazione in grado di garantire continuità alle azioni, con investimenti più duraturi e strutturati, svincolati da cambi amministrativi⁶⁷».

Ladogana mette in luce anche il problema della competenza specifica della macchina organizzativa che *manca spesso di professionalità con esperienze di gestione di interventi di arte pubblica*⁶⁸.

Scrive Elisa Vincitorio che la conoscenza è il primo bisogno della vita che si protrae fino alla morte (o almeno così dovrebbe). Descrive uno schizzo di Goya che rappresenta, su un minuscolo foglio di carta, tracciato a matita negli ultimi anni di vita del maestro, un vecchio con un bastone, intitolato *Aun aprendo (Imparo ancora)* realizzato intorno al 1825-28. La funzione dell'apprendimento, scrive Vincitorio, *è risvegliare, tramite la conoscenza, chi è caduto in ipnosi*⁶⁹.

67 LADOGANA, *Ricostruzione e memoria*, cit., pp. 12-13.
68 Ibidem, p. 13.
69 SALVATORI VINCITORIO, *Animazione*, cit. p. 39.



Costantino Nivola a Nuoro (1967) e Maria Lai a Ulassai (1981): riflessione e confronto

MARCELLO CONGIU
von.congiu@gmail.com

*Costantino Nivola in Nuoro (1967) and Maria Lai in Ulassai (1981):
Reflection and Comparison*

abstract

La ricerca indaga sugli elementi costitutivi ed essenziali di Piazza Satta di Costantino Nivola e "Legarsi alla montagna" di Maria Lai. Si propone un'analisi comparativa delle due opere apparentemente antitetiche. Nivola, per celebrare il poeta Sebastiano Satta a Nuoro, smaterializza il monumento commemorativo di carattere architettonico e scultoreo: invece dell'unica effigie fonde piccole sculture per rappresentare Bustianu in vari momenti della sua vita. Le statue vengono poste su rocce strappate all'Ortobene e posate nella piazza. Maria Lai, parte dalla pubblica analisi di una leggenda del suo paese natale, per coinvolgere i suoi concittadini nella realizzazione della prima opera d'arte collettiva in Italia. Con un nastro di tela azzurro, simboleggiante la libertà della creazione artistica, collega tutte le abitazioni di Ulassai alla montagna che minaccia di franare sull'abitato. Un intervento dura in pietra e bronzo, l'altro nella memoria; il primo porta la montagna dentro l'abitato, il secondo porta le case verso la montagna.

The research investigates the constitutive and essential elements of Piazza Satta by Costantino Nivola and 'Legarsi alla montagna' by Maria Lai. A comparative analysis of two seemingly opposing works is proposed. In order to celebrate the poet Sebastiano Satta in Nuoro, Nivola dematerialises the architectural and sculptural memorial: instead of the single statue, he casts small sculptures to represent Bustianu in various moments of his life. Mount Ortobene rocks are used to mount the statues that are placed in the square. Maria Lai starts from the public analysis of a legend of her hometown to involve her fellow citizens in creating the first collaborative work of art in Italy. With a blue canvas ribbon, symbolising the freedom of artistic creation, she connects all the houses in Ulassai to the mountain that threatens to collapse on the village. One intervention dwells in stone and bronze, the other in memory. The first brings the mountain into the city, the second brings the houses closer to the mountain.

keywords

monumento, modernità, coinvolgimento, figurazione, astrazione

monument, modernity, involvement, figuration, abstraction

Fig. 1

Uno dei bozzetti per la piazza Sebastiano Satta, Biblioteca digitale Sebastiano Satta.

Due interventi pubblici tra la metà degli anni Sessanta e gli inizi degli anni Ottanta del Novecento, realizzati sulla base di due posizioni apparentemente antitetiche sul piano culturale, entrambi ambientati nella periferica Sardegna¹, uno destinato alla provvisoria eternità dello spazio urbano, l'altro a vivere nella memoria e in un racconto fatto per immagini. Nella *piazza Sebastiano Satta* di Costantino Nivola e ne *"Legarsi alla montagna"* di Maria Lai è possibile, forse, rintracciare alcuni indizi riguardanti la situazione attuale, dove avvertiamo difficoltà nel trovare paradigmi e riferimenti per gli interventi nello spazio pubblico. In queste due opere d'arte entrambi gli artisti agirono in modo autonomo e libero rispetto alle intenzioni della committenza, a Nuoro invece di realizzare un ritratto monumentale di Sebastiano Satta, Nivola concepì una costellazione scultorea², a Ulassai Maria Lai, che venne in un primo istante convocata per realizzare un monumento ai caduti in guerra, invece diede forma alla prima opera d'arte di valenza collettiva in Italia³. Costantino Nivola e Maria Lai erano amici ed esiste tra loro una corrispondenza, collaborarono per realizzare il rinnovamento del lavatoio di Ulassai, ma l'obiettivo di questa analisi è fare un confronto tra due opere per individuare le specifiche sensibilità, si tratta di due modi di procedere apparentemente diversi sul piano formale che giungono a un risultato concettualmente simile. Da un lato abbiamo la figura di Nivola che in modo ancestrale plasmò la materia e scelse la disposizione degli elementi, dall'altro quella di Maria Lai che sembrò liberarsi dell'autorialità rifiutando di realizzare un "monumento"⁴, per giungere a un risultato effimero ma condiviso con la popolazione di Ulassai; al sindaco rispose in modo profetico che «*se quello che volete è essere nella storia, chiamatemi e cercheremo di fare qualcosa che non sia stato fatto in nessuna parte del mondo*»⁵. Importanti i termini valoriali: la cultura europea definisce l'opera come autentica se il materiale che la compone è quello scelto e modellato dall'artista, la cultura orientale, invece, considera normale ricostruire un tempio a scadenza prefissata con gli stessi materiali e forme, rinnovandolo costantemente. È il paradosso della *nave di Teseo*: una volta sostituite interamente le sue parti, sarà questa ancora autentica? Nella cultura tibetana il *mandala* viene prima costruito e alla fine distrutto, nell'essere una metafora della vita la sua importanza non è nel risultato finale, ma nel qui ed ora, ossia nel suo farsi. Con l'impegno di Costantino e Maria nasce un concetto di monumentalità dove l'opera risiede, prima che nella materialità, nella memoria più profonda di una collettività. L'arte memorabile e pubblica, ha intanto coinvolto, stupito, fatto sognare, ha dato un significato e un'identità ai luoghi.

Piazza Satta

Nel 1964 si formò un comitato per onorare il poeta nuorese Sebastiano Satta nel cinquantennale della morte, con a capo il senatore Mastino. Nel 1965, seguendo il consiglio del sindaco Gianoglio, originario di Orani, fu chiesto a Nivola di impegnarsi per la realizzazione di un monumento nello slargo sul fronte della casa del letterato nuorese. L'artista accettò l'incarico che svolse senza compenso e il progetto venne realizzato in tempi brevi e consegnato nel 1967.

¹ Gli autori erano entrambi residenti all'esterno dell'isola.
² Fred LICHT, *Nivola a Firenze*, in *Nivola scultore*, Electa, Milano, 2003, p. 18.
³ Elena PONTIGGIA, *Maria Lai, Legarsi alla montagna*, 5 Continents, Milano, 2021.
⁴ Ibidem, cit., p. 10.
⁵ Ibidem, cit., p. 9.

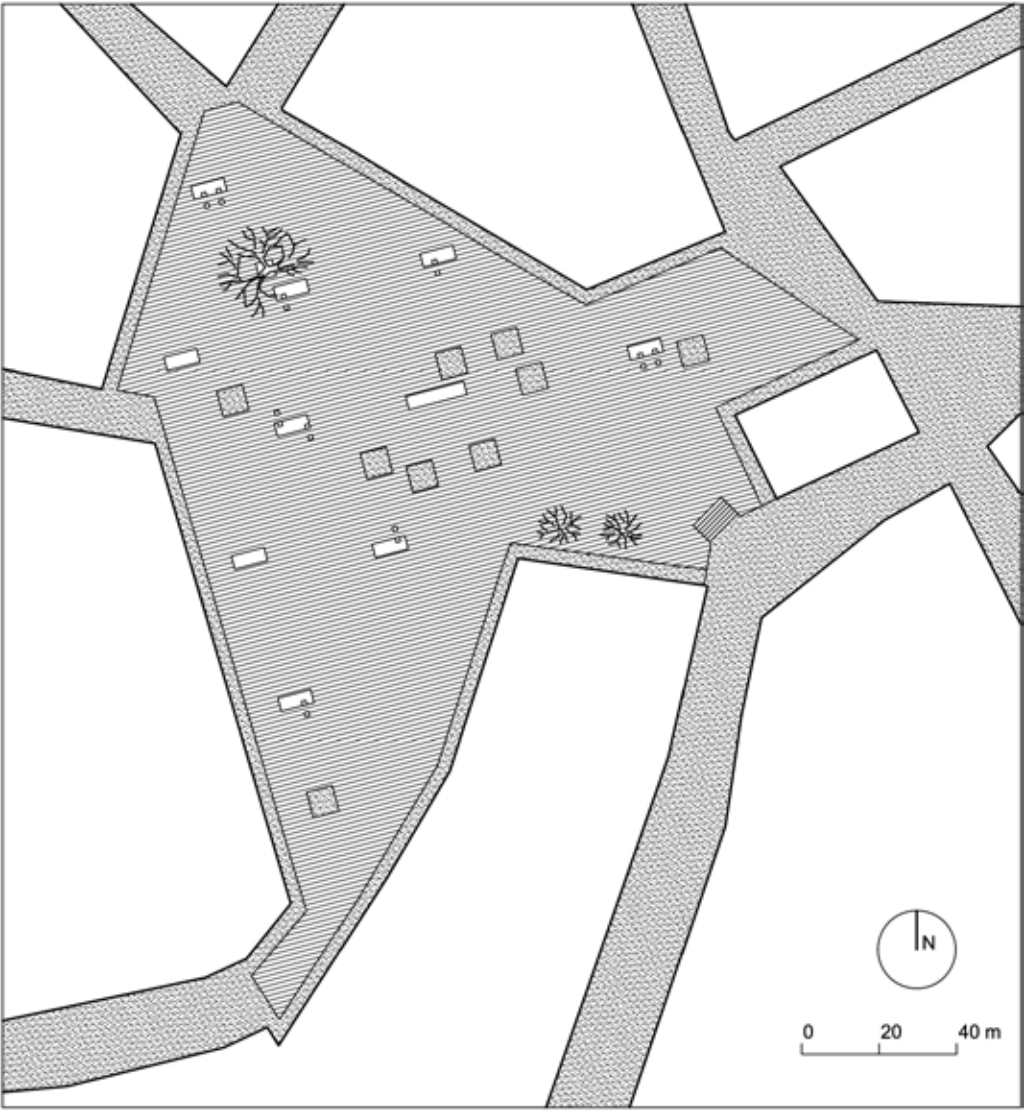


Fig. 2
Planimetria definitiva
per la piazza Satta.
(Ridisegno di Marcello Congiu).

Per le problematiche specificatamente architettoniche collaborò l'architetto americano Richard G. Stein⁶, che fu allievo di Gropius e Breuer e operò, nella professione e nell'insegnamento alla *Cooper Union*, con la convinzione che l'architettura detenesse un importante ruolo pubblico e didattico⁷ nella creazione dei luoghi di vita collettivi. Nel catalogo⁸ della mostra su Stein si trova una descrizione della piazza Satta, si legge che il concetto e la realizzazione appartennero a Nivola, e che l'architetto ebbe l'onore di fungere da «*cassa di risonanza rispetto alle idee originali*» fornendo assistenza per lo sviluppo del progetto. Interessante, nella sua sintesi, la descrizione dell'intervento, dove si definisce la pavimentazione come un «*sistema ripetitivo e modulare*» che va a introdurre un «*sistema ortogonale*» all'interno di uno «*spazio non geometrico*».

⁶ Giuliana ALTEA, Antonella CAMARDA, *Nivola, la sintesi delle arti*, Ilisso, Nuoro, 2015, p. 286.
⁷ Ibidem, cit., p. 275-276.
⁸ Richard G. STEIN, *Forty Years of Architectural Work*, Cooper Union Press, New York, 1980, pp. 36-37.

Il testo è corredato da due fotografie quadrate dove evidenti appaiono le panche, in primo piano.

Il sito per la realizzazione del memoriale si trovava all'interno del quartiere di San Pietro in un largo all'epoca denominato piazza Plebiscito e utilizzato come parcheggio.

Baricentrico rispetto al corso Garibaldi più a sud e alla via Roma più a nord, è un piano in pendenza che digrada in modo dolce e costante verso meridione, un vuoto delimitato in modo casuale dagli edifici che lo circondano. Le dimensioni sono di circa settanta metri da nord a sud, e cinquantacinque metri nella dimensione massima da est a ovest.

L'accesso alla piazza avviene da sette strette vie storiche, che rendono la scoperta di questo sito estremamente affascinante: si passa difatti da spazi ristretti e adombrati a un luogo ampio e luminoso. La percezione complessiva di questo spazio è resa impossibile dalla sua forma irregolare, indipendentemente dall'ingresso da cui si proviene. Per situarsi, diviene quindi imprescindibile passeggiare e memorizzare i vari elementi, usando il gruppo centrale di sei statue come fulcro e punto di relazione aggregativa tra i vari ingressi.

Una volta entrati, il disegno della pavimentazione orienta l'osservatore. Un acciottolato in 'opus incertum', tipico delle vie storiche di Nuoro, separa gli edifici circostanti dalla regolare maglia pavimentale centrale, definendo un primo margine narrativo, una sorta di 'temenos laico'⁹ da attraversare. Oltrepassato questo limes immateriale, che di fatto unisce e allo stesso tempo separa, la pavimentazione è costituita da una tessitura in blocchi quadrati e disposti in modo 'figurativo', a cortina, con una trama ortogonale al palazzo che si affaccia sulla piazza verso ovest: le linee parallele unificano lo spazio, che accoglie la scultura frammentata, una costellazione di rocce esposte al vento e alla pioggia e chiamate a intersecarsi con il tessuto urbano, in uno spazio accidentale, risultato della demolizione di alcune case pericolanti verso est. Interessante notare che l'idea di una pavimentazione in blocchi arrivò successivamente rispetto a quella iniziale che prevedeva una finitura in ciottoli in una versione "preziosa come un mosaico bizantino"¹⁰.

Si è discusso sul tema del monumento¹¹, e di come Nivola lo abbia sostanzialmente affrontato criticando la modalità Ottocentesca del piedistallo e dell'effigie; come è noto l'artista di Orani accettò di lavorare su un tema logoro, quello della commemorazione, rinnovandolo con un insieme ragionato di mosse dove questo viene moltiplicato, sintetizzato e ricomposto in piccole sculture.

La pavimentazione, nell'ideare un monumento moderno, rappresenta lo *stilobate* inclinato su cui collocare gli elementi della composizione. Le panche (o tavoli), dello stesso materiale e della stessa dimensione in pianta, si dispongono con la stessa direzione della tessitura, da est a ovest, ma cambiano in lavorazione e disposizione; i sedili ad un primo sguardo appaiono emergere come un lento dato geologico, ad una seconda lettura si nota il loro essere poggiati e disposti. Il significato iconografico di questi movimenti del suolo, che difatti sembra sollevarsi, è quello di costituire una base dove collocare le statuine viventi della collettività umana¹². Se si osservano le immagini fotografiche, dove le persone conversano, riposano, anche dormono, su questi piedistalli dal margine rotondo, si capisce la sottile intenzione: concettualmente siamo vicini agli specchi di Michelangelo



Fig. 3

Vista della piazza Sebastiano Satta da sud ovest.
(foto: Marcello Congiu).

Pistoletto dove l'osservatore è parte integrante dell'opera.

Nella piazza Satta si legge la volontà di significare nuovamente lo spazio per legarlo alla compagine urbana e fino alla campagna che viene interpellata e accolta. Sullo stilobate in granito si poggiano frammenti di sculture naturali, sono rocce tradotte direttamente dal monte Ortobene.

⁹ Salvatore NAITZA, *Una piazza per un poeta*, Nuoro, Ilisso, 1987, p. 8, qui Naitza parla di area "laicamente sacra".

¹⁰ Ibidem, cit., p. 37.

¹¹ LICHT, *Nivola*, p. 17.

¹² Nivola era consapevole di questo effetto e prova ne sono i "plastici in sabbia bagnata per lo studio delle panchine" dove si mostra la panca in relazione a una figura umana e a una roccia. NAITZA, *Una Piazza*, pp. 68-69.



Queste dure presenze costituiscono un richiamo diretto a Satta, infatti fu l'aspra natura della Sardegna, per lui, fonte di ispirazione. Satta viene ritratto in piccoli bronzi a richiamarne l'essere e il carattere. I frammenti di roccia sono collocati su una finestra verso il terreno, sul suolo inteso come un muro pavimentale che divide la terra dal cielo. Le rocce, "objets trouvés", furono scelte dallo stesso scultore sulla montagna, adagiate, infisse sul piano inclinato della piazza, lavorate in minima parte con nicchie atte a collocare piccole sculture di bronzo.

Fig. 4
*Vista della piazza Sebastiano
Satta da nord ovest.*
(foto: Marcello Congiu).



Fig. 5
*Vista della piazza Sebastiano
Modularità tra
pavimentazione e panche.*
(foto: Marcello Congiu).

Le raffigurazioni del poeta appaiono come minuti appunti visivi solidificati in un ritratto in divenire, legato all'espressività di *Bustianu*, ai suoi atteggiamenti desunti dalle foto che lo ritraggono o dalle sue opere poetiche. I massi scolpiti dal vento e dalla pioggia ospitano e sostengono le piccole statue in bronzo, parlano della vita umana fragile e mobile, plasmata, sopra una natura impervia e immanente, scolpita.

Nel concepire un monumento come uno spazio complessivo e allo stesso tempo costituito di frammenti, Nivola espresse la volontà che i fronti urbani su piazza Satta venissero tingeggiati di bianco; questo luogo è stato individuato come un esempio innovativo, in linea con il dibattito americano del periodo¹³ dove la sintesi delle arti si esplicita nella collaborazione attiva tra architetti e scultori. L'idea dell'opera d'arte totale, intesa come sintesi di più arti, è stata coniata nel romanticismo, ed è penetrata tra gli ideali del moderno attraverso i maestri del Bauhaus. L'idea di aprire gli spazi di vita per mezzo di una relazione radicale tra interno ed esterno è uno dei risultati di questa concezione artistica.

Riassumendo, in piazza Satta i materiali adoperati sono ridotti essenzialmente alla pietra e al metallo. Granito per i blocchi pavimentali che possono essere osservati come la generale

¹³ ALTEA, CAMARDA, *Nivola*, cit., p. 268-270.



Fig. 6
Il poeta e la campagna.
(foto: Marcello Congiu).

tessitura di fondo, una sorta di delicato basso continuo, su cui disporre e modulare tutti gli elementi plastici. Il bronzo è, infine, il mezzo per concentrare l'attenzione sul particolare della figura umana di Satta.

Osservando la piazza Sebastiano Satta compaiono implicite associazioni mentali di carattere figurativo: *"il fegato di Piacenza"*, un modello in bronzo dell'organo segnato da utilizzare come guida per la lettura delle interiora e ricavare un auspicio; *"il cane"* di Goya, dove vive la parte per il tutto, dimostrando una sintesi estrema di elementi, in un labile confine tra realtà e astrazione. Colpisce pertanto il poter leggere l'opera nel suo essere complessiva e allo stesso particolare. Si tratta di un risultato apparentemente stabile, perché fatto di pietra e metallo, in realtà costantemente cangiante in funzione del moto dei molteplici punti di osservazione umani. Alcuni particolari appariranno, altri saranno invisibili agli occhi, l'effetto del monumento sarà sempre parziale e frammentario, la sua completezza un fatto puramente intellettuale ed emotivo.

Legarsi alla montagna

Maria Lai accettò nel 1979-1980 l'incarico di creare un'opera d'arte al suo paese natale, che non frequentava da quando era una ragazza¹⁴.

¹⁴ La prima edizione della serie delle immagini di Gardin per Ulassai compare nella rivista «Storia della Città», diretta da Enrico Guidoni. Piero Berengo Gardin, Luciana Finelli, *Ulassai 1981: festa come opera d'arte*, pp. 111-132, in «Storia della Città», *La vita nella città*, n. 20-21, 1981-1982 · N.d.R.



Fig. 7
La pietra forata.
(foto: Marcello Congiu).

Come Elena Pontiggia¹⁵ ha fatto notare, in quel momento non aveva ancora precisa l'idea di cosa si sarebbe realizzato; si affidò tuttavia immediatamente al coinvolgimento dei suoi compaesani, chiedendo loro di raccontare le leggende di Ulassai. Il 'mito' che meglio suggeriva una via creativa, *Sa Rutta de is'antigus*, racconta di una giovane che nel seguire un nastro di colore azzurro si salvò da una catastrofe, proprio perché sfuggì al crollare di una grotta dove si era riparata.

¹⁵ PONTIGGIA, *Maria Lai*, cit., p. 10.



Nel nastro si è giustamente intravista¹⁶ una metafora dell'arte e della cultura, che può salvare da una vita spesa nella pura soluzione di problemi materiali. Questo simbolo, come evidente, da metafora diviene un essenziale e potente mezzo poetico¹⁷, che sarà anche il materiale dell'opera. Osservando la vita artistica di Maria Lai notiamo che negli anni ses-

¹⁶ Ibidem, cit., p. 11.

¹⁷ Si intende per poetica il significato dato da Walter Binni: "Con la parola "poetica" si vogliono essenzialmente indicare la consapevolezza critica che il poeta ha della propria natura artistica, il suo ideale estetico, il suo programma, i modi secondo i quali si propone di costruire", Binni inoltre avverte di non identificare "la poetica con la reale poesia". Walter BINNI, *La poetica del decadentismo*, Firenze, Sansoni, 1968, p. 15.

Fig. 8

Il poeta che cavalca.
(foto: Marcello Congiu).



Fig. 9

Ritratto di Maria Lai insieme ad alcuni abitanti di Ulassai durante la progettazione dell'evento "Legarsi alla montagna" (da PONTIGGIA, Maria Lai, Legarsi alla montagna, cit., 2021, p. 26). Courtesy © Archivio Maria Lai by Siae 2025.

santa si verificò un graduale passaggio dalla pittura e la grafica al polimaterico, dove il tema prediletto è il telaio¹⁸; negli anni settanta smise completamente la grafica e la pittura per dedicarsi ad assemblare opere polimateriche. Testo e tessuto, unione di senso tramite fili e cuciture rappresentano lo specifico poetico di questa grande artista.

Maria Lai entrò grazie alla sorella Giuliana¹⁹ nelle case di Ulassai, riuscì a rompere il velo di iniziale diffidenza, alle persone domandò di partecipare, in un giorno da stabilire, ad una azione artistica consistente nel congiungere tutte le abitazioni del paese tra di loro e alla montagna che lo sovrasta.

Le antipatie tra le persone vennero superate con un accordo che poi diventerà un fatto formale per entrare nel programma di realizzazione: tra famiglie nemiche il nastro sarebbe stato liscio, tra le famiglie amiche si sarebbe fatto un nodo, con un vincolo di parentela o di affettività si sarebbe collocato un pane²⁰. In questo modo si creò un codice formale che si aggiunse come specificazione del concetto originario.

Con la realizzazione comunitaria di un nastro lungo ventisei chilometri, il giorno 8 settembre del 1981 l'opera venne condotta dagli ulassesi, e completata da scalatori che

¹⁸ Elena PONTIGGIA, *Maria Lai, Arte e relazione*, Nuoro, Ilisso, 2017, p. 122.

¹⁹ Elena PONTIGGIA, *Legarsi*, cit., p. 14.

²⁰ Ibidem, p. 14.

portarono il bandolo fino all'altezza di monte Gedili. L'opera ci è nota per le descrizioni, per il servizio fotografico di Piero Berengo Gardin e per il video di Tonino Casula; questi documenti sono arte dentro l'arte.

L'opera non esiste più, ma la sua memoria si rafforza nel corso degli anni e continua a interrogarci; un sogno rivivere l'esperimento in futuro, ma sarebbe la banalizzazione di un'azione la cui cifra è racchiusa in un'aura di unicità. Nell'epoca della riproducibilità tecnica dell'opera, Maria è riuscita a riguadagnarne l'aura nel paradossale effetto del suo dissolvimento.

Quali sono i materiali che composero quest'arte? Possibile fu solamente il chilometrico nastro o è necessario aggiungere persone, case e montagne, e la tragica unicità del tempo che la racchiuse?

Legarsi alla montagna e piazza Sebastiano Satta

Elena Pontiggia ha ricostruito in maniera puntuale i possibili nessi culturali del 'capolavoro' di Maria Lai con l'happening, la Land Art, la Public art e l'Arte Povera²¹; ha mostrato le similitudini e le sostanziali differenze con questi approcci; la studiosa sostiene la tesi che l'opera "Legarsi alla montagna" abbia un profilo specifico e che sia la prima azione comunitaria, in fatto d'arte, mai realizzata in Italia:

«La performance collettiva del paese sardo ha una dimensione giocosa ma anche sacrale, e soprattutto un significato filosofico, etico e perfino pedagogico [...]. Quello che sta a cuore a Maria non è soltanto il rapporto tra arte e vita, ma anche che la gente, partecipando all'evento, arrivi a riflettere sul valore salvifico dell'arte, l'imprescindibilità delle relazioni tra gli uomini, la necessità dell'armonia con la natura»²².

Per aggiungere un tassello al ragionamento di Pontiggia, è plausibile ipotizzare, nell'opera in esame, un'ulteriore valenza politica; anche se non esiste una relazione di collaborazione diretta tra Maria Lai e Adriano Olivetti, che è invece documentata con Nivola, bisogna ricordare l'influsso che egli, anche con la pubblicazione del "Manifesto del Movimento Comunità" del 1953, esercitò sulla cultura architettonica italiana²³ e non solo. Al centro del progetto di Olivetti c'era l'uomo con i suoi bisogni e le sue aspirazioni, e la sua capacità di partecipare attivamente alla vita della comunità, queste idee sono state definite utopiche e paternaliste, ma è innegabile il loro fascino e l'impronta culturale che generarono²⁴. Altro parallelo possibile è con l'impegno di Danilo Dolci, egli applicò il suo interesse a una comunità reale, una società di oppressi, in Sicilia, tra Partinico e Trappeto, dove una delle strategie di lotta adottate fu lo "sciopero alla rovescia", questo può essere interpretato come un serissimo happening ante litteram, realizzato ancor prima degli esperimenti di Kaprow. In queste attività dimostrative, rimase famosa quella del 1956, le persone rovesciavano polemicamente il concetto di sciopero per reclamare un diritto fondamentale, quello al lavoro. Le fotografie che fissano la realtà di questi episodi mostrano una comunità intenta a riparare una strada, un compito non pagato, ma svolto nella domanda del diritto al lavoro, guidato da una forza collettiva non violenta e co-

²¹ Ibidem, cit., pp. 17-22.

²² Ibidem, cit., pp. 21.

²³ Manfredo TAFURI, Francesco DAL CO, *Architettura contemporanea*, Electa, Milano, 1988, p. 257.

²⁴ Sulla questione esiste ampia bibliografia, se ne indica una sintetica. A cura di Francesca GIUNTELLA e Angela ZUCCONI, *Fabbrica comunità democrazia. Testimonianze su Adriano Olivetti e il Movimento Comunità*, Fondazione Adriano Olivetti, Roma, 1984. Carlo OLMO, a cura di, *Costruire la città dell'uomo*. Adriano Olivetti e l'urbanistica, Edizioni di Comunità, 2001. Patrizia BONIFAZIO, Paolo SCRIVANO, *Olivetti costruisce. Architettura moderna a Ivrea. Guida al museo a cielo aperto*, Skira, Milano, 2001. A cura di Stefano SEMPLICI, *Un'azienda e un'utopia. Adriano Olivetti 1945-1960*, il Mulino, Bologna, 2001.

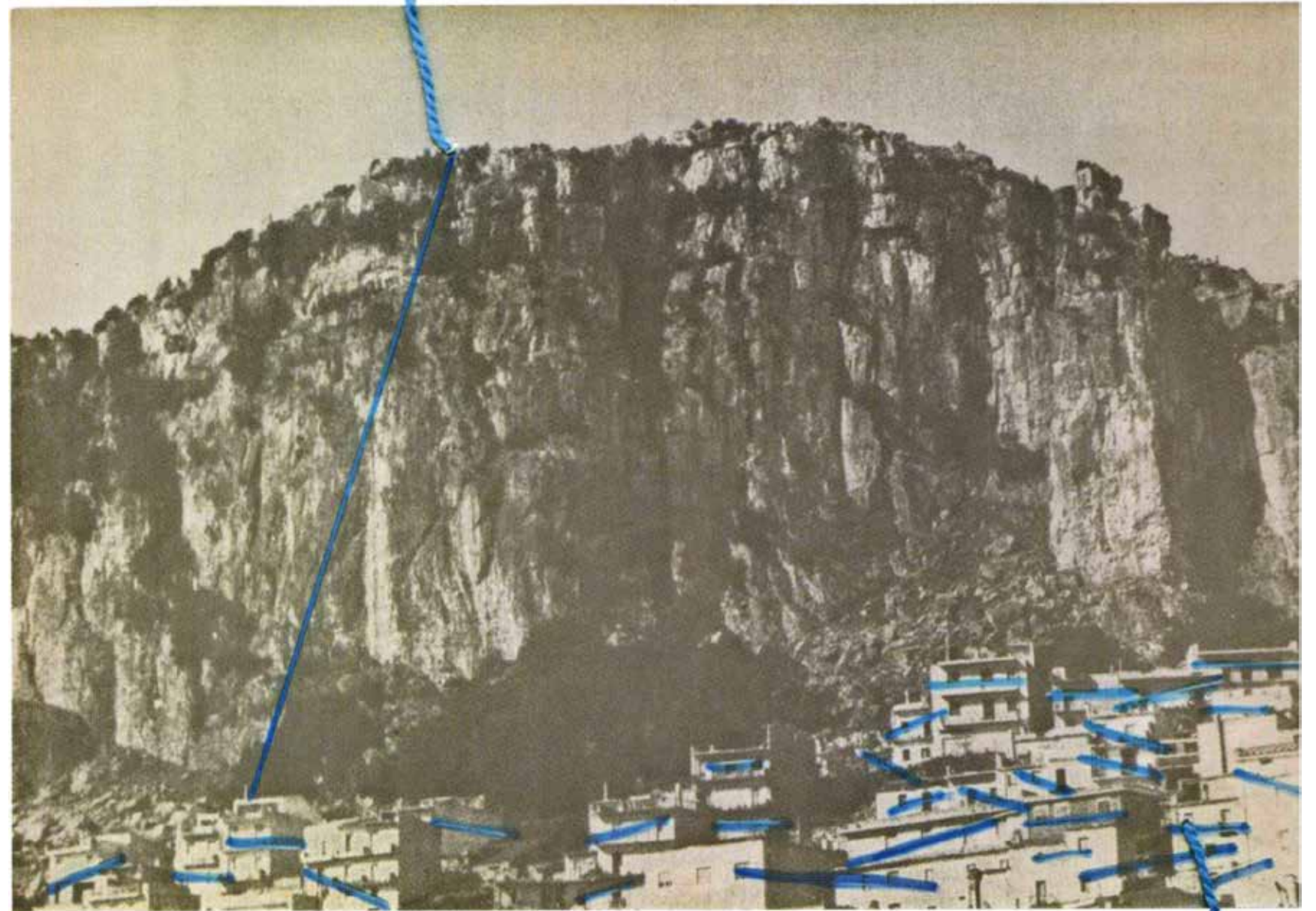


Fig. 10

Legarsi alla montagna, 1981, cartolina con inserti di pennarello e cordoncino (da PONTIGGIA, Maria Lai, *Arte e relazione*, cit., 2017, p. 183. Courtesy © Archivio Maria Lai by Siae 2025).

munitaria²⁵. Dolci pagò con il carcere la sua azione di organizzatore, ma è da notare la sua molteplice segnalazione per il Nobel della Pace e il suo essere stato accomunato, internazionalmente, alla figura di Gandhi.

Le attività didattiche, l'interesse per il sociale, di Danilo Dolci sono note nell'Italia del dopoguerra, egli fu un grande organizzatore di iniziative collettive. Il suo metodo dia-logico, che definiva maieutico, si svolse nel porre domande aperte, nel lasciare tempo per rispondere alle persone, nell'ascoltarle alla ricerca di una verità interiore, in un clima carico di emozione e valore intellettuale; i risultati degli incontri venivano documentati e trascritti e poi divulgati. Dolci, che studiò come architetto, coinvolse nelle sue attività culturali lo storico dell'architettura Bruno Zevi, e il pittore Ernesto Treccani. Anche se Dolci non collaborò direttamente con Maria Lai, è possibile individuare un sottile filo rosso che si muove nella cultura italiana antifascista del dopoguerra, che si oppose a una politica autoritaria e autoreferenziale attraverso un concreto impegno nel dialogo e nel cammino collettivo. Dolci era musicista e poeta e ogni sua azione univa etica ad estetica, Maria Lai a Ulassai ha operato con simile spirito maieutico e comunitario coinvolgendo un'intera popolazione.

Nel 1958 Costantino Nivola realizzò una mostra di scultura da tenere nelle strade del suo paese natale. Con questa iniziativa, portata avanti durante un rientro in Sardegna dagli Stati Uniti, l'artista si propose di coinvolgere la comunità attraverso sculture appositamente create a Orani per essere collocate temporaneamente per le vie dell'abitato. Anche se è indiscutibile l'approccio modernista di Costantino, dove l'arte ha la sua autonomia²⁶, l'idea di comunicare con un pubblico non esperto, considerato il valore educativo dell'arte, è un antefatto di cui tener conto nella visione progettuale che portò Maria Lai ad accettare l'incarico per Ulassai.

È possibile individuare importanti similitudini in queste esperienze culturali, compiute da artisti ormai maturi e consapevoli della propria poetica.

Da un lato abbiamo Nivola, che scolpisce la figura in rapporto allo spazio e all'osservatore, dall'altra Lai, dove l'attenzione è nel farsi di trama e ordito che diviene significato e racconto e coinvolge con l'affabulazione.

Costantino e Maria lavorarono in Sardegna, in luoghi carichi di memorie e di affetti, concepirono l'opera come un ritorno non nostalgico alla propria terra di origine, si posero a disposizione di una comunità e donarono il proprio lavoro con l'intento di trascrivere un racconto e condurlo verso il futuro; se da un lato si racconta la vita di un poeta, dall'altro si utilizza una leggenda per dare vita a un poema collettivo.

Gli artisti lavorarono sulla volontà, da parte della committenza, di realizzare un monumento; ambedue si dimostrarono critici e innovativi nell'ideare qualcosa di inatteso e lontano dalle aspettative.

In conclusione, Nivola concepì uno spazio dove la vita umana è parte integrante della composizione e non un dato contingente, Lai utilizzò la comunità come "materiale" dell'esperimento artistico; Costantino portò la montagna dentro Nuoro, Maria condusse il paese fino alla montagna.

Il duro e il morbido: in Maria la resistenza delle case e della roccia unite nella dolcezza di un frammento di cielo, in Costantino la durezza del granito in dialogo con la tenerezza dell'argilla.



Fig. 11

Le persone collaborano per realizzare il nastro, materiale per l'opera "Legarsi alla montagna" (da PONTIGGIA, Maria Lai, *Legarsi alla montagna*, cit., 2021, p. 36). Courtesy © Archivio Maria Lai by Siae 2025.

²⁵ Danilo DOLCI, *Esperienze e riflessioni*, Laterza, Roma-Bari, 1974, pp. 59-81.

²⁶ ALTEA, CAMARDA, *Nivola*, cit., p. 244.



Fig. 12

L'opera in costruzione, fotografia di Piero Berengo Gardin colorata da Maria Lai (da PONTIGGIA, Maria Lai, Legarsi alla montagna, cit., 2021, p. 103). Courtesy © Archivio Maria Lai by Siaa 2025.

Fig. 13

Il nastro ha raggiunto la montagna, fotografia di Piero Berengo Gardin colorata da Maria Lai (da PONTIGGIA, Maria Lai, Legarsi alla montagna, cit., 2021, p. 106). Courtesy © Archivio Maria Lai by Siaa 2025.



Non un edificio qualsiasi della città di Cagliari.
Architettura e arte al Palazzo del Consiglio
regionale della Sardegna

MARTA CINCOTTI
marta.cincotti@gmail.com

*Not Just Any Building in the City of Cagliari: Architecture and Art
at the Regional Council Palace of Sardinia*

abstract

Il Palazzo del Consiglio regionale a Cagliari, inaugurato nel 1988, ha una storia progettuale e costruttiva durata quasi quaranta anni. La necessità di una nuova sede per il Consiglio regionale nasce nei primi anni 50, ma si incontrano diverse importanti problematiche prima di riuscire a individuare il luogo e il progetto adatti. Intanto polemiche e malcontenti accompagneranno tutto il processo. L'intervento artistico di Costantino Nivola nel progetto del Palazzo risulterà essenziale per riavvicinare la cittadinanza e la città all'architettura, in nome di quel *genius loci* che, a volte, il progetto architettonico da solo, tra vincoli, indici e parametri, trova difficoltà ad ascoltare e assecondare.

The Regional Council Palace in Cagliari, inaugurated in 1988, has a design and construction history that stretches over nearly forty years. The need for a new headquarters for the Regional Council first emerged in the early 1950s, but it took decades of debate and challenges to find the right location and design. Throughout the process, controversy and public discontent were constant. Costantino Nivola's artistic intervention played a key role in bridging the gap between the city, its people, and the architecture - bringing back a sense of genius loci that pure architectural planning, constrained by regulations and technical requirements, often struggles to capture.

keywords

Palazzo Consiglio regionale, Nivola, scultura, arte pubblica

Regional Council Building, Nivola, sculpture, public art

Fig. 1

Costantino Nivola, *Protestatario*, 1986, travertino, Cagliari, Palazzo del Consiglio regionale della Sardegna (foto: Marta Cincotti)

La casa comune dei sardi

Il 13 dicembre 1988, nella seduta solenne tenuta dall'allora presidente del Consiglio Emanuele Sanna, si inaugurò il palazzo del Consiglio regionale della Sardegna nella via Roma a Cagliari. A celebrare la nuova sede parteciparono le più alte cariche civili, militari e religiose dell'Isola, i parlamentari, i vescovi, i magistrati, il rappresentante del governo, i comandi militari al completo, i rettori delle Università, i sindaci di Cagliari, Sassari, Oristano e Nuoro, i presidenti delle Province e alcuni superstiti della Consulta regionale¹.

Il grande assente fu Costantino Nivola, morto pochi mesi prima, il 5 maggio 1988, nella sua casa a East Hampton, alla vigilia della partenza per la Sardegna, dove avrebbe dovuto partecipare – ed essere applaudito – alla cerimonia inaugurale. «Tornerò – aveva promesso lo scultore – per la seduta inaugurale e sotto quella grande madre sarda di granito seminerò un po' di grano come segno propiziatorio per un buon raccolto da parte del potere legislativo della mia terra»².

L'occasione dell'inaugurazione del palazzo coincideva con un anniversario storico: quaranta anni prima era stato approvato, dopo animati dibattiti nella Consulta regionale, lo Statuto speciale della Sardegna, nel 1948. E già dall'anno successivo erano iniziate le vicissitudini del palazzo del Consiglio regionale. «Costruire la nuova Regione e farla da subito diventare la casa comune dei sardi»³ fu l'impegno prioritario e sincero dei primi legislatori regionali, ma ci vollero quasi 40 anni per avere una sede definitiva.

Storia di un progetto lungo 40 anni⁴

In una città ancora profondamente ferita dalle distruzioni belliche, il problema di dotare il Consiglio regionale di una sua sede si rivelò da subito e per ragioni oggettive di non facile soluzione. Così, mentre il Consiglio si trovava costretto a riunirsi, ospite dell'Amministrazione provinciale cagliaritano, nel Palazzo Viceregio di Castello e gli uffici erano smembrati tra diversi immobili della città, si cercava una soluzione definitiva.

Nel 1951 veniva nominata una commissione per la scelta dell'area più adatta per la co-

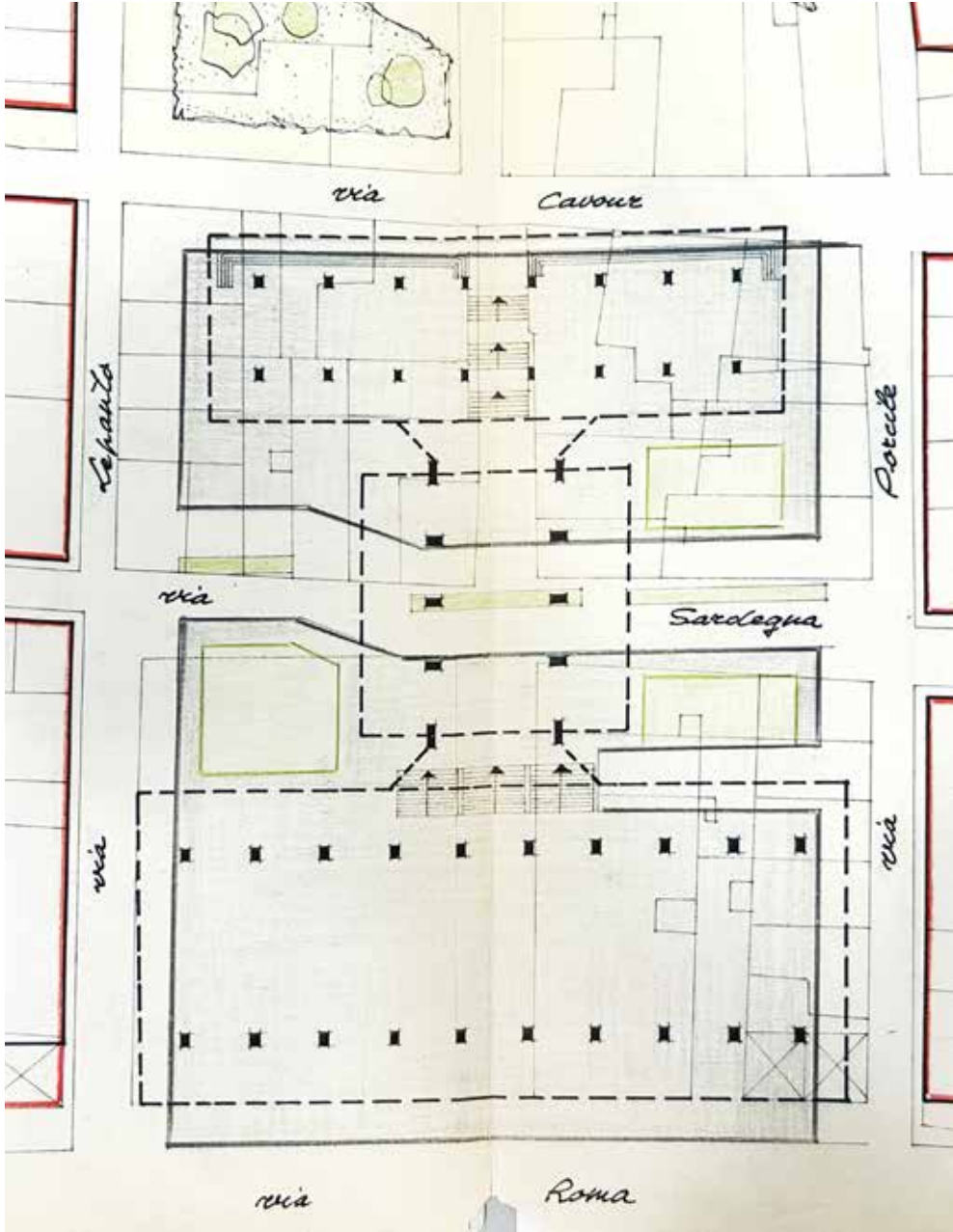


Fig. 2
Tavola planimetrica, Progetto per la costruzione del Palazzo del Consiglio regionale, 1964 (Archivio Storico Comune di Cagliari)

struzione di una sede⁵. Il dibattito fu lungo e solo nel 1953, individuate quattro aree disponibili a Cagliari, fu bandito il concorso di I grado in cui i progettisti furono invitati a scegliere una delle aree proposte per la loro idea. È evidente che la discussione non fu meramente di natura architettonica, ma fondamentalmente urbanistica: individuare una zona adatta significava riqualificare una precisa

1 Dopo quarant'anni una casa per il Consiglio, in «L'Unione Sarda», 14 dicembre 1988.
2 Il presidente del Consiglio Emanuele Sanna ricorda commosso Costantino Nivola durante l'inaugurazione della nuova sede: «Nivola non è oggi con noi, ma il messaggio di autonomia, di unità e di amore per la Sardegna che ci ha lasciato deve vivere nel nostro impegno e nel nostro lavoro quotidiano di legislatori per far maturare ciò che i figli e le coscienze più nobili di questa Isola hanno finora seminato e coltivato per il riscatto civile della nostra comunità regionale» (Consiglio Regionale della Sardegna, *Resoconti consiliari, IX Legislatura CCL seduta*, 13 dicembre 1988, Archivio Regione Autonoma della Sardegna).
3 Sono le parole pronunciate da Anselmo Contu il 31 maggio del 1949 all'atto della sua elezione a primo Presidente del Consiglio Regionale citate dal presidente Emanuele Sanna durante l'inaugurazione della nuova sede del Consiglio.
4 Sulle vicende costruttive del Palazzo del Consiglio regionale hanno scritto autorevoli studiosi. Si è inteso in questa sede ricreare la cronistoria attraverso i documenti d'archivio pubblici e la stampa dell'epoca, ma si rimanda ulteriore approfondimento ai seguenti testi: Tatiana KIROVA (a cura di) *et alii, Marina, Cagliari: Quartieri Storici*, A. Pizzi ed., Cinisello Balsamo 1989; Consiglio regionale della Sardegna, *Un palazzo un Parlamento: viaggio all'interno del Consiglio regionale della Sardegna*, Consiglio regionale della Sardegna, Cagliari 1993; Franco MASALA, *Architettura dall'unità d'Italia alla fine del '900*, Banco di Sardegna, Ilasso, Nuoro 2001; Pamela LADOGANA, *Palazzo del Consiglio Regionale della Sardegna*, in Carlo Pirovano (a cura di), *Nivola: l'investigazione dello spazio*, catalogo della mostra tenuta a Nuoro nel 2009-2010, Ilasso, Nuoro 2010, pp. 170-176; Antonello MATTONE, Salvatore MURA, *Il Consiglio regionale della Sardegna*, Ilasso, Nuoro 2024.

5 Delibera di Giunta, *Area per il Palazzo della Regione*, del 3 luglio 1951, Archivio Regione Autonoma della Sardegna. Il dibattito sulla scelta dell'area iniziò già nel 1950 con la nomina di diverse commissioni, ma solo nel 1954 si scelse l'area definitiva nella via Roma a Cagliari.

area e portarla a diventare un nuovo punto focale della città con tutte le conseguenze e le problematiche, anche legate al traffico veicolare, che avrebbe attratto. Dei 16 progetti pervenuti, 11 indicarono l'area della via Fara, 4 l'area di via Colombo (su Siccù), solo uno l'area di via Roma. I 5 progetti giudicati migliori⁶ furono esposti a Cagliari nella sede degli Amici del libro⁷ in una mostra organizzata dall'Assessorato ai Lavori Pubblici della Regione, diventando oggetto di una accesa discussione, che vide la popolazione e i quotidiani locali innescare la polemica sulla scelta del luogo più adatto dove collocare quello che già si capiva sarebbe stato un imponente edificio oltre che una importante occasione di riqualificazione della zona che sarebbe stata scelta⁸. Alla fine del 1954, dopo una iniziale preferenza per la zona di via Fara, si stabilì che il palazzo del Consiglio sarebbe stato costruito nella via Roma, così la Regione iniziò una trattativa con il governatore della Banca d'Italia per l'acquisto dell'area⁹. Al concorso di II grado¹⁰, bandito l'anno successivo, vennero invitati 5 gruppi di progettisti, e si concluse con la vittoria del progetto degli architetti Vico Mossa e Fernando Clemente che si erano accorpatisi in unico gruppo con Mario Fiorentino.

Gli architetti vennero invitati a lavorare subito al progetto esecutivo, ma nel frattempo si rese necessario chiedere l'esproprio di alcuni immobili di via Lepanto, via Porcile e via Arquer. L'area destinata al nuovo edificio si estendeva infatti su quattro isolati del quartiere Marina: oltre all'isolato della Banca d'Italia, l'area comprendeva quello dei palazzi Cavana e Rossetti – fortemente danneggiati dalle bombe – e due isolati interni e paralleli di case a schiera¹¹. La questione degli espropri, al pari delle problematiche relative ai diversi progetti e alle varianti che si susseguirono negli anni, fu una delle cause principali dei tanti ritardi che caratterizzarono la fabbrica di quello che per molti anni la stampa avrebbe chiamato "la grande incompiuta". Nel 1964 venne siglata la convenzione tra il Comune di Cagliari e la Regione in cui si indicava una superficie di mq. 4.600 circa per la realizzazione dell'opera che avrebbe inglobato il tratto della via Arquer compreso fra la via Cavour e la via Roma e scavalcato via Sardegna, nel tratto fra le vie Lepanto e Porcile; «il progetto prevedeva la realizzazione di porticati sulla via Roma in prosecuzione di quelli esistenti, nonché la destinazione ad uso pubblico ed a spazi pubblici di aree sottostanti alla costruzione al piano terreno e circostanti all'edificio¹²». Il progetto vincitore prevedeva due corpi paralleli tra via Roma e via Sardegna collegati da una torre a 13 piani con pianta a X. [Fig. 2]

6 Delibera di Giunta, *Concorso per il progetto del Palazzo della Regione*, 1 dicembre 1953, Archivio Regione Autonoma della Sardegna.

7 La sede dell'associazione Amici del libro si trovava nel sottopiano del Municipio di Cagliari nel largo Carlo Felice. La notizia della mostra è riportata in: *In sede architettonica che significa dire: "espressione dell'anima sarda"?*, in «L'Unione Sarda», 1 gennaio 1954.

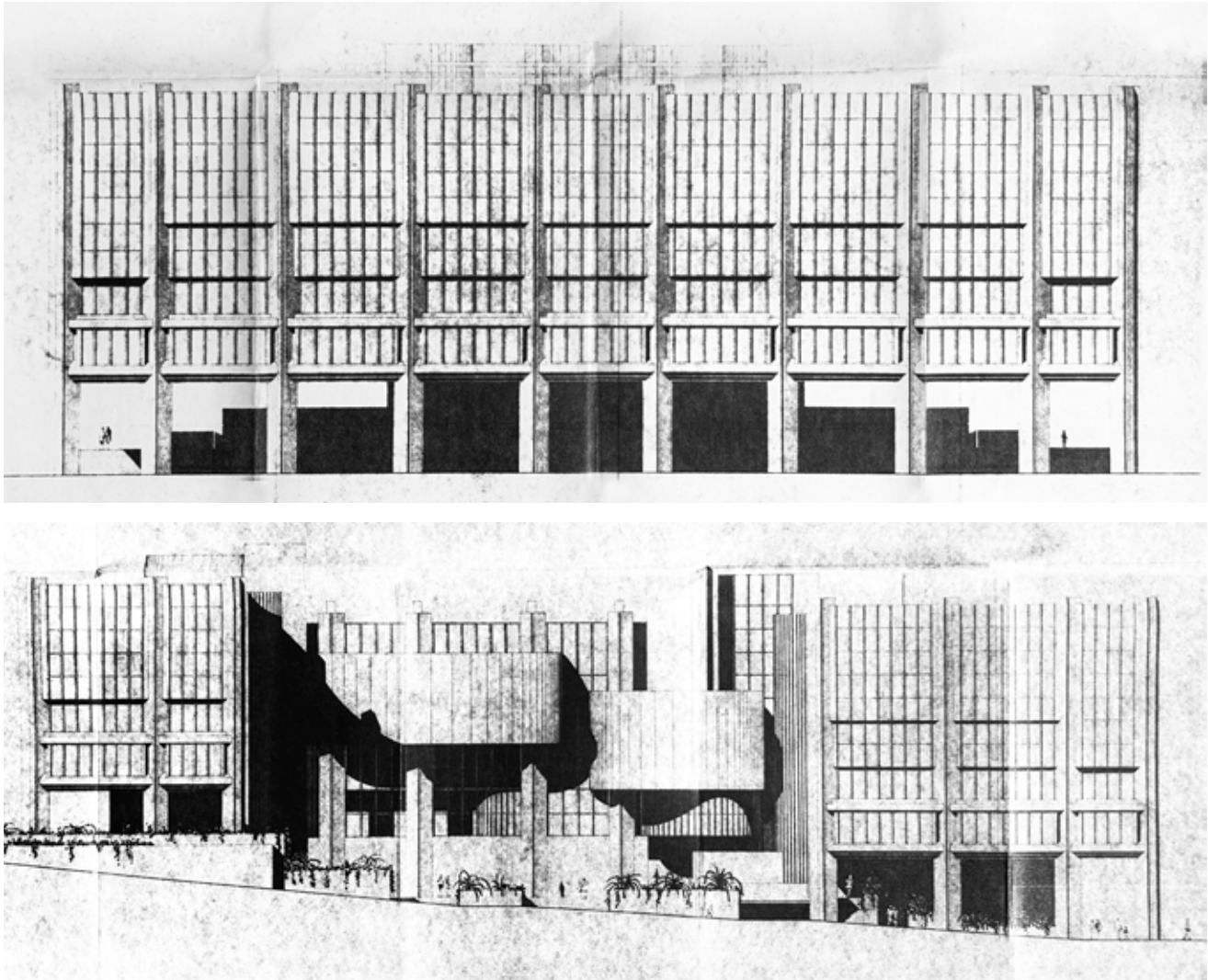
8 Non mancarono le proposte alternative alle 4 aree individuate dalla Regione, ci fu chi propose l'area di via Grazia Deledda vicino al Palazzo di Giustizia (v. Renato VANINI, *Cagliari potrebbe avere il suo centro amministrativo*, in «L'Unione Sarda», 4 agosto 1955).

9 Delibera di Giunta, *Palazzo della Regione*, 9 dicembre 1954, Archivio Regione Autonoma della Sardegna.

10 L'architetto Fiorentino, che al concorso di I grado partecipava da solo, si unì in gruppo con gli architetti Clemente e Mossa mentre l'ingegnere Noto si ritirò dallo stesso gruppo (v. Delibera di Giunta, *Concorso progetto palazzo della Regione. Verbale Commissione Esaminatrice*, 28 dicembre 1955, Archivio Regione Autonoma della Sardegna).

11 Michele PINTUS, *La "palazzata" della via Roma*, in Marina, cit., p. 147.

12 Ufficio tecnico Comune di Cagliari, *Convenzione con l'Amministrazione regionale per costruzione sede del Consiglio regionale*, Cagliari 5/5/1964, Rep. 51527, fasc. 2494, Archivio storico del Comune di Cagliari 1964.



Quando il cantiere aprì gli espropri non erano stati ancora completati¹³; peraltro, iniziati gli scavi, si incontrarono molti ostacoli legati all'esistenza di falde acquifere e alla scoperta di cunicoli sotterranei¹⁴. Il progetto subì numerose modifiche e i lavori furono bloccati più volte, procedendo con estrema incertezza fino a interrompersi nel 1967 con solo le fondazioni.

13 La questione degli espropri fu da subito molto problematica e continuò fino agli anni 80. Si fa riferimento qui a un interessante articolo che riassume la cronistoria della vicenda costruttiva del palazzo (v. Lucio SALIS, *La chimera del cemento armato*, in «L'Unione Sarda», 15 maggio 1982) e alla *querelle* che imperversava in quegli anni sulla stampa locale (*Le romanzesche vicende del palazzo della Regione*, in «L'Unione Sarda», 8 febbraio 1957; *Continua lo strano romanzo del Palazzo della Regione*, in «L'Unione Sarda», 10 febbraio 1957; *Si chiude con il trionfo dell'assurdo il romanzo del Palazzo della Regione*, in «L'Unione Sarda», 12 febbraio 1957).

14 Una curiosa scoperta negli scavi di via Roma, «L'Unione Sarda», 18 novembre 1964.

Fig. 3 (in alto)
Prospetto dalla via Roma, Tav. 15 del progetto del 9/12/1983, Appalto Concorso per la costruzione della nuova sede del Consiglio Regionale e relativi uffici (Archivio Consiglio Regione Sardegna)

Fig. 4 (in basso)
Prospetto dalla via Lepanto, Tav. 16 del progetto del 9/12/1983, Appalto Concorso per la costruzione della nuova sede del Consiglio Regionale e relativi uffici (Archivio Consiglio Regione Sardegna)

Verso la realizzazione del nuovo Palazzo

“La grande incompiuta” rimase abbandonata sotto gli occhi di tutti per quasi quattordici anni. Quello che doveva essere il più importante edificio pubblico della regione e spazio per la collettività, che avrebbe dovuto avvicinare i cittadini alla sede delle importanti decisioni, fu per molto tempo, nei commenti della stampa e dei cittadini, «immagine di inefficienza e ritardi»¹⁵. Finalmente nel 1980 fu approvata una legge che autorizzava la contrazione di un mutuo di 20 miliardi di lire per il completamento dell’opera¹⁶ e l’anno successivo fu bandito un concorso appalto che un consorzio di imprese sarde si aggiudicò con un progetto dei progettisti associati Marco Atzeni, Jolao Farci, Giorgio Diaz, Umberto Pintori¹⁷. Riprese così la battaglia degli espropri¹⁸ non ancora conclusi e, nel maggio 1983, riaprì il cantiere con il nuovo progetto, che si sarebbe dovuto adattare alle fondazioni già gettate negli anni 60, ai limiti di cubatura e altezze imposti dagli strumenti urbanistici e dalla Soprintendenza, alle richieste indicate nel bando della Regione.

L’edificio durante la sua costruzione fece ancora parlare di sé per le dimensioni «fuori scala»¹⁹ e lo stile modernista che per molti mal si coniugava con il contesto, andando a interrompere l’omogeneità dei caratteri costruttivi della palazzata tardo-ottocentesca di via Roma, caratterizzata da lesene decorative, cornici marcapiano, balconi e porticati. Di fatto il progetto, pur con materiali e linguaggio moderno, cercò di richiamare la geometria e il ritmo dei palazzi vicini, conservando la percorribilità del porticato nel piano terreno che, caratterizzato da pilatri a sezione triangolare, risulta accessibile e fruibile dai cittadini come una piazza, cercando così di mantenere un legame, anche fisico, tra la popolazione sarda e la sua Istituzione più alta e rappresentativa.

La costruzione realizzata copre un’area di 3.200 metri quadrati per una cubatura di circa 50.000 metri cubi ed è formata da due corpi di fabbrica paralleli, raccordati dal grande corpo centrale cupolato in cui si trova l’aula consiliare. Quest’ultima, al centro dell’intero complesso, risulta sospesa sulla via Sardegna che in tal modo è percorribile dai pedoni senza soluzione di continuità²⁰.

15 *Deciso un mutuo di venti miliardi per il palazzo del nuovo Consiglio*, in «L’Unione Sarda», 22 maggio 1980.

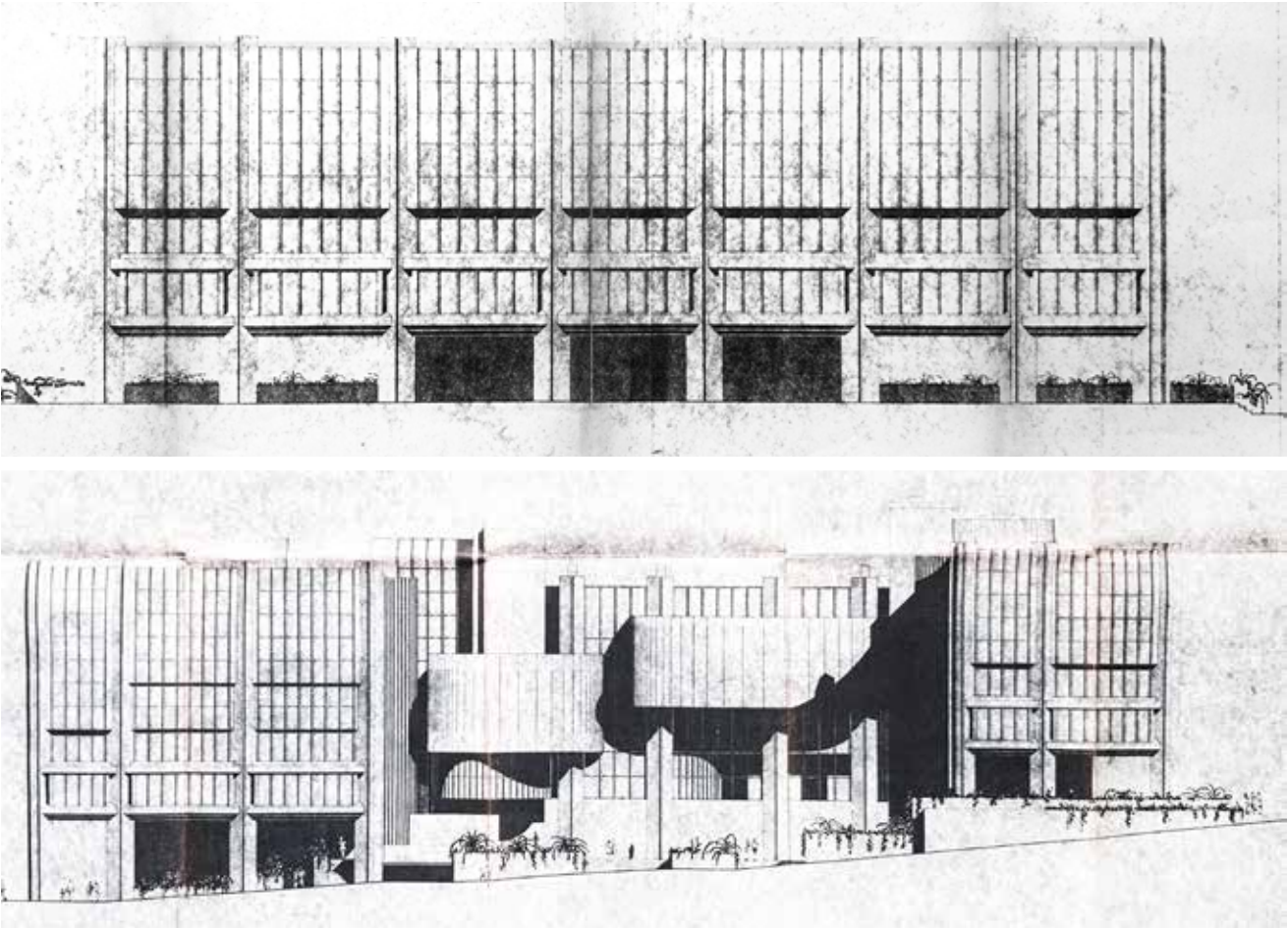
16 Il riferimento normativo è la L.R. 16 giugno 1980, n. 19, *Finanziamento per la costruzione e l’arredamento del Palazzo del Consiglio regionale in Cagliari e per l’acquisizione del Palazzo Vice Regio e di altri edifici e aree che possono rendersi utilizzabili nel rione di Castello in Cagliari*.

17 L’appalto (per complessivi 15 miliardi) venne aggiudicato al consorzio Imprese Riunite formato dalle ditte Puddu, Ices, Cier, Marigo e Visconti (v. SAUS, *La chimera*, cit.).

18 Ancora L’Unione Sarda dà notizia delle difficoltà legate alle vicende degli espropri in: *Raffica di espropri nel quartiere Marina*, in «L’Unione Sarda», 10 maggio 1983; *Per gli espropri: è già battaglia*, in «L’Unione Sarda», 14 maggio 1983; *Aperto il cantiere di via Roma: l’incompiuta esce dal silenzio*, in «L’Unione Sarda», 26 maggio 1983.

19 PINTUS, *La “palazzata”*, cit., p. 134.

20 Per un approfondimento v. Consiglio regionale della Sardegna, *Un palazzo un Parlamento: viaggio all’interno del Consiglio regionale della Sardegna*, cit., pp. 78-93.



Nivola al Palazzo del Consiglio regionale

Nel 1985 il cantiere andava avanti e in Consiglio regionale vennero stanziati prima ulteriori 5 miliardi e poi altri 8 miliardi di lire²¹; contestualmente sui giornali continuavano gli aggiornamenti sullo stato dei lavori e si informava che gli architetti Pintori, Diaz e Farci si sarebbero presto occupati «della disposizione degli arredi e della sistemazione esterna dell’edificio»²². Si parlava dunque di arredi e abbellimenti, erano previste delle fioriere nel piazzale e nel porticato, ma ancora non si parlava di arte. [Fig. 3] [Fig. 6]

In questo stesso anno però uno dei progettisti contattò telefonicamente Costantino Nivola e in seguito, durante un incontro a Cagliari con gli architetti, gli ingegneri e il presidente Sanna, venne fatta allo scultore una formale richiesta di progettazione delle decorazioni per il muraglione di sostegno delle terrazze da realizzare sopra le aree di parcheggio della via Cavour. Lo stesso Nivola racconterà qualche anno più tardi le sensazioni di quell’incontro: «nel pensare al palazzo e nel guardarlo in fase di costruzione, ho visto l’orizzonte del mare, il por-

21 Consiglio Regionale della Sardegna, *Resoconti consiliari, IX legislatura, XLI seduta*, 14 marzo 1985 e *LXXXIV seduta*, 12 dicembre 1985, Archivio Regione Autonoma della Sardegna.

22 *Trasloco in primavera?*, in «L’Unione Sarda», 12 dicembre 1985.

Fig. 5 (in alto)

Prospetto dalla via Cavour, Tav. 17 del progetto del 9/12/1983, Appalto Concorso per la costruzione della nuova sede del Consiglio Regionale e relativi uffici (Archivio Consiglio Regione Sardegna)

Fig. 6 (in basso)

Prospetto via Porcile, Tav. 18 del progetto del 9/12/1983, Appalto Concorso per la costruzione della nuova sede del Consiglio Regionale e relativi uffici (Archivio Consiglio Regione Sardegna)

to, il traffico, gli amministratori, gli amministrati protestatari, il popolo, l'Università, la città insolita, la sua storia, i musei che la documentano e la ricordano. Il Palazzo è posto come il dio Giano, rivolto al futuro e al passato. Ho immaginato le mie sculture sparse nei diversi livelli del pianterreno, rivolte al mare e al cielo, in atteggiamenti di attesa, gravide di speranze (magari assurde). La speranza mi sembra il motivo dominante nella Sardegna d'oggi. *Chi Deus nos azzudet*»²³. Così, pervaso dal *genius loci*, l'artista elaborò la sua idea progettuale, lontana dal semplice abbellimento decorativo che gli era stato richiesto, ma, coerentemente con la sua competenza e la sua poetica, decise che «il ruolo delle sculture nell'architettura del Palazzo sarebbe stato fondamentale e radicale. Questo voleva dire ridisegnare daccapo le aree dei tre livelli del piano terreno, della base del Palazzo. E voleva dire fare piazza pulita di tutti gli elementi decorativi previsti per queste aree a partire dalla pavimentazione, con variazioni di materiali, di colori e ritmi di forme»²⁴. [Fig. 7]

La Presidenza decise di dare pieno appoggio allo schema di progetto di Nivola e con grande spirito di collaborazione gli architetti intrapresero il ragionamento sull'edificio insieme allo scultore per apportare le modifiche necessarie nelle aree destinate ad accogliere le sculture. Nello studio dell'architetto Pintori – racconta Nivola – costruirono un plastico con la sabbia umida, «concentrando l'attenzione sull'analisi dell'aspetto di per sé scultoreo delle aree a tre livelli della base del Palazzo. Vista isolata, la formazione articolata delle aree, con le rampe a gradinata che uniscono i diversi livelli, con le colonne e i pilastri strutturali dell'edificio, indicava, per la sua stessa logica compositiva, i luoghi dove collocare le sculture e la loro scala»²⁵.

Nivola: la scultura nell'architettura²⁶

La lezione sul rapporto degli elementi nello spazio Nivola l'aveva appresa principalmente da Le Corbusier²⁷. A New York, dove era emigrato negli anni 30 insieme alla moglie Ruth Guggenheim, Costantino Nivola entrò in contatto con diverse figure che influenzarono lo sviluppo della sua poetica artistica. Come direttore artistico di «Interiors» decise di dare un taglio architettonico alla rivista – che fino a quel momento si era occupata essenzialmente di arredamento – coinvolgendo alcuni dei maggiori architetti del tempo, soprattutto quelli del Bauhaus che si erano rifugiati in America. Tra gli altri, legò profondamente proprio con Le Corbusier, con cui – da europei in America – trovarono da subito una particolare sintonia. Nivola raccontò



come ogni incontro con Le Corbusier diventasse una lezione²⁸ e come apprese dal maestro la capacità di capire gli spazi, la relazione tra le forme e anche tra il vuoto e le forme. Ogni lezione era sul 'saper vedere', sul 'saper guardare', una disciplina non innata ma che bisognava imparare. Per imparare a vedere gli oggetti – raccontava Nivola – bisogna dimenticare la loro funzione entrando in uno stato di contemplazione disinteressata. Saper vedere gli oggetti ma anche lo spazio, per impossessarsene e comprenderlo, è stata anche una delle lezioni di Bruno Zevi²⁹, che introducendo il tema dello spazio spiegava che l'architettura, come la scultura, agisce su tre dimensioni ma, mentre in scultura l'uomo rimane all'esterno, in architettura l'uomo ne fa parte, penetra e cammina. Pochi anni

²⁸ Sul rapporto tra Nivola e Le Corbusier v. SATTA, *Intervista*, cit., p. 14 e MAMELI, *Le Corbusier*, cit.
²⁹ Bruno Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino 1948, p. 21.

Fig. 7
Costantino Nivola nel cantiere del palazzo del Consiglio regionale durante il primo sopralluogo insieme al presidente Emanuele Sanna e ai progettisti (Archivio Consiglio Regione Sardegna)



Fig. 8

Costantino Nivola, schizzo per il progetto delle opere per il Palazzo del Consiglio regionale della Sardegna (da *La grotta della vipera*, cit.)

più avanti il concetto del 'sapere vedere' fu anche alla base del metodo educativo di Bruno Munari per lo sviluppo del pensiero progettuale creativo nei bambini, perché saper vedere significa saper pensare con elasticità e libertà. «La fantasia, l'invenzione, la creatività – scriveva Munari³⁰ – pensano, l'immaginazione vede».

Guardare e vedere riconducevano quindi a un tema più ampio di educazione, di apertura, di condivisione, di un'arte e di un'architettura che dovevano esser comprese, fruite e integrate nella vita di chiunque per poterla migliorare.

Quello che Costantino Nivola fece nel suo primo sopralluogo al cantiere già avviato del palazzo del Consiglio fu proprio vedere l'architettura, vedere il luogo, vedere le forme già esistenti e il contesto in cui queste erano inserite. Sulla base di ciò che lui aveva visto decise che avrebbe creato una «atmosfera che elevasse e che, se non proprio abbellito, avesse almeno dato un sollievo sottraendo alla trivialità di tutti i momenti della vita quotidiana»³¹.

Nivola si sentiva avvantaggiato dal suo passato da muratore, conosceva i materiali, le tecniche e le fasi del cantiere, e intendeva partecipare a tutto il processo di realizzazione dell'opera. Per il suo progetto pensò da architetto e da scultore, le sue sculture non avrebbero preteso di fare da punto di attrazione, ma si sarebbero inserite armoniosamente nell'architettura per creare un'atmosfera che facesse bene alla gente, avrebbero creato dei percorsi, delle pause, degli spazi da vivere, sarebbero state discrete ma significanti. Questo per lui era il senso dell'arte negli spazi pubblici, un senso sociale dell'arte. [Fig. 8] Il progetto per il Palazzo del Consiglio regionale fu l'ultimo grande lavoro di Nivola in cui certamente confluiscono le esperienze passate di commesse per spazi pubblici negli Stati

³⁰ Bruno MUNARI, *Fantasia*, ed. Laterza, Bari 2017, p. 15.

³¹ Il racconto di Costantino Nivola in SATTA, *Intervista*, cit.



Fig. 9

Costantino Nivola, *La madre sarda e la speranza del figlio meraviglioso*, 1986, travertino, Cagliari, Palazzo del Consiglio regionale della Sardegna (foto: Marta Cincotti)

Uniti e in Italia. Già nel 1953 aveva pubblicato su *Interiors* il progetto *Pergola Village - Vined Orani* in cui la scultura si inseriva nel contesto architettonico preesistente e una pergola di vite avrebbe collegato le case, unendo simbolicamente gli abitanti e trasformando le vie in spazi comuni dedicati alla vita collettiva. A New York Nivola lavorò a un progetto scultoreo da inserire in un'architettura, realizzato nel 1962 al college di Yale, coinvolto dall'amico architetto Eero Saarinen, che gli aveva chiesto di creare una serie di opere che si relazionassero con l'architettura. Nel 1963, Nivola insieme a Richard Stein lavorò alla Stephen Wise Recreation Area, realizzando le sculture e le decorazioni murali per quello che probabilmente fu il più grande progetto pubblico per la città di New York. Tra il 1965 e il 1966, su commissione del Comune di Nuoro, progettò la sua prima opera pubblica in Sardegna: il rifacimento di piazza Plebiscito a Nuoro, da intitolare al poeta Sebastiano Satta³². Lo scultore, escludendo l'idea dell'opera monumentale da collocare al centro della piazza, secondo la tradizione consolidata, preferì sviluppare il progetto secondo una visione coerente e unitaria dello spazio reinventando lo spazio urbano attraverso le sue sculture che assumono qui una nuova potenza architettonica.

Per il palazzo del Consiglio regionale a Cagliari, abbandonata in principio l'idea della de-

³² Su piazza Satta si veda Maria Luisa FRONGIA, *Uno spazio urbano innovativo in Sardegna: Piazza Sebastiano Satta a Nuoro*, pp. 39-52, in PIROVANO, *Nivola*, cit.

corazione del muraglione, progettò un percorso sulle tre terrazze del piano terra in cui installare 8 sculture monumentali in travertino, marmo e granito. Quest'ultimo materiale sarebbe stato utilizzato anche per la pavimentazione, elemento connotativo del palazzo, che avrebbe creato lo sfondo e il percorso in cui immergere la narrazione delle sue figure. Il Consiglio regionale sposò la sua idea e assecondò le richieste dell'artista stanziando, il 17 aprile 1986, a fronte delle necessarie modifiche al progetto, ulteriori 10 miliardi di lire per il completamento dei lavori del Palazzo del Consiglio regionale³³.

A fronte delle ingenti spese sostenute per i lavori del Palazzo del Consiglio regionale sarebbe interessante aver conto dell'ammontare esatto delle spese sostenute per le opere d'arte commissionate a Costantino Nivola; purtroppo non è possibile dedurre tale dato dai documenti a disposizione, in quanto un incendio negli anni 90 distrusse parte della documentazione contabile e amministrativa conservata negli archivi dell'Assessorato dei Lavori Pubblici³⁴. Resta probabile che quest'ultimo stanziamento di spesa sia stato motivato soprattutto dal progetto artistico.

Nivola, nel disegnare il suo intervento, immaginò le persone, i loro percorsi, i motivi che le avrebbero portate a passare da quel porticato, da quel piazzale, a fermarsi davanti a quell'edificio, e scelse le figure che avrebbero accolto e accompagnato il cammino dei cittadini.

Il tema delle sculture è sardo e insieme universale: c'è il racconto della Sardegna matriarcale e del ciclo di vita naturale. Le figure femminili nelle forme richiamano culture preistoriche, inserendosi armoniosamente tra i pilastri del piazzale e le linee convesse del corpo centrale. Le due sculture antropomorfe, geometriche, monolitiche e costruttive, realizzate in travertino trattato grossolanamente a mimare l'effetto del cemento, rappresentano l'uomo sardo, «non sereno come la donna sarda, meno forte, malgrado l'apparenza»³⁵.

Arrivando dai portici di via Roma la prima figura che si scorge in fondo al porticato è la *Danzatrice dell'argia*³⁶, ma, prima di raggiungerla, la *Madre-Pane*, «rivolta verso il mare in un gesto largo di invito, ospitale e materno» invita a girare attorno all'edificio indicando sullo sfondo in cima alla scala la *Vedova*.

Arrivando dalla via Sardegna, al posto delle grandi fioriere che erano state inizialmente inserite nel progetto, la *Madre sarda e la speranza del figlio meraviglioso* accoglie e predispone lo sguardo alla sinuosità di *Gea (madre terra)*, unica opera realizzata in granito come anche la pavimentazione e i rivestimenti murari che, davanti alla scultura, accolgono parte del *Disegno ininterrotto* di Salvatore Fancello, un «ambiente lirico del paesaggio sardo animato dalla fantasia di quel meraviglioso artista», che Nivola ha riportato in un graffito³⁷. Giungendo da via Porcile, le figure maschili – il *Muratore di Orani* e il *Costruttore* – invitano e accompagnano all'azione mentre il *Protestatario* tiene le braccia alzate contro le ingiustizie.

³³ «Art. 9 bis - Palazzo del Consiglio regionale: Ad integrazione degli stanziamenti disposti con la legge regionale 16 giugno 1980, n. 19 e successive modificazioni, è autorizzata, per l'anno 1986, l'ulteriore spesa di lire 10.000.000.000 (cap. 08004) per il completamento dei lavori del Palazzo del Consiglio regionale» (v. Consiglio Regionale della Sardegna, *Resoconti consiliari, IX legislatura, CVII seduta*, 17 aprile 1986).

³⁴ È stato invece possibile visionare il materiale documentario conservato nel palazzo del Consiglio regionale per cui si ringrazia il segretario Danilo Fadda, Luigi Cabras e l'ufficio stampa per la disponibilità e le preziose informazioni fornite.

³⁵ Questa e le citazioni che seguono sono tratte da: NIVOLA, *Biografia*, cit., p. 8.

³⁶ I nomi delle sculture di seguito indicati sono tratti dal Catalogo dei Beni culturali (catalogo.beniculturali.it) e in parte differiscono dalle didascalie presenti nei basamenti delle stesse.

³⁷ Salvatore Fancello nel 1936 aveva realizzato su un rotolo di carta da telescrivente lungo 6 metri il *Disegno ininterrotto* come regalo di nozze per Nivola e Ruth. Per approfondimenti v. Roberto CASSANELLI, *Alla periferia del paradiso: il "disegno ininterrotto" da Salvatore Fancello a Costantino Nivola*, Jaca book, Milano 2003.



Nel Palazzo del Consiglio regionale architettura e scultura integrandosi si completano. Le linee curve del corpo centrale che ospita l'aula consiliare, luogo fisico e simbolico delle decisioni e dei grandi temi, dialogano con le sinuose figure femminili, mentre le linee spezzate e regolari del Muratore di Orani e del Costruttore riprendono la geometria ripetitiva dei prospetti dell'edificio. Attraverso l'inserimento delle sue sculture nello spazio architettonico Costantino Nivola intendeva dar vita a uno spazio sociale, luogo di dialogo con la vita e le persone, luogo di interazione libera e di invito alla spontanea e informale fruizione di un'arte pubblica, un'arte per la collettività.

Fig. 10
Costantino Nivola,
Costruttore, 1986, travertino,
Cagliari, Palazzo del Consiglio
regionale della Sardegna
(foto: Marta Cincotti)



Fig. 11
Costantino Nivola,
La danzatrice dell'argia, 1986,
travertino, Cagliari, Palazzo
del Consiglio regionale della
Sardegna (foto: Marta Cincotti)



Il palazzo del Consiglio regionale oggi

Costantino Nivola immaginava le sue opere al Palazzo del Consiglio regionale, ma non ha fatto in tempo a vedere i manifestanti con le bandiere – come li aveva disegnati nei suoi schizzi – o le persone che, attraversando il piazzale con le buste della spesa, si fermano a fare una sosta sedendosi sul basamento del *Protestatario*, o ancora i giovani che si baciano seduti accanto alla *Madre-Pane*. Le grandi fioriere, minuziosamente descritte nel progetto architettonico, non esistono, al loro posto un museo a cielo aperto ha restituito ai cittadini il diritto alla bellezza e alla contemplazione che la politica dovrebbe garantire e che in questo caso la sede della nostra politica regionale ci ha regalato. Perché, come concluse Nivola nel suo racconto: «Queste sculture stanno lì per indicare che il Palazzo è la sede del Consiglio regionale della Sardegna, non un edificio qualsiasi della città di Cagliari»³⁸.

³⁸ Ibidem.

Fig. 12

*Vista del Palazzo del Consiglio regionale dal lato di via Porcile con: in primo piano, Costantino Nivola, *Il muratore di Orani*, 1986, travertino; sullo sfondo il graffito realizzato sulla base del Disegno ininterrotto di Salvatore Fancello, Cagliari, Palazzo del Consiglio regionale della Sardegna (foto: Marta Cincotti)*



Gli anni della ricostruzione a Milano: opera d'arte totale. La figura di Ernesto Nathan Rogers

SILVIA ORIONE
Università degli Studi di Cagliari
silvia.orione@unica.it

*The Reconstruction years in Milan: total work of art.
The character of Ernesto Nathan Rogers*

abstract

A ridosso della fine della Seconda guerra mondiale, l'ambiente culturale milanese si configura come perfetta espressione di un'Italia impegnata nella ricostruzione morale e urbana. Architetti e artisti collaborano per ricomporre gli animi e l'immagine della città in macerie, intrecciando le discipline attraverso una sinestesia profondamente italiana. In questo contesto, l'intellettuale architetto Ernesto Nathan Rogers incarna la capacità di coniugare arte e architettura in un metodo progettuale inclusivo che traduce il pensiero soggettivo in impegno collettivo, oltre che frutto del trasversale dibattito culturale. La Legge del 2% del 1949, che promuove l'integrazione delle arti negli edifici pubblici, rappresenta la naturale evoluzione di queste armonie culturali antichissime e già ripristinate nel fertilissimo capoluogo lombardo. Essa dimostra la maturità del milieu culturale italiano nel valorizzare un'eredità condivisa, dove arte e architettura si fanno megafono dei bisogni collettivi e strumenti per una rinnovata identità sociale.

On the heels of the end of World War II, Milan's cultural scene stands as a perfect expression of an Italy committed to moral and urban reconstruction. Architects and artists collaborated to recompose the souls and image of the city in rubble, interweaving disciplines through a profoundly Italian synesthesia. In this context, intellectual architect Ernesto Nathan Rogers embodies the ability to combine art and architecture in an inclusive design method that translates subjective thought into collective engagement, as well as the result of cross-cultural debate. The Law of 2% of 1949, which promotes the integration of the arts in public buildings, represents the natural evolution of these long-standing and already restored cultural harmonies in Lombardy's fertile capital city. It testifies to the maturity of the Italian cultural milieu in valuing a shared heritage, where art and architecture become megaphones of collective needs and tools for a renewed social identity.

keywords

Dopoguerra, pluralismo culturale, BBPR, Domus, Casabella

Post-war period, cultural pluralism, BBPR, Domus, Casabella

Fig. 1
1957, appartamento di Ernesto Nathan Rogers, Milano. Libri, quadri ed oggetti.
(Foto da «Domus», n. 326, gennaio 1957)

Verso la Legge del 2%: il terreno fertile della Milano del dopoguerra

Nel tempo in cui si sta varando la Legge 717/49, nota anche come ‘Legge del 2%’, che incentiva la realizzazione di opere d’arte negli edifici pubblici di nuova costruzione, il mondo culturale italiano è già maturo per esprimere tale armonia riscoprendo vecchie dinamiche e prassi secondo una rinnovata chimica che esplode nel mondo milanese già al termine della Seconda Guerra Mondiale.

Protagonista di questo fermento è l’architetto Ernesto Nathan Rogers, che nella Milano della ricostruzione si fa interprete di un’idea corale di progetto, promuovendo un’architettura aperta al dialogo con tutte le arti, capace di farsi strumento di memoria, civiltà e rigenerazione morale, che assume i tratti di una vera e propria sperimentazione collettiva. Seppur considerata uno strumento emblematico della nuovissima stagione repubblicana e del clima di rinascita culturale e civile del dopoguerra, la legge del 1949 ricalca pressoché integralmente una precedente normativa varata durante il regime fascista e fortemente voluta dal giurista Giuseppe Bottai, all’epoca Consigliere Nazionale del Regno d’Italia². La Legge 839/42, che la 717/49 sostituisce con minime modifiche di forma, era già il frutto di un intenso dibattito culturale promosso da Bottai³.

Il clima culturale che conduce alla codificazione di una prassi già in uso è dunque il risultato di una serie di fattori storici, sociali e politici che si intrecciano in quel momento cruciale della storia italiana. Dopo il conflitto mondiale, l’Italia si trovava in una fase di ricostruzione, sia materiale che morale. Le macerie lasciate dalla guerra e dal fascismo imponevano un processo di rinascita non solo delle infrastrutture fisiche, ma anche del pensiero, dei valori e delle pratiche culturali.

Alla fine degli anni Quaranta, l’entità dei danni di guerra comprendeva disastri tanto a livello urbano quanto morale. Benché anche nel periodo fascista l’architettura fosse stata concepita come strumento di azione politica e civile, basti pensare ai piani regolatori coloniali e alle posizioni di figure come Marcello Piacentini o Gustavo Giovannoni, è nel secondo dopoguerra che, in un contesto profondamente mutato, questa dimensione assume contorni nuovi. A Milano, città-simbolo della Resistenza e luogo tra i più colpiti dai bombardamenti, la ricostruzione si intreccia a una riflessione più ampia sul ruolo dell’architettura come linguaggio collettivo e veicolo di responsabilità sociale.

1 Desidero rendere omaggio al professor Federico Bucci, la cui passione per la storia dell’architettura e il cui instancabile impegno nella ricerca hanno lasciato un segno indelebile in chi ha avuto il privilegio di seguirne l’insegnamento. La ricerca qui presentata è in gran parte il frutto del lavoro sviluppato dalla sottoscritta nell’ambito del corso di *Teoria e Storia dell’Architettura*, tenuto dal professor Bucci e supportato dalla professoressa Elisa Boeri, presso il Polo Territoriale di Mantova del Politecnico di Milano durante l’anno accademico 2020-2021. A loro va il mio più sentito ringraziamento.

2 La Legge 717 del 29 luglio 1949, che prevedeva l’obbligo di destinare il 2% del costo complessivo degli edifici pubblici alla realizzazione di opere d’arte, è di fatto una riproposizione quasi letterale della Legge 839 dell’11 maggio 1942. Quest’ultima, promulgata in pieno regime fascista e rimasta in vigore fino all’autunno del 1949, era già strutturata per integrare arte e architettura nella progettazione pubblica nella misura del 2%. A eccezione di un adeguamento linguistico e formale, il testo repubblicano non innova sostanzialmente l’impianto normativo precedente.

3 Si veda il lavoro svolto durante il fascismo dalla rivista *Primato. Lettere e Arti d’Italia*, dove si articolava un’idea di politica culturale in cui l’arte era chiamata a svolgere un ruolo primario nel rinnovamento dello spirito nazionale. Attorno a quella piattaforma si raccoglievano figure che, nel dopoguerra, sarebbero diventate protagoniste della cultura italiana, anche di area progressista o di sinistra: da Argan a Gadda, da Antonioni a Ungaretti, da Montale a Quasimodo, e altri. A capo di un ministero da cui dipendevano anche le *Accademie di Belle Arti*, Bottai istituì nel 1940 l’*Ufficio per l’Arte Contemporanea*, volto a sostenere collezionismo, gallerie e circuiti espositivi, e promosse la nascita di *Centri di azione per le arti in varie città italiane* (tra cui Milano), contribuendo così a strutturare il sistema dell’arte contemporanea nazionale con una visione strategica di lungo periodo.



Fig. 2
1946, Milano. Esterno
del Teatro alla Scala
dopo i bombardamenti.
(foto: Federico Patellani)

È qui che gli architetti tornano a interrogarsi, nuovamente liberi, sul binomio società-architettura, considerando la vita dell’uomo nella sua interezza, e riscoprendo l’inclusione delle arti tutte come componente costitutiva del progetto. Da questo slancio nasce una nuova forma di impegno civile: gli accademici scendono in campo con rinnovata urgenza, e gli attori culturali si applicano a sistematizzare e teorizzare il proprio operato.



Fig. 3

Giugno 1946, Milano.
Gruppo di persone riunito
in discussione all'interno
di un parco urbano.
(foto: Federico Patellani)

Per tali ragioni, Milano assurge a luogo paradigmatico per l'indagine degli schieramenti di intellettuali ed architetti del secondo dopoguerra, siano essi impegnati nella trasmissione di un sistema di valori o presi da un'attitudine di libertà radicale. Sono gli anni delle sperimentazioni: gli intellettuali italiani si riconoscono nella corale coincidenza di intenzioni, nell'impegno di accogliere la ricerca di senso esistenziale che l'esperienza bellica ha prodotto. Ma qual era il senso da ritrovare? Rifondare una memoria condivisa, dopo il trauma del fascismo, della guerra combattuta come nazione aggressore, e infine della guerra civile, era un'urgenza tanto politica quanto spirituale. Le arti singole si misero al servizio di un compito comune: ricucire il tessuto lacerato della nazione, e restituire dignità all'uomo attraverso la bellezza, la forma, la collettività dell'opera. È in questa sinestesia artistica, profondamente italiana, che si intensificano i contatti tra architettura e arti visive, nel tentativo di dare forma a una coscienza nuova, collettiva e plurale.

Giulio Carlo Argan, figura chiave del dibattito artistico e culturale italiano, rappresenta un ponte tra la stagione culturale del regime e il rinnovamento repubblicano. Collaboratore della rivista *Primato* di Bottai durante il fascismo, Argan interpreta nel dopoguerra il ruolo di promotore di una rinnovata sintesi culturale: l'arte non è più decorazione di Stato, ma forma di educazione collettiva e veicolo di democrazia⁴.

Nella Milano del secondo dopoguerra, architetti e artisti tornano a collaborare con rinnovato slancio, mettendo in scena un dialogo fertile tra spazio architettonico e opera d'arte, entrambi chiamati a ricomporre simbolicamente l'immagine di una città ferita. In campo artistico, da un lato, gli *informali* manifestavano insoddisfazione verso la figura e la forma; dall'altro, pittori legati al *realismo sociale* restituivano con vigore le tensioni del presente. L'editoria e i circoli culturali, vivissimi nel contesto milanese, divennero strumenti essenziali di riflessione e diffusione, offrendo uno spazio condiviso in cui la cultura poteva interrogare i bisogni di senso del dopoguerra.

⁴ Relativamente al punto di vista di Argan sulla città intesa come luogo collettivo in cui le arti dialogano tra loro, rafforzando l'idea di progetto urbano come esperienza sociale, si veda Giulio Carlo ARGAN, *Città ideale e città reale*, in «Rassegna di Architettura e Urbanistica», n. 46, gennaio-aprile 1980, pp. 71-77.

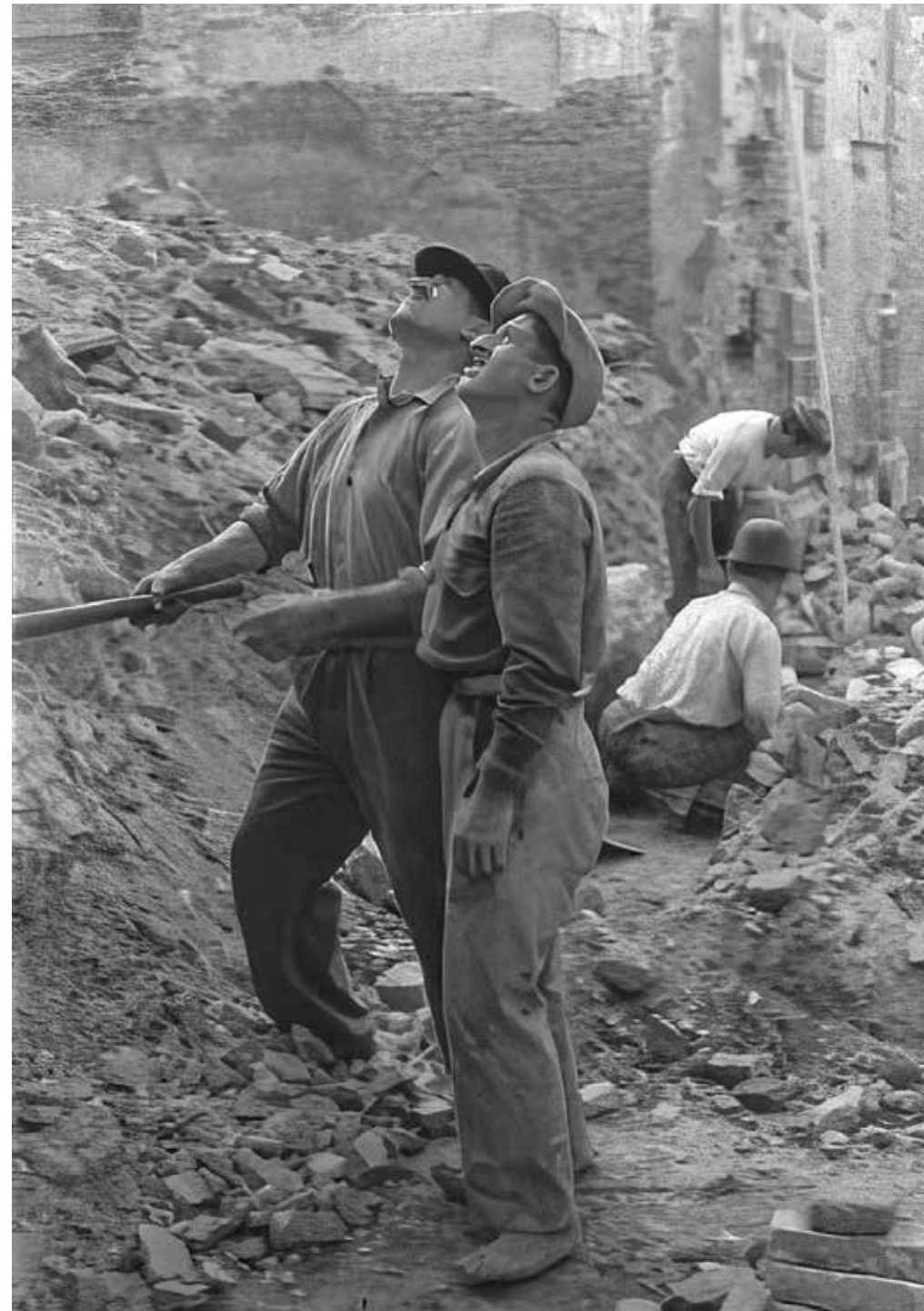


Fig. 4

950 circa, Milano.
Aspetti della ricostruzione,
operai al lavoro.
(foto: Federico Patellani)

In questo clima, si conferma e si rinnova anche la volontà di inserire l'arte negli edifici pubblici. La sopravvivenza e il rilancio in età repubblicana della Legge del 2% non furono automatici, ma dipesero dalla vitalità di un ambiente intellettuale e professionale che ne rivendicava l'utilità civile e il potenziale formativo.

È in questa tensione tra continuità istituzionale e rinnovamento culturale che si intrecciano le pratiche artistiche e architettoniche, diventando megafono dei bisogni collettivi e delle istanze di una società in ricostruzione.

La cultura, infatti, non solo doveva ricostruire l'identità nazionale, ma anche promuovere una rinnovata coscienza civile, capace di favorire l'integrazione tra le diverse forze politiche e sociali del paese. Gli anni immediatamente successivi alla fine della Seconda Guerra Mondiale erano segnati anche dalla crescente polarizzazione ideologica, che rifletteva una tensione tra le forze di sinistra e di centro, e tra le differenti visioni del mondo emerse durante il conflitto. La cultura diventava, quindi, uno strumento per dare spazio a una pluralità di idee e per stimolare una discussione pubblica più ampia e inclusiva. In questo periodo, il governo italiano cercava di sostenere la crescita culturale anche tramite misure fiscali. La Legge del 2% fu una delle prime forme di intervento statale che mirava a stimolare l'investimento nella cultura da parte del settore privato che veniva incentivato a contribuire finanziariamente a iniziative culturali attraverso agevolazioni fiscali.

Il panorama milanese, fertilissimo a fronte di un confronto pulsante tra artisti e architetti, e la figura chiave dell'architetto Ernesto Nathan Rogers, possono essere prese ad esame come esempio virtuoso di sperimentazione e rinnovato dialogo tra le arti.

Il milanese *culto del fare*: arte, architettura e impegno civile nella ricostruzione

«Dopo la guerra mi piacerebbe dire una parolina all'orecchio d'ogni mio simile, pressapoco così: "Scòstati dalle macerie, e costruisci la tua casa, è ora: fa' vedere chi sei e quanto vali". Voglio esser vero, vivere; voglio case dove ciò sia possibile»⁵.

Così, nel 1942, Ernesto Nathan Rogers immagina di esortare all'azione gli uomini di un dopoguerra ancora lontano e così, dal 1945, Milano *fa*. Reduci da tre anni di conflitto e due di guerra civile, gli uomini della città di Milano si rimboccano le maniche e prontamente si adoperano per la ricostruzione della città. Vitalità ed entusiasmo qualificano la ricostruzione tanto dei muri caduti quanto della cultura, ambi schiacciati dal buio bellico. Se pure il seme fosse presente nei valori della resistenza, già ricostruttivi, la *luce* dell'impegno civico accese Milano. «La Milano della ricostruzione non provvide solo al pane quotidiano della sopravvivenza, ma provvide anche al pane della scienza e della cultura»⁶. La ripresa di ogni attività fu trasversale tanto da poter parlare di messa in atto di un'*opera d'arte totale* che coinvolse tutti i settori della vita civica. Vennero così chiamati a *ricostruire* le rovine degli spiriti devastati al pari delle costruzioni architettoniche.

Un naturale culto del *fare* caratterizzava ieri come oggi la città di Milano. Tale approccio, focalizzato su principi di operatività e di efficienza, consentì una ripresa guidata dal desiderio di agire e trasporre in concrete realizzazioni anche le più alte espressioni ideali.

«I lavoratori hanno bisogno di un tetto, di scuole, di ospedali, e perché no? di musei (in questa Milano in particolare, dove i Raffaello, i Pollaiuolo, i Bambaia, patrimoni del popolo, hanno avuto le loro dimore distrutte). Chi può ricostruire? L'iniziativa privata, non meno della pubblica, ha modo di esercitarsi con profitto. L'importante è che l'interesse del singolo non si ponga in contrasto con quello della collettività e che questa si riservi l'ultima istanza del giudizio»⁷.

I cittadini chiamati alle urne nell'aprile del 1946 confermarono l'avvocato Antonio Grepì, politico socialista riformista, scrittore e commediografo, come sindaco del capoluogo

⁵ Ernesto Nathan ROGERS, *La casa dell'Anonimo*, in *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Milano 1958, p. 69.

⁶ Ada GIGLI MARCHETTI (a cura di), *L'età della speranza. Milano dalla ricostruzione al boom*, Skira, Milano 2007, p. 13.

⁷ Nathan ROGERS, *La ricostruzione, Milano*, cit., pp. 109-114.



lombardo. In un tempo di povertà e di grandi squilibri sociali, Milano risorge grazie alla collaborazione fra pubblica amministrazione, sviluppo d'impresa e singoli esponenti della scena culturale cittadina. Assume una particolare importanza, nel contesto della ricostruzione su scala nazionale, il radicamento a livello locale, soprattutto nel momento in cui ampie fasce della popolazione iniziano ad accedere direttamente alla cultura, come la classe operaia urbana, protagonista della Milano industriale fin dall'età giolittiana. Già nel primo Novecento, il capoluogo lombardo si era distinto per un processo precoce e diffuso di alfabetizzazione e acculturazione delle classi lavoratrici, che avevano costituito la base di pubblico sulla quale poggiò anche il successo dei grandi editori italiani. Le edizioni economiche, le collane popolari e la letteratura d'intrattenimento (si pensi alla "Urania" di Mondadori) rappresentarono una leva significativa nell'estensione del sapere e dell'immaginario alle fasce meno abbienti.

Costretti al silenzio durante la guerra, si riattivarono a Milano l'industria editoriale libera, libreria e giornalistica, i centri culturali, i teatri e le sperimentazioni televisive, che in un sistema sintattico favorirono l'avvicinamento delle masse alla cultura. Tuttavia, questo processo fu anche oggetto di tensione: accanto a una genuina apertura democratica, si delinearono strategie di indirizzamento e controllo simbolico delle masse, che videro nella cultura uno strumento ambivalente, al tempo stesso emancipativo e manipolatorio. In ogni caso, prescindendo dal movente di ciascuna singola operazione editoriale, gli interventi dei privati, protagonisti dello sviluppo culturale milanese, formarono indubbiamente tra loro una costellazione luminosissima di singole azioni.

Fig. 5

1954, Casa della Cultura, Milano. Presentazione del dibattito sulla X Triennale di Milano. Da sinistra: Franco Albini, Piero Bottoni, Antonio Banfi, Ernesto Nathan Rogers, Giò Ponti e Marco Zanuso. (foto: Archivio della Casa della Cultura di Milano)



Fig. 6

1949, Bergamo. VII CIAM.
(foto da «Comunità»,
n. 4, luglio-agosto 1949)

Si risollevarono dai detriti enti culturali storici come l'*Umanitaria* che, nel 1947, riprese la sua missione di educazione ed istruzione professionale permanente di giovani e adulti⁸. L'estrema voglia partecipativa propria di quegli anni rese possibili la riapertura delle biblioteche popolari ed il sistema dei grandi cenacoli culturali. Le Università, *Brera*, la *Casa della Cultura*, l'*Ambrosianeum*, ma anche il *Bar Blu* di piazza Meda, erano luoghi di radiazione della cultura, dove si riunivano studenti, letterati, artisti ed architetti dell'epoca. Il 5 maggio 1945, si tenne la prima riunione della Casa della Cultura con 19 soci, tra cui, riuniti attorno alla figura del filosofo Antonio Banfi, Gaetano Baldacci (primo direttore de *Il Giornale*), Mario Borsa (direttore *Corriere della Sera*), Giulio Einaudi, Carlo Hoepli, Alberto Mondadori, Eugenio Montale, Ernesto Nathan Rogers ed Elio Vittorini. Il cenacolo intellettuale della Casa della Cultura «aveva come scopo primario la ricerca di approfondimento e devozione ai valori di libertà, autonomia e tolleranza»⁹. Promuovendo un pluralismo antidogmatico accanto alla convinzione che il progresso non sia un salto nel vuoto ma un progressivo miglioramento civile, *il più famoso scantinato di Milano* ha segnato il dibattito del dopoguerra. Un centro d'incubazione della cultura milanese, luogo della *cultura parlata* per Vittorini, corrispose al desiderio di rinascita di una città che era per lo più un cumulo di macerie. In via Borgogna, via dei Filodrammatici prima, vi fu un giardino intellettuale che riconosce le sue radici nella figura di Banfi, ma, con autonomia intellettuale, ciascuno nel proprio campo a sua volta formò nuovi allievi, ed il cui impegno si spinse oltre la dimensione universitaria, rinnovando le arti, l'editoria e l'organizzazione della vita culturale cittadina¹⁰.

⁸ Si veda Riccardo BAUER, *Del concetto moderno di assistenza sociale e di un caratteristico istituto assistenziale: la Società Umanitaria*, in «Rivista degli infortuni e delle malattie professionali», No. 4, 1947.

⁹ Fulvio PAPI, *Un sapere non dogmatico*, in Vanni SCHEIWILLER (a cura di), *Cinquant'anni di cultura a Milano 1936/1986*, Libri Scheiwiller, Milano 1986, pp. 8-9.

¹⁰ Vittorio Spinazzola individua tra i motivi del successo di questa, il fatto che l'intelligenza milanese abbia sempre avuto parte negli apparati produttivi dell'industria culturale, motivo per cui, all'indomani del conflitto, avrebbe sentito la necessità di luoghi culturali di confronto per comprendere i cambiamenti sociali in atto e discutere del suo ruolo all'interno di essi. Vedi Vittorio SPINAZZOLA, *Scrittori, lettori ed editori nella Milano fra le due guerre*, in «Studi Novecenteschi», vol. VIII, No. 22, dicembre 1981, pp. 163-183.



Fig. 7

1951, Milano.
Intervento di Ernesto Nathan
Rogers al convegno
De Divina Proportione.
(foto: Tullio Farabola)

Milano era la città d'Italia che offriva le maggiori possibilità al lavoro intellettuale, anche grazie all'intensa produzione tipografica, divenuta strumento fondamentale per la riorganizzazione della vita democratica nel secondo dopoguerra. L'industria editoriale stava vivendo, in quegli anni, quella che Gian Carlo Ferretti definì la stagione degli «editori protagonisti». Valentino Bompiani, Giulio Einaudi, Giangiacomo Feltrinelli, Aldo Garzanti, Leo Longanesi, Arnoldo e Alberto Mondadori, Angelo Rizzoli, pur nelle differenze ideologiche, editoriali e imprenditoriali, colsero nella cultura un terreno d'intervento capace di coniugare idealità e impresa. La produzione editoriale si fece così, in molti casi, leva di diffusione democratica del sapere e strumento di mobilitazione sociale, intercettando anche le esigenze di un nuovo pubblico, più ampio e più alfabetizzato.

Allo stesso tempo, nelle riviste milanesi si propagava una cultura dell'abitare, dell'arte, degli oggetti, della costruzione, degli edifici, dei nuovi spazi della casa così come dei nuovi spazi di mediazione della città.

Dirette da progettisti e critici illustri, si fecero veicolo della sintesi ricercata e messa in atto tra le varie espressioni artistiche. Accanto a *Stile* (diretta da Ponti fino al 1947), unica rivista italiana di architettura rimasta in piedi, riprende a Milano l'attività di numerose altre riviste di architettura che indagano il rapporto di questa con l'arte, tra cui *Domus* (diretta da Rogers 1946-48, poi da Ponti 1948-79), *Casabella* (-*Costruzioni* diretta da Albini-Palanti 1946, -*Continuità* da Rogers 1954-64), *A. Attualità architettura abitazione arte* (diretta da Bo, Pagani, Zevi 1946), *il Politecnico* (diretta da Vittorini, 1947), *La rivista dell'arredamento* (diretta da Görlich 1955-57), *Stile Industria* (diretta da Rosselli 1954-63), *Zodiaco* (diretta da Alfieri 1957). L'intreccio editoria-società fu possibile grazie anche alla illuminata direzione contribuendo a far crescere il patrimonio intellettuale milanese nelle sue forme e nelle relazioni tra queste.



Fig. 8
1960, Milano.
Tavola rotonda
su Brasilia organizzata
dalla rivista «L'Europeo».
(foto: Fondazione Aldo Rossi)

Tuttavia, non si trattava di una stagione pacificata né priva di frizioni: la Milano culturale del dopoguerra fu anche teatro di accesi conflitti ideologici. Le tensioni della guerra civile appena conclusa si riverberavano negli ambienti intellettuali e nelle istituzioni culturali, dando luogo a un confronto spesso aspro tra tradizioni differenti, posizioni politiche inconciliabili e visioni antagoniste del ruolo dell'arte nella società. La vivacità del dibattito fu, dunque, anche espressione di una città ancora profondamente segnata da fratture interne.

Il sistema dei grandi musei venne ricostruito seguendo lo stesso approccio. terminate le persecuzioni, nel 1946, Ettore Modigliani viene reintegrato, come soprintendente della *Pinacoteca di Brera*, affiancato da Fernanda Wittgens, che lo sostituirà nel 1947, ed i lavori di ricostruzione hanno inizio, su progetto dell'architetto Piero Portaluppi. Marco Pellicoli mise in salvo l'*Ultima Cena* di Leonardo in *Santa Maria delle Grazie* sventrata dalle bombe, nel 1951 Roberto Longhi curò la mostra dedicata a *Caravaggio e ai Caravaggeschi* e nel 1953, nella devastata *sala delle Cariatidi* di *Palazzo Reale*, si tenne la mostra di Picasso con l'esposizione di *Guernica*, allestita da Franco Russoli e Attilio Rossi.

Architetti ed artisti misero in scena una fervida collaborazione. Crollato il regime, si abbandonò l'arte pomposa e figurativa in virtù di metodi espressivi nuovi, in sintonia con un'Europa che, dopo essersi distaccata dalla figurazione, si interessava dichiaratamente



Fig. 9
1957, studio domestico
di Ernesto Nathan Rogers,
Milano. Il tavolo dell'architetto
eloquentemente dice di lui:
pipe, occhiali, penna, forbici,
fogli, libri e riviste. Un volume
di sele arte: la rivista tascabile
che portò l'arte nelle case
del dopoguerra, rendendola
accessibile a un pubblico vasto
e non specializzato. Economica,
ricca di immagini e contenuti,
fu espressione concreta di
una missione democratica
della cultura. La sua presenza
al momento dello scatto per
Domus, quasi discreta ma
eloquente, è emblematica
dell'interesse profondo di
Rogers per il rapporto tra arte
e architettura, cardine della sua
visione progettuale e del suo
impegno intellettuale.
(Foto da «Domus»,
n. 326, gennaio 1957)

dei rapporti tra arte e architettura¹¹. L'opera d'arte e lo spazio architettonico condivisero l'obiettivo di ricomporre l'immagine di una città sconvolta dal conflitto. In campo artistico, da un lato *informali* manifestavano insoddisfazione verso la figura e la forma¹² e, dall'altro, artisti fortemente impegnati nel presente producevano opere di *realismo sociale*¹³. Il culto del fare si trasformò anche in *arte concreta*, in quanto «non proviene da nessun tentativo di astrarre oggetti sensibili, ma è basata sulla realizzazione e sulla oggettivazione delle intuizioni dell'artista»¹⁴.

Gli *informali* si integrano negli spazi architettonici portando materia, gesto e tensione, e prediligendo il dato espressivo. In architettura, trovano posto quali elementi di rottura o spiritualizzazione dello spazio, come opere murali, vetrate, sculture o superfici astratte che dialogano con i volumi. Fontana, ad esempio, collabora tra gli altri con BBPR e con lo

¹¹ Si veda Annalisa VIATI NAVONE, *Esperimenti di sintesi delle arti. Analogie fra Mac ed Espace*, testo pubblicato nel giornale dell'esposizione *Expériences de synthèses des arts. André Bloc et Gianni Monnet dans un parcours parmi les protagonistes de l'Art Concret*, Studio Dabbeni, Lugano 4 novembre–31 gennaio 2017, pp. 38–51.

¹² Si vedano *Il movimento spazialista*, fondato da Lucio Fontana in Argentina nel 1946 in gemellaggio con Venezia e Milano, dove, tra gli altri, Burri, Crippa, Dova, ed *Il Movimento per l'arte concreta*, fondato a Milano nel 1948 da Dorfles, Munari, Soldati, Sottsass ed a cui poi aderiranno architetti come Zanuso e Viganò.

¹³ Si veda il movimento del *neorealismo* di *Fronte Nuovo delle Arti* attivo tra Venezia, Roma e Milano, dove confluiscono esponenti della rivista *Corrente* quali Guttuso, Cassinari, Vedova, Treccani.

¹⁴ Gillo DORFLES, *Presentazione del catalogo della mostra "Fantasie colorate"*, in Luciano CAMEL (a cura di), *M.A.C. Movimento Aree Concreta 1948-1952*, I, Electa, Milano 1984, p. 34.

stesso Rogers, alle prime riflessioni sul movimento spazialista¹⁵. Gli artisti del realismo sociale portano contenuti forti, narrativi, spesso legati alla memoria della guerra, alla resistenza, alla condizione del lavoro. Nella Milano del dopoguerra, trovano spazio soprattutto in interventi pubblici, decorazioni murali o mosaici, come forme di testimonianza civile. Sono opere che abitano lo spazio con funzione etica e didattica, in coerenza con la visione dell'architettura come impegno civile. Gli artisti del MAC (Movimento Arte Concreta), come Gillo Dorfles, Atanasio Soldati o Bruno Munari, offrono un linguaggio astratto ma ordinato, sistemico, che si sposa perfettamente con le esigenze progettuali. Le loro opere si integrano spesso nelle facciate, nei pavimenti, nelle vetrate, diventando parte del progetto architettonico. Questo approccio razionale e sistemico all'arte figurativa facilita spesso il dialogo con architetti come Rogers.

Muovono i loro passi, sulle *informali* orme, una serie di nuove sperimentazioni che resero Milano la capitale della nuova arte dell'oggetto in quanto tale. L'evoluzione del design è sostenuta dall'editoria specializzata e dalla *Triennale di Milano*, ed imperniata nella rinuncia al bello fine a sé stesso quando staccato dall'utile¹⁶. Nel 1954 Gio Ponti fonda il *Premio Compasso d'Oro*, nel 1956 viene fondata l'ADI (*Associazione per il Disegno Industriale*), che dal 1964 gestisce il premio (prima sostenuto dai *magazzini la Rinascente*). Tra i non designer, anche Enzo Paci si interessa vivamente del disegno industriale e nelle pagine della sua rivista *aut aut*, accanto agli scritti sull'architettura, indaga anche la progettazione di oggetti d'uso prodotti in serie dall'industria¹⁷. Tutti i più grandi architetti del momento iniziano a cimentarsi, oltre che nell'edilizia nello sviluppo del design per grandi aziende (Eni, Motecatini, Breda), opere (Metropolitana Milanese), ed oggetti. Nascono così, negli anni '50, prodotti della collaborazione tra designer ed impresa: Albini per *Bonacina* e *Cassina*, BBPR per *Artflex*, *Olivari* e *Olivetti*, i fratelli Castiglioni per *Brionvega*, *Flos*, *Gavina* e *Zanotta*, Munari e Mari per *Danese* e *Einaudi*, Nizzoli per *Necchi* e *Olivetti*, Ponti per *Cassina* e *Venini*, Sottsass per *Olivetti*, Zanuso per *Artflex*, *Cassina* e *Zanotta*.

In questa fase di ripresa economica, i manifesti pubblicitari e la grafica acquisiscono sempre maggiore rilevanza. Albe Steiner, tornato in Italia, riprende a Milano la sua attività di grafico per importanti riviste (*Domus*), case editrici (*Feltrinelli*, *Einaudi*, *Zanichelli*) ed aziende (*Pirelli*, *Olivetti*). Max Hubler si occupa del lavoro grafico della *VIII Triennale* e di marchio e logotipo per *la Rinascente*. Bob Noorda, oltre alle collaborazioni con *Pirelli*, *Olivetti* e *la Rinascente*, viene incaricato della progettazione grafica della segnaletica e dell'allestimento visivo della metropolitana milanese, insieme con Albini-Helg. Erberto Carboni, nel dopoguerra, oltre ai numerosi allestimenti, ha parte del merito del successo grafico iconico di Rai e Barilla. Riconoscendo l'importanza del dato visivo, anche Rogers, quando chiamato a dirigere *Domus*, compone, aiutato da Zanuso, una nuova linea grafica e lo stesso fece a *Casabella* più tardi, affidando grafica ed impaginazione (1955-65) a Gae Aulenti.

«La Pittura, la Scultura, l'Architettura, la Musica, la Poesia stessa e le altre Arti dell'immaginazione scaturiscono da un bisogno che nel seno della civiltà diviene imperioso non men di quello della sussistenza»¹⁸.

¹⁵ «La prima riunione sull'arte spaziale la feci nello studio degli arch. Peressuti, Rogers e Belgioioso»; così Lucio Fontana a Giampiero Giani, nella lettera datata Albisola Marina, 2/11/1947, in Angela SANNA (a cura di), *Lucio Fontana. Manifesti, scritti, interviste*, Abscondita, Milano 2015, pp. 42-43.

¹⁶ Si veda *IX Triennale di Milano – Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna*, 1951.

¹⁷ Si veda il numero di «aut aut» in cui sono raccolti alcuni dei più rilevanti testi di quel periodo che indagano il rapporto con l'architettura «Enzo Paci. Architettura e filosofia», in «aut aut», No. 333, 2007.

¹⁸ Elio VITTORINI, *Prefazione*, in «*Il Politecnico*», No. 1, 1945.



All'indomani della guerra, l'innesto di un forte senso civico contribuisce a rendere Milano una capitale della cultura accanto all'esserlo per l'industria. La città si trova in una situazione privilegiata quale laboratorio di modernità, abitata da personaggi, come Ernesto Nathan Rogers, impegnati nella ricerca di una sintesi delle arti nel loro operato¹⁹.

Ernesto Nathan Rogers: un architetto tra le arti nel Rinascimento postbellico milanese²⁰

Ernesto Nathan Rogers, tra i maestri ideali della cultura italiana del '900, al tempo della guerra non seguì indugiando nel silenzio ma nel rumore del *fare*. «Così dopo la guerra, malgrado le sofferenze patite – anzi, a causa di queste stesse sofferenze – un'euforia aleggiava, carica di energie, alle quali mancava solo il coesivo per potersi tradurre nei

Fig. 10
1960, Milano. Da sinistra:
Lodovico Barbiano di Belgiojoso,
Enrico Peressutti
ed Ernesto Nathan Rogers.
(foto da www.comune.cinisello-balsamo.mi.it/pietre/IMG/jpg/bbpr005r.jpg) [10-01-2025]

¹⁹ A proposito dell'impegno trasversale dell'architetto come attore chiave delle ricostruzioni postbelliche, si veda Ernesto Nathan ROGERS, *Ricostruzione: dall'oggetto d'uso alla città*, in «Rassegna della Casa della Cultura», vol. I, No. 1, 1947, p. 27.

²⁰ Si segnala, a titolo di trasparenza metodologica, che non è stato finora possibile reperire documentazione certa che attesti un diretto coinvolgimento del gruppo BBPR nell'applicazione della Legge 717/49 all'interno dei propri progetti. Sebbene la loro produzione teorica e architettonica testimoni un profondo impegno nell'integrazione tra arti e architettura, resta al momento oggetto di indagine se tale orientamento si sia tradotto anche in un ricorso esplicito allo strumento legislativo in questione. Il presente contributo si fonda dunque su una lettura delle pratiche e delle posizioni culturali dell'architetto Ernesto Nathan Rogers nella consapevolezza che ulteriori approfondimenti archivistici potranno eventualmente integrare o correggere questo quadro.

fatti»²¹. Ebreo triestino cresciuto internazionalista e poliglotta, intrecciò i suoi destini con altre competenze e misurandosi con il dramma. Conteso tra opposti, visse la polarità di essere centro del dibattito internazionale ed esule forestiero in attesa di far rientro in Italia.

Con la liberazione tornò a Milano, in una città in pieno fermento che reagì con immediatezza sorprendente prima ancora che fosse realmente finito il conflitto. I bombardamenti riconsegnarono ai milanesi un tessuto edilizio discontinuo. Fu così che l'esperienza del 1946, nella collaborazione tra architetti a cui Rogers prese parte, ricostruì Milano come un mosaico di tasselli mancanti accolti come occasioni, in linea con l'etica sociale cittadina per la quale l'impegno politico rappresentava un impegno civile da assolvere.

Rogers fu tramite fondamentale tra la generazione dei grandi maestri del moderno e quella a lui successiva. Riconobbe il peso strutturale della cultura come fondamento e non come impedimento all'azione. Mise in evidenza l'importanza per la pratica di porre la responsabilità dell'intellettuale accanto e a fondamento di quella del professionista ed artista.

Al rientro in Italia di Rogers e Belgiojoso, immediatamente i BBPR si ricompongono, salvo Gian Luigi Banfi morto a Mauthausen ed il «quartetto dovette educarsi alla concertazione di un trio»²².

Nel quadro di una città in operoso movimento, Rogers fu non solo architetto al tavolo da disegno ma anche interprete del suo tempo al tavolo culturale della città che abitava. A partire dal 1945, aderisce a diverse associazioni: fonda il *Movimento Studi per l'Architettura* con Albini, De Carlo, Magistretti, Zanuso ed è socio fondatore della *Casa della Cultura*. Frequentava i filosofi, tra tutti l'amico Enzo Paci, con cui condivideva il maestro Antonio Banfi, e costituì il *Fronte della Cultura* per la diffusione di massa della formazione intellettuale²³. Così come Fulvio Papi riconosce nella, da lui chiamata, *Scuola di Milano* dei filosofi assonanze di pensiero, Monestiroli traspone la stessa etichetta ad un gruppo di architetti attivi a Milano in cui riconosce affinità di idee a quella filosofica²⁴. Questa corrispondenza è testimoniata dal fatto che la persona che ha tenuto legati questi due mondi fu Rogers, esponente di punta di un gruppo più vasto che definì un linguaggio ancora oggi fortemente riconoscibile. In maniera spontanea, si creò una sorta di unità di pensiero in cui si riconoscevano tutti²⁵.

I giovani BBPR credono fortemente nella missione dell'architettura moderna, attribuendo all'architetto un compito non semplicemente operativo ma cardine della società, per cui la prassi del dover fare qualcosa corre di pari passo alla costruzione di un pensiero critico. L'editoria giocava un ruolo chiave e Rogers, appena rientrato in Italia, scrisse per la rivista *Il Politecnico*, e nel 1946 venne nominato per un breve periodo direttore di *Domus* al posto di Ponti, considerato un collaborazionista, di cui modifica il sottotitolo da *L'arte nella casa* in *La casa dell'uomo*.

Ancora una volta, Rogers rimarca l'impegno civile dell'architettura di fronte alla rico-

21 Nathan ROGERS, *Esperienza*, cit., p. 34.

22 Ibidem, p. 33.

23 Fu tra i banchi del Liceo Classico Parini di Milano, sotto la guida del filosofo Antonio Banfi, che il giovane Rogers maturò grande parte dell'atteggiamento verso la conoscenza che ne avrebbe orientato il pensiero futuro.

24 Antonio Banfi, Enzo Paci, Remo Cantoni e Giulio Preti, a cui si aggiunse più tardi Dino Formaggio, furono filosofi che approfondirono in Italia il pensiero fenomenologico dell'austriaco Edmund Husserl.

25 Si veda Antonio MONESTIROLI, *Ernesto Nathan Rogers. L'architettura come esperienza*, in «viaBorgogna 3», No. 1, 2010, pp. 64-67.



struzione democratica del paese, attraverso una rivista *per ciascuno*, riportando nel primo editoriale il problema della casa. Con l'aiuto di Zanuso, convertì *Domus* in una rivista sperimentale ed interdisciplinare, aperta alle voci tutte degli intellettuali del dopoguerra, pubblicando rubriche dedicate alla musica, alla letteratura, al cinema e all'arte, curate da personalità come il compositore Riccardo Malipiero, il poeta Alfonso Gatto, il regista Dino Risi ed il poliedrico uomo d'arte Max Bill. Un progetto *totale* che interconnetteva prospettive e campi diversi fu la firma di Rogers ed il lascito alla rivista.

Nel 1946, insieme ai BBPR, comincia la collaborazione con la casa editrice *Il Balcone*²⁶. Il tema dell'architettura, della ricostruzione, del costruire *moderno* è protagonista delle riviste di settore e della *Casa della Cultura*. Lo studio BBPR è a sua volta un centro di raccolta per architetti e intellettuali intenzionati a promuovere il rinnovamento del paese. Dal 1947 al 1964, i BBPR dirigono una collana di piccoli libricini *I maestri del movimento moderno*.

Nel 1948 Ponti riprende le redini di *Domus*. Nel 1953, dopo l'esperienza di *Domus*, perfezionandone il progetto, Rogers riapre *Casabella*, aggiungendo il sottotitolo *Continuità*, come uno spazio di confronto in cui il mestiere dell'architetto potesse essere inteso in costante aggiornamento, con le trasformazioni della società. Ciò che era importante per lui era il confronto, vissuto con aperta curiosità verso le inquietudini delle nuove genera-

26 Si veda Silvia PIOMBO, *Il Balcone: un piccolo editore d'arte a Milano (1944-1964)*, in «FdL», No. 1, 2010, pp. 21-24.

Fig. 11
1946-48, Milano.
Edificio per abitazioni ed uffici
Perego progettato dai BBPR.
Vista dall'atrio su piazza
Sant'Erasmus.
(foto: Stefano Suriano)

zioni, elogiando la capacità di sospensione del giudizio e, per queste ragioni, fu maestro di personalità anche molto distanti tra loro. Tra le esperienze di Rogers, si riporta anche la collaborazione con la rivista di filosofia *aut aut*, fondata da Paci nel 1951²⁷.

Il rapporto tra le arti, visive e non, è alla base del progetto editoriale delle riviste che Rogers dirige, ospitando saggi dei maggiori artisti, musicisti, scrittori, fotografi, critici del tempo. Indaga e ricerca una sintesi delle arti ed il dialogo tra queste era per lui essenziale, come dimostra la presenza costante dei già citati Dorfles, Risi, Malipiero, Gatto, Bill, e dei numerosissimi altri con cui negli anni ha collaborato, tra i quali Renato Guttuso, Bruno Munari, Guido Ballo, Lionello Venturi, Carlo Ludovico Ragghianti, Elio Vittorini, Herbert Read, Sergio Solmi, Mario De Micheli, Jean Starobinski. Si ricorda che nell'ultimo doppio numero di *Domus* sotto la sua direzione Rogers fa confluire indagini e ricerche a cui lavorava da qualche tempo e che avrebbero dovuto in origine confluire in un numero speciale incentrato proprio sul rapporto arte-architettura²⁸.

Ha occasione di indagare i rapporti che intercorrono tra le arti, tra queste e l'architettura e tra arte e realtà, per poi approdare alla convinzione per cui avversando il pensiero dell'autonomia dell'arte dalla realtà, ebbe modo di apprendere da Banfi, la sua teoria dell'arte come conoscenza, contro ogni separazione del pensiero artistico dalla realtà.

In questo contesto, la distinzione tra le correnti artistiche sfuma in nome di una volontà comune di dialogo con l'architettura. Gli edifici pubblici, gli spazi collettivi e persino quelli privati sono spazi e superfici ideali per questo incontro. Si infrangono dunque gli schemi di tipo dogmatico a vantaggio di materia e segni, così come in direzione dei concetti di ambiente e spazio, che furono trasversalmente indagati²⁹.

Nel pensiero di Ernesto Nathan Rogers, e più in generale del gruppo BBPR, questa integrazione non è decorazione, ma parte del progetto, parte del messaggio. L'architettura non è contenitore ma sintesi di linguaggi. L'inserimento di opere d'arte nei progetti è un atto etico ed estetico che riflette una visione umanistica e collettiva del costruire.

Tale visione pose anche in contrasto con altre letture coeve del rapporto tra arte e architettura, come quella di Gio Ponti, che sin dagli anni Venti aveva assegnato alla decorazione, dalle ceramiche ai complementi d'arredo, un ruolo centrale nella definizione del progetto architettonico. Nel dopoguerra, questa sua attenzione alla dimensione estetica e formale rimase forte, dando luogo a una competizione, talvolta sotterranea ma profonda, tra due modi differenti di concepire l'unità delle arti.

Uno scritto di Rogers che dimostra la dirompente portata del suo impegno nel dialogo arte-architettura si trova già in una lettera aperta al futuro Presidente della Repubblica, pubblicata su *Domus* nel giugno del 1946 in cui, all'indomani del conflitto mondiale, si fa promotore di un pensiero architettonico e civile profondamente rinnovato, capace di affermare con forza il ruolo dell'arte e della bellezza nel processo di rinascita postbellico. «Vorrei che a ciascuno fosse dato il potere cogliere i prodotti dell'Arte e di goderne, onde si stabilisca tra chi fa e gli altri un circolo spirituale, uno scambio, come dalla terra che procrea il frutto e ne riceve il seme»³⁰.

²⁷ Rogers scrive due articoli per la rivista dell'amico filosofo Enzo Paci: *Situazione dell'architettura italiana*, in «*aut aut*», No. 5, 1951; *Struttura dell'architettura*, in «*aut aut*», No. 16, 1953.

²⁸ A tal proposito si veda Salvatore SETTIS, *Una relazione tra individui liberi: Domus 223-225, 1947 e il rapporto arte-architettura secondo Ernesto Nathan Rogers*, in «Studi e ricerche di storia dell'architettura», No. 8, anno IV, 2020, pp. 96-113.

²⁹ Sui temi legati al concetto di ambiente e di spazio si vedano le declinazioni di questi esplorate in *ambienti spaziali* da Fontana, *preesistenze ambientali* da Rogers, installazioni di *arte come ambiente* da Munari, *spazio primario* da De Carli, *Spazio, Rassegna delle Arti e dell'Architettura* da Moretti.

³⁰ Ernesto Nathan ROGERS, *Lo Stato dell'Arte (Lettera aperta al Presidente della Repubblica)*, in «Domus», No. 210, 1946.

In questa immagine poetica e fertile, Rogers sintetizza l'idea di un'arte non elitaria, ma condivisa e vitale, capace di generare una relazione profonda tra l'autore e la collettività. L'arte è vista come parte integrante del ciclo della vita civile, quale nutrimento spirituale e simbolico al pari del pane per il corpo. Più avanti, nella medesima lettera, egli afferma: «E io credo ch'Ella, nella Sua illuminata coscienza di governante, debba riconoscere come la Carta atlantica, la quale pure voleva essere una specie di nuova Legge degli uomini, rivelerebbe – quando ci fosse – una lacuna, poiché non menziona, tra le altre, questa dell'Arte, che è una delle massime libertà da conquistare, se non dagli individui, certo ancora dalle masse»³¹.

Qui Rogers eleva il da lui precedentemente definito «bisogno dell'Arte» a diritto collettivo, paragonandolo alle libertà fondamentali. La sua è una visione umanissima dell'arte: un diritto da garantire soprattutto alle masse, come condizione per un'autentica democrazia culturale.

Infine, nel riflettere sul futuro piano nazionale per la ricostruzione, egli prosegue:

«Ma poiché questo – come ho detto – è ovvio, mi permetta di insistere su un altro concetto che ci rende perfino litigiosi tra architetti: ed è che, una volta delineato un rigoroso schema sociale, si tenga presente come nessuna opera – e questo è appunto tema particolare dell'architettura – può considerarsi valida, neppure socialmente se, pur rispondendo all'utilità pratica, non soddisfi parimenti alle esigenze della bellezza. Resta fermo il principio – e questo non tocca l'architettura, ma le altre arti – che ogni manifestazione dello spirito, per il solo fatto di essere tale, anche se non risponde ai bisogni pratici, è di pubblica utilità, purché ognuno possa farsene patrimonio spirituale».

L'intera lettera di Rogers potrebbe essere assunta a manifesto di tale comune fermento culturale e del desiderio di dialogare con le istituzioni rispetto alla desiderata riapertura dello spazio civile all'arte. Rogers rivendica con forza il valore pubblico della bellezza, opponendosi a una visione riduttivamente funzionalista dell'architettura e della cultura. Sempre sulle pagine di *Domus*, nell'ottobre del 1946: «Se noi in Italia non istituimo il Ministero per l'arte, chi deve pensarci?»³². Per lui, la ricostruzione non può dirsi completa se non contempla la dimensione estetica come esigenza civile, e non come lusso accessorio. Ogni forma di espressione artistica, in quanto manifestazione dello spirito, è socialmente utile, e deve essere resa accessibile al maggior numero di persone.

Il periodo dell'immediato dopoguerra, nel suo essere stato uno dei più fecondi per Milano, può essere considerato un *secondo Rinascimento*, e Rogers un intellettuale assetato di cultura, capace di tradurre la sua ricerca in architettura. In tal senso, si configura come uno dei più lucidi intellettuali del suo tempo, attivo non solo nella progettazione e nell'insegnamento, ma anche in un'azione culturale e politica che contribuì a definire il volto nuovo di una società democratica e moderna.

All'interno di un clima di dibattito aperto, le architetture, che dal dopoguerra contraddistinguono oggi il volto di Milano, non sono in fondo il prodotto di singoli artisti ma di un contesto culturale e di costante scambio di opinioni differenti che si nutrono a vicenda. Da Rogers prende forma un metodo progettuale inclusivo, dove la soggettività del singolo architetto si apre al confronto con le arti, per poi tradurre il dialogo in spazio critico costruito.

³¹ Ibidem.

³² Ernesto Nathan ROGERS, *Arte, materia prima*, in «Domus», No. 214, 1946.



Il piano d'uso collettivo a Gramsci, proposta di Gio' Pomodoro per un nuovo modello di arte pubblica

GIACOMO USAI
Politecnico di Milano
giacomo.usai@polimi.it

Piano d'uso collettivo a Gramsci, Gio' Pomodoro's proposal for a new model of public art

abstract

L'articolo analizza il *piano d'uso collettivo a Gramsci*, opera realizzata in memoria di Antonio Gramsci ad Ales dall'artista Gio' Pomodoro nel 1977. Perfetto esempio del dialogo possibile tra arte e architettura, con quest'opera Pomodoro ha promosso un nuovo modello di arte pubblica fondata su alcuni temi ancora oggi attuali, come l'idea di contrapporre alla monumentalità il "valore d'uso" per un'arte capace di creare luoghi di aggregazione per la comunità e di rispondere alle sue esigenze reali, soprattutto nelle realtà conflittuali delle periferie urbane. Principio che si affianca a quello del radicamento dell'opera nella realtà antropologica e sociale in cui è destinata a sorgere e, ancora, a quello della partecipazione della cittadinanza nel processo ideativo e realizzativo dell'opera stessa. Il risultato è una vera arte pubblica, ricca di valori civili, anche quando, come nel caso del *piano*, non sono le istituzioni pubbliche a farsi promotrici della realizzazione.

The article analyses the piano d'uso collettivo a Gramsci, a work realised in memory of Antonio Gramsci in Ales by the artist Gio' Pomodoro in 1977. A perfect example of the possible dialogue between art and architecture, with this work Pomodoro promoted a new model of public art based on certain themes that are still topical today, such as the idea of contrasting monumentality with "use value" for an art capable of creating places of aggregation for the community and responding to its real needs, especially in the conflicting realities of urban peripheries. A principle that goes hand in hand with that of rooting the work in the anthropological and social reality in which it is destined to arise and, again, with that of the participation of citizenship in the conception and realisation process of the work itself. The result is true public art, rich in civic values, even when, as in the case of the piano, it is not the public institutions that are the promoters of its realization.

keywords

sintesi delle arti, arte collettiva, partecipazione, valore d'uso dell'arte

synthesis of the arts, collective art, participation, use value of art

Fig. 1
L'inaugurazione del piano il 1° maggio 1977 alla presenza delle istituzioni e di oltre 8.000 persone (da «Quaderni degli amici della Casa Gramsci di Ghilarza», cit., s.p.)

Nel 1977 Gio' Pomodoro (1930-2002) viene invitato ad Ales, paese natale di Antonio Gramsci (1891-1937), per realizzare un'opera che celebri la figura del filosofo e politico in occasione del quarantesimo anniversario della morte. L'artista, all'epoca già affermato a livello internazionale¹, porta avanti in questa occasione un intervento che si configura come una riflessione critica sulle modalità di produzione dell'arte pubblica e che si impone come un caso esemplare di integrazione tra arte e architettura, inserendosi nel più ampio e articolato dibattito sulla "sintesi delle arti", che ha attraversato il panorama architettonico italiano sino, almeno, dagli anni Venti del Novecento². L'iniziativa viene promossa dal Comitato Unitario Gramsci di Ales, che riuniva i rappresentanti della sezione locale del Partito Comunista insieme a quelli delle altre sensibilità politiche del paese, e riceve l'immediato sostegno da parte dell'associazione milanese Amici della Casa Gramsci di Ghilarza, e in particolare dal suo fondatore Vando "Al" Androvandi³. La collaborazione, attiva in quegli anni, tra la Casa Gramsci, il Comitato e gli "amici milanesi" è alla base della scelta di un artista estraneo al contesto sardo ma vicino ai circoli culturali milanesi di sinistra. Il 18 gennaio la sindaca di Ales e componente del Comitato, Maria Fenu, scrive infatti all'associazione per chiedere aiuto per portare avanti l'iniziativa⁴. È Aldrovandi a proporre il nome di Pomodoro, militante del PCI, per la realizzazione dell'intervento, che prenderà il nome di *piano d'uso collettivo a Gramsci*:

«Eravamo al corrente di progetti stesi da eccellenti artisti italiani [...]. Ma la brevità dei termini, la volontà di non paracadutare una statua in una piazza di un paese sardo, l'esigenza di una soluzione austera in termini di spesa ci ha portato ad un'altra proposta. Avevamo visto lo scultore Gio' Pomodoro scavare dalla pietra di Trani una base quadrata (2 metri per due) alta un metro, sulla quale ci era parso spontaneo legger: "A Gramsci". [...] Pomodoro ci ha dato il suo blocco ed è andato ad Ales a nome nostro a proporre il progetto. Il Sindaco, il Comitato d'onore lo hanno fatto proprio. E insieme allo scultore è

¹ Sull'opera di Pomodoro, tra i numerosi contributi, si veda almeno: *Gio' Pomodoro. Sculture, disegni, opere grafiche 1954-1984*, Catalogo della mostra (Pisa, Palazzo Lanfranchi, 20 giugno-30 agosto 1984) Nava, Milano 1984; Gio' POMODORO, *Gio' Pomodoro*, Per una storia della scultura contemporanea 2, L'Agrifoglio, Milano, 1987; Giuliana GODIO, Marco MENEGUZZO (a cura di), *Gio' Pomodoro. Il percorso di uno scultore 1954-2001*, Arte Futura, Alessandria 2011; Marco MENEGUZZO (a cura di), *Gio' Pomodoro. Catalogo generale*, Silvana Editoriale, Milano 2024.

² Sul tema v. Paolo CAMPIGLIO, *Esempi di 'sintesi delle arti' a Milano negli anni Cinquanta*, in Flaminio Gualdoni (a cura di), *Milano 1950-1959. Il rinnovamento della pittura in Italia*, Catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 22 giugno 1997-21 settembre 1997) Civiche Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea, Ferrara 1997, pp. 101-116; Vittorio FAGONE, Giovanna GINEX, Tulliola SPARAGNI (a cura di), *Muri ai pittori. Pittura murale e decorazione in Italia 1930-1950*, Catalogo della mostra (Milano, Museo della Permanente, 16 ottobre 1999-3 gennaio 2000), Mazzotta, Milano 1999; Elisabetta CRISTALLINI, *Dialoghi tra arte e architettura negli anni della ricostruzione 1945-1955*, Gangemi, Roma 2017; «Studi e ricerche di storia dell'architettura», Elisa BOERI, Roberto DULIO (a cura di), *Dopo la sintesi delle arti. Dialoghi e rapporti tra artisti e architetti nel Novecento*, 8, 2020.

³ La Casa Gramsci di Ghilarza, dove il filosofo ha abitato dai sette ai vent'anni, viene acquistata nel 1965 da PCI e trasformata negli anni successivi in luogo di incontro e dibattito sul pensiero gramsciano. Aldrovandi, intellettuale antifascista, fu tra i principali animatori culturali del dopoguerra milanese. Fondò la Casa della Cultura (1946) e la Libreria Internazionale Einaudi (1951), al tempo tra i più importanti circoli politico-culturali di Milano, frequentati da intellettuali antifascisti di diverse fedi politiche. Dopo una visita a Ghilarza nel 1971, insieme a Teresina Gramsci, Mimma Paulesu, Giovanni Brambilla e Paolo Grassi, crea l'associazione Amici della Casa Gramsci di Ghilarza, riunendo molti degli intellettuali a lui vicini che trovavano nella Casa di Ghilarza un proprio punto di riferimento. La Casa insieme, alla sinistra sindacale locale, è il ponte di collegamento tra l'associazione milanese e il Comitato unitario di Ales. Cfr. Alessandra MARCHI, Antonella SANNA (a cura di), *Casa Gramsci*, Iskra, Ghilarza 2012, pp. 17-24; Rossellina ARCHINTO (a cura di), *Vando Aldrovandi, «Al»*, s.e., Milano 1988.

⁴ Cfr. *Ales. Un monumento a Gramsci*, in «Bollettino degli amici della Casa Gramsci di Ghilarza», 2, 9 febbraio 1977, s.p.



incominciato un lavoro collettivo per sistemare urbanisticamente il luogo, misurare l'opera con la realtà del paese, con la sua storia e le sue tradizioni»⁵.

La scultura a cui si fa riferimento è il *Sole deposto II* (1974-75) appartenente al ciclo *Sole produttore, comune raccolto*, già esposta in precedenza a Milano e Prato⁶, raffigurante in maniera astratta una ruota spezzata da due raggi immaginari. I soli, «figure araldiche e

⁵ *Ales. Un monumento*, cit., s.p.

⁶ V. Gio' Pomodoro *"Sole produttore" opere in pietra dal 1974 al 1976*, Catalogo della mostra (Milano, Galleria Stendhal, 19 maggio-30 giugno 1976), Galleria Stendhal, Milano 1976; *Gio' Pomodoro – Sculture in pietra 1973-76*, Catalogo della mostra (Prato, Castello dell'Imperatore, 9 ottobre-9 novembre 1976), Centro Di, Firenze 1976; Valerio MORPURGO, *Sculture di Gio' Pomodoro a Prato nel Castello dell'Imperatore. Una mostra dentro la città*, in «Casa Vogue», 65-66, 1976, pp. 92-94; Antonio DEL GUERCIO, *Gio' Pomodoro. Progetto e immagine*, in «Sculptura», 1, 1976, pp. 15-16.

Fig. 2

Il piano d'uso collettivo visto dal lato occidentale con in primo piano un gregge al ritorno dal pascolo davanti alla statua del Sole deposto (foto: Gio' Pomodoro)



simboliche del sole reale, inteso come fabbrica senza proprietari»⁷, sono un soggetto caro a Pomodoro, qui scelto per simboleggiare il pensiero e le idee di Gramsci senza espliciti intenti metaforici⁸.

Pomodoro, che si era recato in visita ad Ales tre anni prima, accetta di donare l'opera a patto di radicarla nella realtà sociale e antropologica del luogo:

«Di fronte alla domanda di dare, in quanto scultore, il mio personale contributo, rivoltami dal Comitato Gramsci di Milano, ho chiesto, conoscendo la realtà di Ales, per averla visitata tre anni or sono, la collaborazione dei compagni e degli amici del Comitato per poter *radicare* una scultura nel territorio della cittadina della Marmilla oristanese»⁹.

Dalla fine di gennaio prende così il via una complessa operazione culturale volta, da un lato, a inserire l'opera dell'artista nel contesto e, dall'altra, a realizzare un intervento dal forte valore civico, un'autentica opera di arte pubblica, nonostante il ruolo marginale svolto dalle istituzioni per la sua realizzazione, resa possibile piuttosto dal finanziamento

⁷ Gio' POMODORO, *Prontuario per la scultura*, in «La tradizione del nuovo», V, 15, 1981, p. 25.

⁸ Scrive a tal proposito Dorflès: «[...] il fatto stesso che l'opera fosse già stata compiuta in precedenza le toglie ogni intenzionalità simbolica e allegorica», Gillo DORFLES, II «Piano d'uso collettivo» dedicato a Gramsci, in Gio' Pomodoro (a cura di), *Piano d'uso collettivo a Gramsci-Ales 1977*, Catalogo della mostra (Venezia, Ca' Pesaro, dal 15 luglio 1977) Marsilio, Venezia 1977, p. 8.

⁹ Gio' POMODORO, *Riflessioni sul piano d'uso collettivo: a Gramsci, Ales 1977*, in «Scultura», 5-6, 1977, p. 18.

Fig. 3

Il piano d'uso collettivo dall'angolo meridionale (da «Quaderni degli amici della Casa Gramsci di Ghilarza», cit., s.p.)



Fig. 4

Piano d'uso collettivo a Gramsci, 1977, collage di carta da lucido, acquerelli, china e matita su carta (Vittorio FAGONE (a cura di) Gio' Pomodoro 1930-2002. Un omaggio della Fondazione Ragghianti, Fondazione Ragghianti, Lucca 2003, p. 56).

raccolto, grazie all'impegno degli Amici della Casa Gramsci, tra associazioni, sindacati, fondazioni e altre istituzioni private¹⁰.

Non si può comprendere pienamente il significato di questa esperienza senza tenere conto della riflessione che l'artista al tempo portava avanti, da quasi un decennio, sull'arte

¹⁰ I finanziamenti pubblici hanno coperto appena un terzo delle spese. Il bilancio dei lavori per la realizzazione del piano è pubblicato in «Quaderni degli amici della Casa Gramsci di Ghilarza», *Piano d'uso collettivo a Gramsci - Ales 1977*, 4, 1977, s.p.



pubblica e sulle sue modalità di produzione, riassunta in quella che da lì a qualche anno chiamerà "dimensione esterna della scultura":

«Sono convinto che esistono condizioni reali, materiali, economiche e politiche per una rinascita della scultura, questa particolare forma dell'arte che da sempre si è misurata con le grandi questioni delle società civili e del loro sviluppo e nei luoghi deputati della convivenza collettiva, nella "dimensione esterna" che gli è propria. Questa "dimensione esterna" non è limitata al solo luogo geografico-fisico nel quale si colloca, ma è partecipe dei processi economico-politici e spirituali più generali in atto nella società. È una dimensione non "privata" o esclusivamente tale, ma "collettiva" e partecipata, dove è possibile accedere al "valore d'uso", superando la condizione limitata del "valore di scambio", al quale da più parti si vorrebbero legare all'infinito e orribilmente le sorti dell'arte e dei suoi rapporti di produzione. È, quella "esterna", una dimensione all'interno della quale, anche se faticosamente, è lecito sperare di contribuire ai processi di trasformazione qualitativa della società»¹¹.

Il testo, che manifesta le convinzioni politiche e l'impegno militante di Pomodoro, enuncia alcuni principi fondamentali che contraddistinguono la sua ricerca artistica dai primi anni Settanta, secondo un modello di arte pubblica non monumentale, partecipata, radicata al contesto in cui sorge e che contrappone il "valore d'uso" a ogni forma di monumentalismo¹².

Il *piano d'uso collettivo* è certamente l'opera-manifesto di questa ricerca¹³.

¹¹ POMODORO, *Prontuarietto*, cit., p. 22.

¹² Scrive a tal proposito Caterina Zappia «Fin dai primissimi anni settanta, infatti, Pomodoro, probabilmente rimeditando sull'opera di alcuni architetti del nostro secolo [...] concepisce le proprie opere non più come momenti celebrativi, ma come delle vere e proprie architetture, luoghi abitabili in cui si possa entrare, camminare, sedersi, insomma luoghi da vivere», Caterina ZAPPIA, *Luoghi scolpiti tra realtà e utopia*, in EADEM (a cura di), *Gio' Pomodoro. Luoghi scolpiti tra realtà e utopia 1973-1990*, Catalogo della mostra (Monsummano Terme, Villa Renatico Martini, 15 settembre-4 novembre 1990), Electa, Milano 1990, p. 12.

¹³ Sulle altre opere appartenenti a questa fase della ricerca artistica di Pomodoro v. Ibidem, pp. 11-23. Zappia, che chiama "luoghi scolpiti" le opere di Pomodoro riconducibili a questa sua particolare ricerca, scrive: «Il *Piano* [...] è una pietra miliare nella produzione artistica di Pomodoro non solo per le intrinseche qualità dell'opera [...] ma anche per il suo connotarsi, ancora oggi, come il più significativo dei "luoghi scolpiti" del maestro pesarese», ivi, cit., pp. 11-12.

Fig. 5

Gio' Pomodoro, *Studio per piano d'uso collettivo a Gramsci*, 1977, marmo nero del Belgio, 21 x 139 x 136 x 168 cm (Archivio Gio' Pomodoro)



Fig. 6

L'area del focolare con la macina, la stele e la fontana a forma di testa di ariete (foto: Gio' Pomodoro)

Il sito designato per la collocazione del *Sole deposto* è un'area triangolare nella periferia occidentale del centro cittadino, intitolata nel 1967 a Gramsci, dove i fragili resti dell'architettura tradizionale in pietra si affiancano a edifici di edilizia economica sorti nel dopoguerra, testimoni eloquenti della scarsa qualità architettonica e urbanistica che ha contraddistinto larga parte della produzione edilizia italiana a partire dal Dopoguerra. La natura degradata del sito si accorda tuttavia con la visione sociale dell'arte di Pomodoro, per il quale essa può essere motore attivo di trasformazione dei contesti urbani più conflittuali:

«L'area esprime la realtà, per quanto riguarda l'assetto urbano, dei processi di dequalificazione produttiva e formale delle unità abitative, rispetto al suo patrimonio storico-ambientale e alla produzione edilizia precaria e di sussistenza di questi ultimi anni, molto estesi sul territorio, e i bisogni di rinnovamento e di riscatto, l'ansia di costruzione del nuovo. È per la profondità dei guasti e il bisogno di rimediarli [...] che mi trovo qui, con i compagni e gli amici di Ales»¹⁴.

Identificato il sito, Pomodoro concepisce l'intervento non come semplice posizionamento del *Sole deposto* nella piazza, ma come una radicale trasformazione dell'area con un approccio che mira alla totale integrazione tra scultura e intervento architettonico-ur-

¹⁴ Gio' POMODORO, *Come nasce il «Monumento» a Gramsci. Lettera da Ales dello scultore Gio' Pomodoro*, in «L'Unità», 19 aprile 1977, p. 3.



Fig. 7

Il focolare in funzione nel maggio 1977 (da «Quaderni degli amici della Casa Gramsci di Ghilarza», cit., s.p.)

banistico, sempre con il preciso obiettivo di «misurare la scultura [...] con il “suolo” e la “realtà” di Ales»¹⁵. In tal senso, non è certamente secondaria l’influenza esercitata su Pomodoro dall’ambiente artistico-architettonico milanese¹⁶, sin dagli anni Venti il più attivo luogo di dibattito critico e sperimentazione attorno al menzionato tema della “sintesi delle arti”.

¹⁵ POMODORO, *Riflessioni*, cit., p. 18.

¹⁶ Pomodoro si trasferisce a Milano nel 1954 per risiedervi fino alla sua morte.



Fig. 8

Dettaglio della lastra di pietra calcarea di Masullas con incisa la parola ORIZZONTALE, vicino un abitante di Ales seduto sulla macina in basalto (foto: Gio' Pomodoro)

Nei primi giorni di febbraio, dopo essersi recato ad Ales il 20 gennaio per incontrare il Comitato e per effettuare il sopralluogo e il rilievo del sito, l’artista elabora nel suo studio milanese un primo progetto per l’intervento¹⁷, destinato a subire profonde trasformazioni in fase di realizzazione davanti al confronto con la realtà del luogo. Scriverà infatti a tal proposito: «La riflessione fondamentale che ho potuto fare è che operando con il concorso d’una collettività e nei suoi luoghi specifici, con i materiali e la forza lavoro del luogo, il “progetto” non è mai l’“opera”»¹⁸.

Si stabilisce subito infatti di fare ricorso a materiali e manodopera locali. Vengono assunti muratori e scalpellini del luogo, ai quali si aggiungeranno un numero crescente di volontari che prenderanno parte gratuitamente alla realizzazione dell’intervento. Per i materiali, Pomodoro sceglie invece di impiegare la pietra calcarea di Masullas e, per alcuni elementi limitati, il basalto nero di Mogoro, facendo ricorso a cave chiuse ormai da anni e riaperte, tra molte difficoltà, per l’occasione¹⁹.

L’impianto originale della piazza viene ricondotto ad un più preciso rigore geometrico, con un grande basamento di circa 540 metri quadrati in pietra calcarea di Masullas, a forma di triangolo rettangolo con cateti di 28 e 29 metri. Nel progetto elaborato a Milano,

¹⁷ Per ricostruire la cronologia dei lavori si è fatto riferimento al dettagliato resoconto degli stessi fornito da Pomodoro nel diario che tiene in quei giorni. Cfr. Gio' POMODORO, *Dal diario di Gio' Pomodoro*, in «Quaderni», cit., s.p.

¹⁸ POMODORO, *Prontuarietto*, cit., p. 26.

¹⁹ V. POMODORO, *Dal diario*, cit., s.p.



Fig. 9

Operai al lavoro nella cava di basalto di Mogoro nel marzo 1977 (foto: Gio' Pomodoro)

Pomodoro identifica due punti focali: la scultura dedicata a Gramsci²⁰, disposta nell'angolo nord-occidentale «fuori da ogni centralità, defilato dall'imposizione ottica del monumentalismo di tipo napoleonico»²¹, e un grande focolare di forma quadrata, scavato nel basamento, che diviene guida per la successiva costruzione geometrica dello spazio. Come gli altri elementi che trovano posto sul *piano* il focolare risponde a precise funzioni di carattere pratico o spirituale. Realizzato in basalto, è una citazione esplicita dei tradizionali focolari a pavimento delle antiche abitazioni agropastorali del luogo, attorno ai quali le famiglie locali erano solite riunirsi²². Cuore dell'intero *piano*, assolve a quella che è, nelle intenzioni di Pomodoro, la principale funzione dell'intervento: la creazione di uno spazio per la sosta, di un luogo di incontro per la comunità nel quale riscoprire e rinnovare l'importanza delle relazioni sociali. Alle stesse finalità rispondono le panche in pietra bianca di Trani situate nell'angolo sud-occidentale²³.

Vicino al focolare l'artista inserisce una fonte dalla forma di testa di ariete stilizzata, realizzata in basalto. Scolpita dal maestro scalpellino Morino Marcuccetti, collaboratore di

²⁰ Per l'occasione sulla statua vengono scolpite le parole "A GRAMSCI" e "1977".

²¹ Antonio DEL GUERCIO, *Santuario d'arte semplice per Gramsci*, in «Rinascita», 18, 6 maggio 1977, p. 40.

²² Avendo da subito chiara la volontà di radicare l'opera nel contesto, in occasione della visita ad Ales compiuta a gennaio, Pomodoro realizza un "rilievo antropologico" del paese e del territorio della Marmilla. Cfr. POMODORO, *Piano d'uso*, cit., pp. 45-53.

²³ Le panche, insieme al *Sole deposto*, sono gli unici elementi del piano a non essere realizzati nel territorio di Ales. In entrambi i casi, vengono scolpiti nello studio di Pomodoro a Querceta, in Versilia, e spediti successivamente in Sardegna. Cfr. POMODORO, *Dal diario*, cit., s.p.

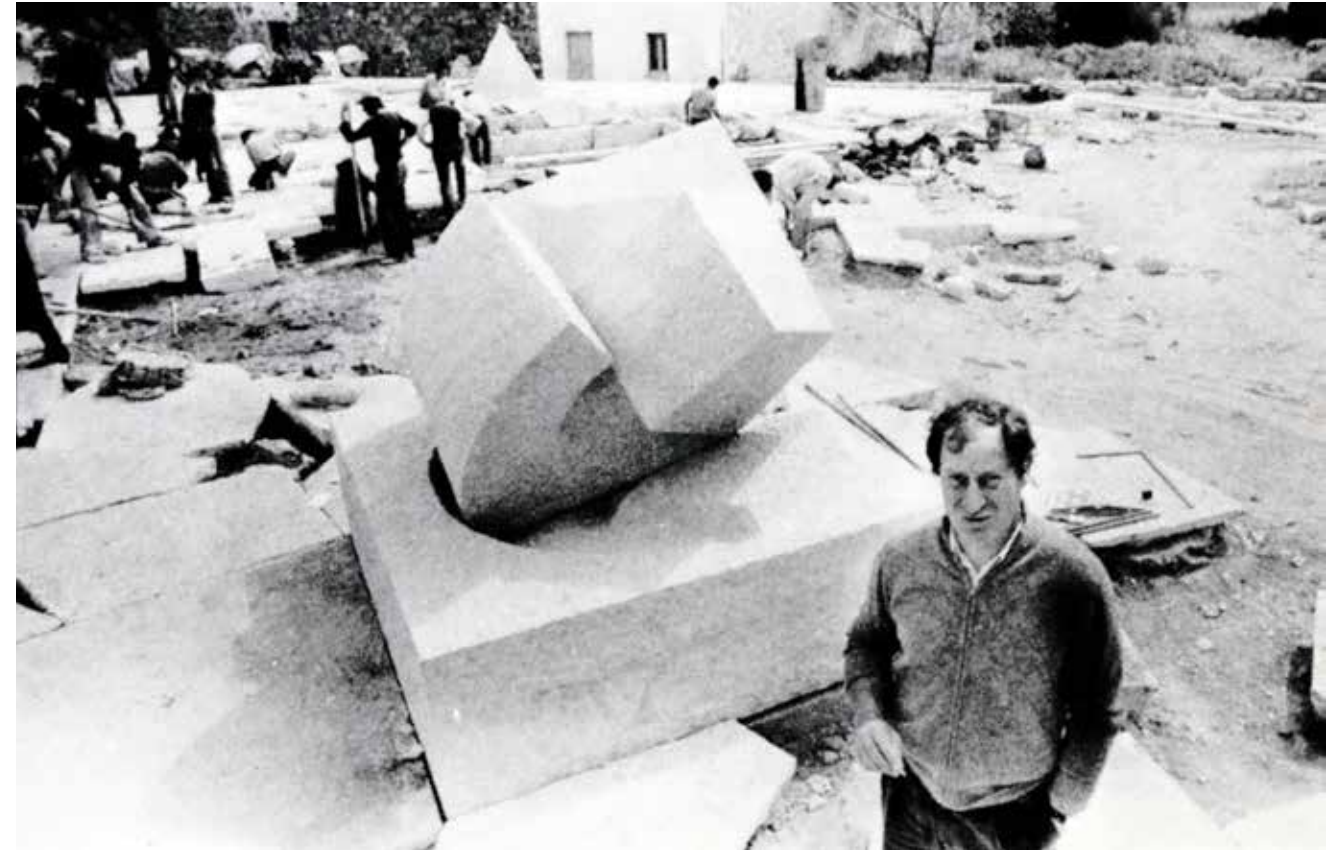


Fig. 10

Gio' Pomodoro accanto alla statua del Sole deposto nel marzo 1977 (da «Quaderni degli amici della Casa Gramsci di Ghilarza», cit., s.p.).

Pomodoro che si reca in Sardegna insieme all'artista, assolve certamente a una funzione d'uso pratica, ma risponde anche ad una funzione spirituale: è simbolo del principio maschile della vita. Alla base, l'acqua si riversa in una pozza con accanto, incisa, la parola "SA LUA" (La luna), simbolo complementare del principio femminile della vita.

Viene impiegata per simboleggiare invece la tradizione agricola locale la macina in basalto, del diametro di circa un metro, collocata vicino al focolare²⁴. A poca distanza sorge una grande meridiana triangolare in pietra calcarea, non prevista, al pari della macina, nel progetto originario. Simboleggia la «verticalità del pensiero e dell'assoluto della ragione»²⁵ e interrompe il carattere prettamente orizzontale del resto del *piano*. Sulle sue facce sono scolpite le parole "ZENITH" e "VERTICALE" mentre una seconda lastra identica, con incisa la parola "ORIZZONTALE" è integrata nella pavimentazione.

Anche l'epigrafià pavimentale non viene prevista in fase di progetto ma è suggerita dalla realtà del luogo, contraddistinta dal bilinguismo diffuso. Vengono scolpite, in lingua italiana e sarda, una serie di parole simboliche ed evocative, che spesso si rifanno a temi filosofici cari a Pomodoro: ai vertici del focolare i quattro elementi primari della natura,

²⁴ Dario Micacchi scrive a proposito: «[...] la macina di mulino, qui portata non come oggetto di stravolto significato "alla maniera di Duchamp" ma come oggetto del lavoro ritrovato nello spessore antropologico sardo e riproposto proprio per la sua bellezza d'uso», Dario MICACCHI, *La scultura dedicata a Gramsci*, in «L'Unità», 1° maggio 1977, p. 3.

²⁵ Flavio CAROLI, *Il futuro ha un cuore antico*, in «Il Corriere della Sera», 1° maggio 1977, p. 12.

“S’ACQUA”, “SU FOGU”, “S’ARIA”, “SA TERRA”, vicino al *Sole deposto* i segni cardinali e ancora, distribuite sul *piano* parole come “COLLETTIVO”, “SPIRALE”, “PEDRA” (Pietra), “SA RODA” (La ruota), “SU SOBI” (Il sole).

Il *piano* integra infine la componente vegetale, già prevista in fase di progetto, con una grande aiuola che dall’angolo orientale della piazza si estende lungo il lato settentrionale, e una seconda, più piccola, vicino alle panchine. Gli alberi, alcuni preesistenti e preservati, introducono l’elemento organico e assumono un chiaro valore evocativo, richiamando la tradizione millenaria della piantumazione di alberi simbolici nelle pubbliche piazze, con significati sacri o laici, ma sempre legati a rituali collettivi di riunione della cittadinanza²⁶. Il valore civico del *piano* non deriva tuttavia unicamente dal fatto che assolve ad una funzione pratica per gli abitanti, ma anche al menzionato tema della partecipazione della cittadinanza alla realizzazione dell’opera stessa. Come testimoniato dal diario dell’artista, l’iniziale diffidenza dei cittadini verso quanto si stava realizzando viene superata con l’avanzamento dei lavori — intrapresi il 5 marzo e conclusi il 24 aprile — fino a divenire uno sforzo collettivo capace di coinvolgere la maggioranza degli abitanti. Vi prendono parte non solo scalpellini e muratori, ma anche volontari inesperti, ciascuno dei quali «vuole la sua parte di soddisfazione nel finire la sua lastra di pietra»²⁷, consci evidentemente del significato e del valore di quanto si stava realizzando²⁸. Il risultato di questo sforzo comunitario rispecchia la ricerca compiuta da Pomodoro di nuove modalità collettive di produzione dell’arte, alternative a quelle derivanti dalle normali logiche del mercato privato: «Il “piano d’uso collettivo” di Ales sarà il risultato di una molteplicità di atti volontari di “privati” cittadini, i quali credono che la produzione e l’uso dell’arte non sia una faccenda privata, di “pochi” per “pochi”»²⁹.

Quando il *piano* viene inaugurato, il 1° maggio alla presenza del Presidente della Camera dei deputati Pietro Ingrao e di oltre 8.000 persone, l’operazione portata avanti da Pomodoro insieme alla popolazione locale viene subito riconosciuta dalla critica e dell’opinione pubblica come paradigma di nuovo modello di arte pubblica³⁰. Con il distacco critico che, dopo quasi cinquant’anni, il tempo trascorso garantisce, si può tuttavia affermare che tale modello non è riuscito a imporsi e a innescare una reale trasformazione nelle modalità di produzione e committenza dell’arte pubblica, né tra le istituzioni coinvolte nel finanziamento dell’opera – le quali non hanno tuttavia mancato di celebrarla con i propri rappresentanti presenti in occasione dell’inaugurazione – né tantomeno su scala nazionale.

Del resto, lo stesso Pomodoro era consapevole che l’operazione sarebbe stata difficilmente ripetibile, anche in ragione dell’inadeguatezza della legislazione chiamata a rego-



lare la committenza pubblica, in particolare la legge del 2%³¹, con le sue «pratiche sottogovernative»³², che l’artista critica apertamente:

«Occorre una nuova legge che definisca più compiutamente la funzione sociale dell’arte e non la degradi ad azione di mera decorazione di edifici pubblici [...] che faccia proprio l’obiettivo di una partecipazione responsabile dei cittadini alla costruzione delle opere rispondenti ai loro reali bisogni, connessi allo sviluppo della convivenza e del primato civile. Vaste zone di territorio di proprietà pubblica, non solo nelle città, sono degradate, indefinite, aree che potrebbero servire per l’incontro e la sosta della gente [...]. È una strada difficile da percorrere, ma obbligata non identificabile con le proposizioni dell’“arredo urbano”, dell’opera d’arte intesa come decoro del centro cittadino. L’arte deve poter

31 Legge 19 luglio 1949, n. 717, “Norme per l’arte negli edifici pubblici”.

32 POMODORO, *Come nasce il «Monumento»*, cit., p. 3.

Fig. 11

Scalpellini al lavoro nel piano
(da «Quaderni degli amici della
Casa Gramsci di Ghilarza», cit.,
s.p.)

26 Si fa riferimento ad esempio alla tradizione di epoca classica di piantare alberi sacri agli dei o a quella degli “alberi della libertà”, nata con la Rivoluzione Francese, di cui Pomodoro certamente era a conoscenza. L’artista inoltre, in più occasioni, paragona gli alberi della libertà a sculture di uso pubblico. Cfr. Giulio GUBERTI, *Lettera a Gio’ Pomodoro*, in Raffale De Grada (a cura di), *Gio’ Pomodoro. Sculture dal 1958 al 1974*, Catalogo della mostra (Ravenna, Pinacoteca Comunale, Loggetta Lombardesca, 28 giugno-31 agosto 1974), Pinacoteca Comunale, Ravenna 1974, pp. 66-69.

27 La frase viene rivolta da uno dei volontari a Pomodoro mentre il *piano* veniva realizzato, cfr. POMODORO, *Come nasce il «Monumento»*, cit., p. 3.

28 Dalla partecipazione volontaria di manodopera inesperta deriva lo scarto tra il progetto originale, contraddistinto dall’estremo rigore geometrico, soprattutto nel disegno della pavimentazione, e il risultato reale, certamente meno preciso. Cfr. Ibidem.

29 Ibidem.

30 Cfr. MICACCHI, *La scultura*, cit.; CAROLI, *Il futuro*, cit.; DEL GUERCIO, *Santuario*, cit.

trasformare il “paesaggio” urbano all’interno delle sue strutture, trasformando anche la “vita” della gente, le loro abitudini, il loro senso comune»³³.

Nonostante la realizzazione di un’iniziativa simile a quella di Ales appaia oggi difficilmente attuabile, anche alla luce dei profondi cambiamenti storico-sociali e politici intercorsi, non si può, in conclusione, non rimarcare l’attualità dei temi sui cui il *piano* si fonda e sui quali è certamente lecito interrogarsi ancora oggi rispetto alla questione della presenza dell’arte all’interno delle architetture e degli spazi pubblici. Si pensi, ad esempio, a come il *piano* promuova un’arte democratica che vede il suo valore civico non nella monumentalità ma nella capacità di rispondere ai bisogni reali della popolazione, primo fra tutti quello della creazione di luoghi per la riunione e l’incontro. Un’arte che non si limita alla semplice azione di decorazione ma assume piuttosto una funzione sociale, anche impegnandosi nella sempre attuale questione del recupero delle realtà periferiche degradate e conflittuali, processo possibile in primo luogo con il superamento delle barriere tra arte e architettura, fino alla sintesi tra le due discipline. Questo è ben evidente nel *piano*, che si contraddistingue per la ricercata ambiguità in equilibrio tra scultura e intervento architettonico-urbanistico, al punto da rendere problematica una definizione univoca della sua natura. Il *piano* propone, ancora, il principio di un’arte pubblica che riconosce l’importanza del radicamento dell’opera nel contesto e che allo stesso tempo è in grado di avvalersi del contributo della popolazione, tanto nell’ideazione quanto nella fase di realizzazione. Dalla somma di questi valori — utilità, radicamento nel contesto, partecipazione — deriva il valore civico dell’opera pubblica, anche quando, come in questo caso, non sono le istituzioni a guidare la sua realizzazione. Ma da questi valori nasce, soprattutto, il riconoscimento della popolazione nell’opera stessa e la capacità di trasformare la sua realizzazione da un semplice cerimoniale politico in un vero rito civico.



Fig. 12

Il piano in costruzione a marzo 1977 (da «Quaderni degli amici della Casa Gramsci di Ghilarza», cit., s.p.)

³³ POMODORO, *Prontuario*, cit., p. 26.

Lo spazio come dono dei luoghi: La Plaza de los Fueros a Vitoria-Gasteiz, di Eduardo Chillida e Luis Peña Ganchegui

ALBERTO PIREDDU
Università degli Studi di Firenze |
Dipartimento di Architettura
alberto.pireddu@unifi.it

MASSIMO CARTA
Università degli Studi di Firenze |
Dipartimento di Architettura
massimo.carta@unifi.it

Space as the release of places:
The Plaza de los Fueros in Vitoria-Gasteiz
by Eduardo Chillida and Luis Peña Ganchegui



abstract

Tra il 1976 e il 1982, l’artista Eduardo Chillida e l’architetto Luis Peña Ganchegui realizzano a Vitoria-Gasteiz, nei Paesi Baschi, una piazza celebrativa dei codici legislativi della regione, i *Fueros Vascos*.

Situata nell’*ensanche* della città, alla confluenza di tre importanti assi viari che la collegano anche idealmente al territorio vasto, la piazza ricomponе in un mirabile disegno gli spazi necessari al ciclico ripetersi dei giochi popolari della tradizione (*frontón*, *probaleku*, *bolatoki*). Al suo interno, un labirinto, opera di Eduardo Chillida, traduce i confini della provincia di Álava in astratti bastioni di pietra.

Sul finire degli anni Sessanta, sette *lito-collages* di Chillida avevano accompagnato la prima edizione del testo di Martin Heidegger *Die Kunst und der Raum* nel quale il filosofo tedesco si interrogava sul rapporto tra l’arte e lo spazio, definendo quest’ultimo (e con esso il vuoto) come un gioco tra «luogo» e «contrada». Ed è proprio a partire da queste categorie heideggeriane che il saggio propone una lettura critica della piazza-scultura.

Between 1976 and 1982, within the city of Vitoria-Gasteiz, the artist Eduardo Chillida and the architect Luis Peña Ganchegui created a plaza celebrating the legislative codes – the Fueros Vascos – of an entire region: the Basque Country. The square, located in the city’s ensanche at the intersection of three important roadways, ideally connecting it to a broader territory, incorporates into a remarkable design the spaces necessary for the cyclical reproduction of traditional popular games (frontón, probaleku, bolatoki). At its center, a labyrinth – an artwork by Eduardo Chillida – translates the boundaries of the Álava province into abstract stone bastions.

In the late 1960s, seven litho-collages by Chillida accompanied the first edition of Martin Heidegger’s text Die Kunst und der Raum, in which the German philosopher reflected on the relationship between art and space, defining the latter (and with it the void) as a play between «place» and «region». It is precisely from these Heideggerian categories that the present essay proposes a critical outlook on the square-as-sculpture.

keywords

sintesi delle arti, arte collettiva,
partecipazione, valore d’uso dell’arte

*synthesis of the arts, collective art, participation,
use value of art*

Fig. 1

Eduardo Chillida, Gasteiz. Alabastro 9x33x28 cm, 1975. © Zabalaga Leku. Firenze, SIAE / VEGAP 2024.
Photo: Museo de Bellas Artes de Bilbao

Luogo¹

Sette *litho-collages* di Eduardo Chillida impreziosiscono una edizione limitata a centocinquanta esemplari del breve saggio di Martin Heidegger *Die Kunst und der Raum*, pubblicata nel 1969 dalla celebre galleria Erker di Sankt Gallen².

Nel testo, fondamentale per chiunque desideri approfondire il pensiero del filosofo tedesco, l'autore si interroga sul rapporto tra l'arte figurativa, la scultura in particolare, e lo spazio. Tale relazione è concepita come un gioco tra «luogo» e «contrada», tra «il raccogliersi delle cose nel loro reciproco con-appartenersi» e la «libera vastità» in cui ogni cosa riposa «in se stessa»³. E la scultura è intesa come «il farsi-corpo di luoghi che, aprendo una contrada e custodendola, tengono raccolto intorno a sé un che di libero che accorda una dimora a tutte le cose e agli uomini un abitare in mezzo alle cose»⁴.

La teoresi heideggeriana si manifesta in tutta la sua magnetica complessità: per definire ciò che è proprio dello spazio, il filosofo interroga il linguaggio, giungendo alla conclusione che non sia il luogo a trovarsi «nello spazio anticipatamente dato del progetto tecnico-scientifico» ma lo spazio a dispiegarsi «dal predominare dei luoghi di una contrada»⁵. Conseguentemente, il vuoto non è da intendersi come una «mancanza», ma come un «portare allo scoperto», essendo «affratellato con ciò che è più proprio del luogo», e «nel farsi corpo proprio della scultura il vuoto entra in gioco nel modo dell'instaurare luoghi di cui arrischia e progetta l'apertura»⁶.

Santiago Amón ha giustamente osservato come l'opera Chillida sia stata capace di assumere in sé, contemporaneamente, i tre aspetti della occupazione dello spazio che Heidegger attribuisce alla scultura al principio del proprio scritto: l'occupazione «come volume pieno, come volume che include zone vuote, come volume totalmente vuoto»⁷. Ed è proprio questo, secondo il critico, il segreto dei *litho-collages* dell'artista basco, che del testo del filosofo sono un imprescindibile comple(ta)mento⁸.

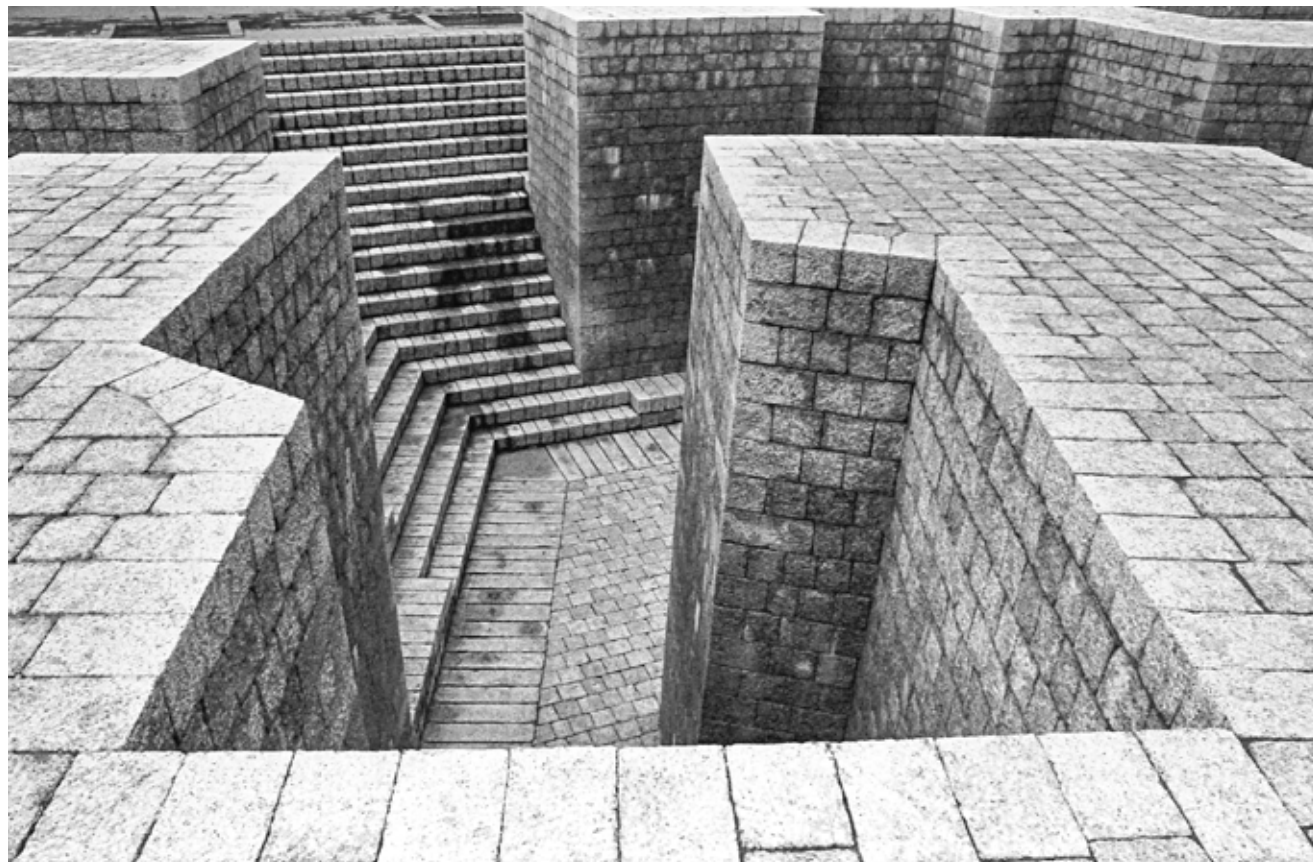
I due si ritrovano l'un l'altro sul terreno della definizione dello spazio (e del vuoto) per mezzo del pensiero e dell'arte. Opere come *Modulación del espacio* e *Modulación del vacío* narrano di una coraggiosa equazione tra creazione dello spazio e creazione del vuoto, di una trasformazione dello spazio fisico-tecnico nello spazio dell'arte proprio a partire dall'incontro simultaneo dei luoghi⁹.

A Vitoria-Gasteiz, capoluogo dei Paesi Baschi, la demolizione del *Mercado de Abastos*, nel

¹ Il contributo è frutto di un lavoro congiunto degli autori, tuttavia la sezione *Luogo* è stata curata da Alberto Pireddu, e la sezione *Contrada* è stata curata da Massimo Carta.
² Martin HEIDEGGER, Eduardo CHILLIDA, *Die Kunst und der Raum*, Erker, St. Gallen 1969.
³ Martin HEIDEGGER, Eduardo CHILLIDA, *L'arte e lo spazio*, traduzione a cura di Carlo Angelino, Il Melangolo, Genova 1988, p. 27.
⁴ Ibidem, p. 29.
⁵ Ibidem.
⁶ Ibidem, p. 31.
⁷ Santiago AMÓN, *El arte y el espacio. Un libro de Martin Heidegger y Eduardo Chillida*, in «Nueva Forma», 49, 1970, pp 69-72.
⁸ Sul rapporto tra Martin Heidegger e Eduardo Chillida cfr. anche Heinrich WIEGAND PETZET, *Auf einen Stern zugehen. Begegnungen und Gespräche mit Martin Heidegger 1929-1976*, Societäts-Verlag, Francoforte 1983.
⁹ Santiago AMÓN, *El arte y el espacio. Un libro de Martin Heidegger y Eduardo Chillida*, cit., p. 72.



Fig. 2
Eduardo CHILLIDA,
Estela VII. Acciaio,
169x98x106 cm, 1980
(foto: Kutxa Fundazioa Fototeka
Fondo Giuliano Mezzacasa
Balbinot Funtsa)
© Zabalaga Leku.
Firenze, SIAE / VEGAP 2024.



1974, apre la città alle inedite possibilità di un progetto straordinario nato dalla collaborazione tra Eduardo Chillida e Luis Peña Ganchegui: «una piazza urbana arricchita dall'arte come espressione dell'intervento pubblico»¹⁰.

L'artista e l'architetto guipuzcoano, da sempre sensibile interprete della vocazione dei luoghi, si erano già incontrati a San Sebastián dinanzi all'oceano e ai piedi del Monte Igueldo, con l'occasione della collocazione del celebre *Peine del Viento* sulle rocce della scogliera liminare alla Plaza del Tennis¹¹. Una suggestiva topografia artificiale adagiata su strati di *flysch* e organizzata su tre livelli principali, come un teatro naturale rivolto verso il mare, ottenuta per moltiplicazione delle misure di un unico materiale in un unico formato: prismi di granito rosa Porriño a sezione quadrata di venti centimetri per lato¹². Tramite essa si creano pause e percorsi, si controlla l'altezza della linea dell'orizzonte e si introduce l'esperienza delle tre enigmatiche e ruvide sculture.

¹⁰ Eduardo CHILLIDA, Luis PEÑA GANCHEGUI, *Memoria del Proyecto de Plaza-Monumento a los Fueros*, APG. S1.1979D001.08.002_folleto memoria, s.nr.

¹¹ Il progetto fu concluso nel gennaio del 1975. Per una descrizione approfondita della piazza e della sua realizzazione cfr. Mario SANGALLI UGGERI, *Luis Peña Ganchegui: el arquitecto como lugar*, COAVN Delegación de Gipuzkoa, San Sebastián 2015, pp. 253-261.

¹² A proposito di questa piazza e della sua strettissima relazione con il luogo, Luis Peña Ganchegui ebbe a scrivere: «*Entendí que debía hacer un preámbulo a las esculturas en un lugar que es principio y fin de la ciudad [...] como un símbolo de la unión de la ciudad con la naturaleza. De una ciudad que termina en un absoluto que es el mar*». Luis PEÑA GANCHEGUI, *El Peine del Viento*, Q Editions, Pamplona 1986.

Fig. 3

Plaza de los Fueros, scorcio del Monumento a los Fueros
(foto: Kutxa Fundazioa Fototeka
Fondo Giuliano Mezzacasa
Balbinot Funtsa)
© Zabalaga Leku.
Firenze, SIAE / VEGAP 2024.



Fig. 4

Plaza de los Fueros, scorcio del Monumento a los Fueros
(foto: Kutxa Fundazioa Fototeka
/ Fondo Giuliano Mezzacasa
Balbinot Funtsa)
© Zabalaga Leku.
Firenze, SIAE / VEGAP 2024.



Fig. 5
Plaza de los Fueros, Frontón
 (foto: Kutxa Fundazioa Fototeka
 / Fondo Giuliano Mezzacasa
 Balbinot Funtsa).



Fig. 6
Plaza de los Fueros,
gradonata dell'anfiteatro
 (foto: Kutxa Fundazioa Fototeka
 / Fondo Giuliano Mezzacasa
 Balbinot Funtsa).

Nel nuovo sedime triangolare, sospeso tra la città gotica e la sua espansione otto-novecentesca, qualitativamente disomogenea, si ricerca una continuità con i fatti urbani più significativi: le gerarchie tra gli assi viari, gli allineamenti degli stessi rispetto al *casco antiguo* e al suo ampliamento «illuminista», il fatto che le facciate degli edifici in fregio alle strade che un tempo delimitavano il volume del mercato siano inadeguate a delineare le quinte di una piazza¹³.

Si replica l'idea di una topografia artificiale, questa volta in negativo, per mediare il rapporto tra la nuova piazza e i suoi confini già dati. Nella costruzione di questo «crepidoma», per usare le parole dello stesso Peña Ganchegui, l'impiego di blocchi di granito identici in sezione a quelli della Plaza del Tennis consente di raggiungere una quota più bassa di due metri rispetto al livello stradale e di elevarsi nella parte curva dell'anfiteatro. I gradini ordinano e danno un senso alla composizione, comunicando dislivelli, generando percorsi e, soprattutto, alimentando le relazioni, la vita urbana¹⁴: la scelta di creare una quota ribassata consente di mediare nuovamente il rapporto con l'orizzonte, allontanando idealmente l'intorno più immediato, privo della necessaria unitarietà¹⁵.

Il mutare della pietra, invece, fissa le misure dei luoghi destinati a ospitare alcuni giochi popolari baschi: il calcare rosso segna la base del *frontón* nel gioco della *pelota vasca* mentre un ciottolato individua il *probaleku*, il campo di prova per i buoi, utilizzato nelle competizioni di traino e sollevamento delle pietre. Un *bolatoki* è infine ricavato nel sottosuolo ed è accessibile per mezzo di una rampa collocata in prossimità dell'incrocio tra la Calle Postas e la Calle Fueros¹⁶.

Un rovere (*roble*) a protezione delle sacre leggi ancestrali e un'asta con l'emblema forale, completano l'insieme.

Ma forse l'elemento più significativo ed evocativo a un tempo dell'intero progetto è il maestoso *Monumento a los Fueros* di Eduardo Chillida, realizzato *in situ* «come recupero del sapere di scalpellini, fabbri e lavoratori dei Paesi Baschi»¹⁷. Un labirinto di pietra – i cui margini simili a merlature simboleggiano la difesa dei *Fueros alaveses* – che emerge dalla terra di circa sessanta centimetri e vi sprofonda per quattro metri, quasi a voler sancire una «comunicazione universale tra i tre piani dell'esistenza dell'uomo contemporaneo, le sue radici, lo spazio urbano e la volta celeste»¹⁸. Un monumento alle libertà e ai diritti del popolo basco.

Esso si colloca nella parte nord-ovest della piazza, proprio dinanzi alla *Caja de Ahorros, Municipal*, quale prologo dell'intera narrazione spaziale per chi giunge dal centro storico della città e dall'adiacente Plaza de España, opera di Justo Antonio de Olaguibel.

¹³ Cfr. CHILLIDA, GANCHEGUI, *Memoria del Proyecto*, cit., s.nr.

¹⁴ Sul tema del gradino in Luis Peña Ganchegui cfr. Javier RIVERA LINARES, *El parque de la España Industrial o el elogio del graderío*, in «Paisea» 15, 2010, pp. 71-76.

¹⁵ Cfr. Carlos MUÑO, *Peña Ganchegui, topógrafo*, in Javier Maderuelo, Nancy Princenthal (a cura di), *Poéticas del lugar: arte público en España*, Fundación César Manrique, Lanzarote 2001, pp. 111-114.

¹⁶ I giochi popolari rappresentano una «creación exclusiva de pueblos democráticos amantes del respeto a las reglas de respeto mutuo en la competencia y recuerdo del juego de pelota existente en el Espolón y aquéllos, que sin lugar a dudas, existieron en el desaparecido campo ferial». Cfr. CHILLIDA, GANCHEGUI, *Memoria del Proyecto*, cit., s.nr.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ CASTAÑER LÓPEZ, *Chillida y los Fueros*, cit., p. 117.



Al suo interno si trova la scultura in acciaio corten *Estela VII*, densa di energie e significati, nel suo rappresentare una quercia millenaria attraverso il puro movimento plastico delle sue parti. L'albero ricomponne intorno a sé il territorio della provincia di Álava, traducendone i confini in astratti bastioni di pietra. In ciò si sostanzia quella ricerca di un simbolo forale attraverso l'arte chiaramente espressa nella *Memoria del Proyecto*¹⁹.

Un piccolo blocco di alabastro intitolato *Gasteiz*, scolpito dallo stesso Chillida e custodito presso il Museo de Bellas Artes di Bilbao, reca inciso un segno labirintico certamente ispiratore del progetto per Vitoria. Le numerose varianti di quest'ultimo sono documentate da una serie di *bocetos*, nei quali la 'fortezza' talvolta appare sopraelevata di alcuni metri

¹⁹ Ibidem, p. 118.

Fig. 7

Plaza de los Fueros, Anfiteatro e zona dei giochi popolari (foto: Kutxa Fundazioa Fototeka / Fondo Giuliano Mezzacasa Balbinot Funtsa).

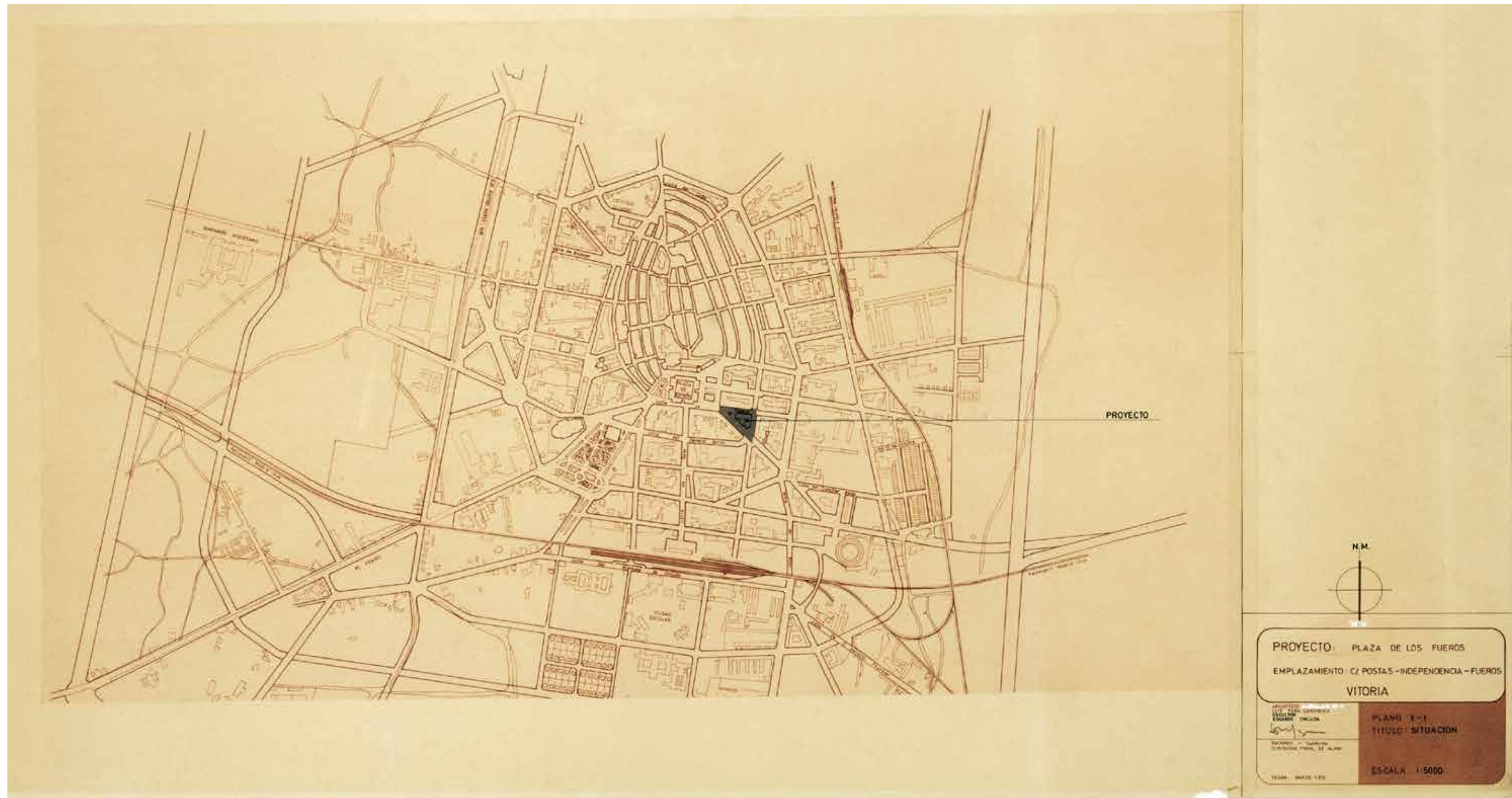


Fig. 8

Inquadramento generale.
Copia su carta in poliestere, 59x110,5 cm, marzo 1976.
Archivo Peña Ganchegui

rispetto al piano della strada, talaltra parzialmente incassata nel suolo, fino alla scelta definitiva di uno spazio completamente in negativo, di nicchie e anfratti contenuti nello spessore murario.

Diverse cose si raccolgono in un reciproco con-appartenersi in questo luogo della città di Vitoria. La duplice scultura di Chillida dà loro corpo nelle forme che sono state descritte, letteralmente «facendo – lasciando – spazio» e, a un tempo, «vuotando»²⁰, pur sempre costruendo una dimora per l'uomo.

Come già era accaduto dinanzi al Cantabrico, l'architettura di Peña Ganchegui partecipa a questo farsi corpo dei luoghi, creando le condizioni per una integrazione tra opera scultorea e architettura nella risoluzione di uno dei passaggi cruciali tra il centro di Vitoria e il suo *ensanche*.

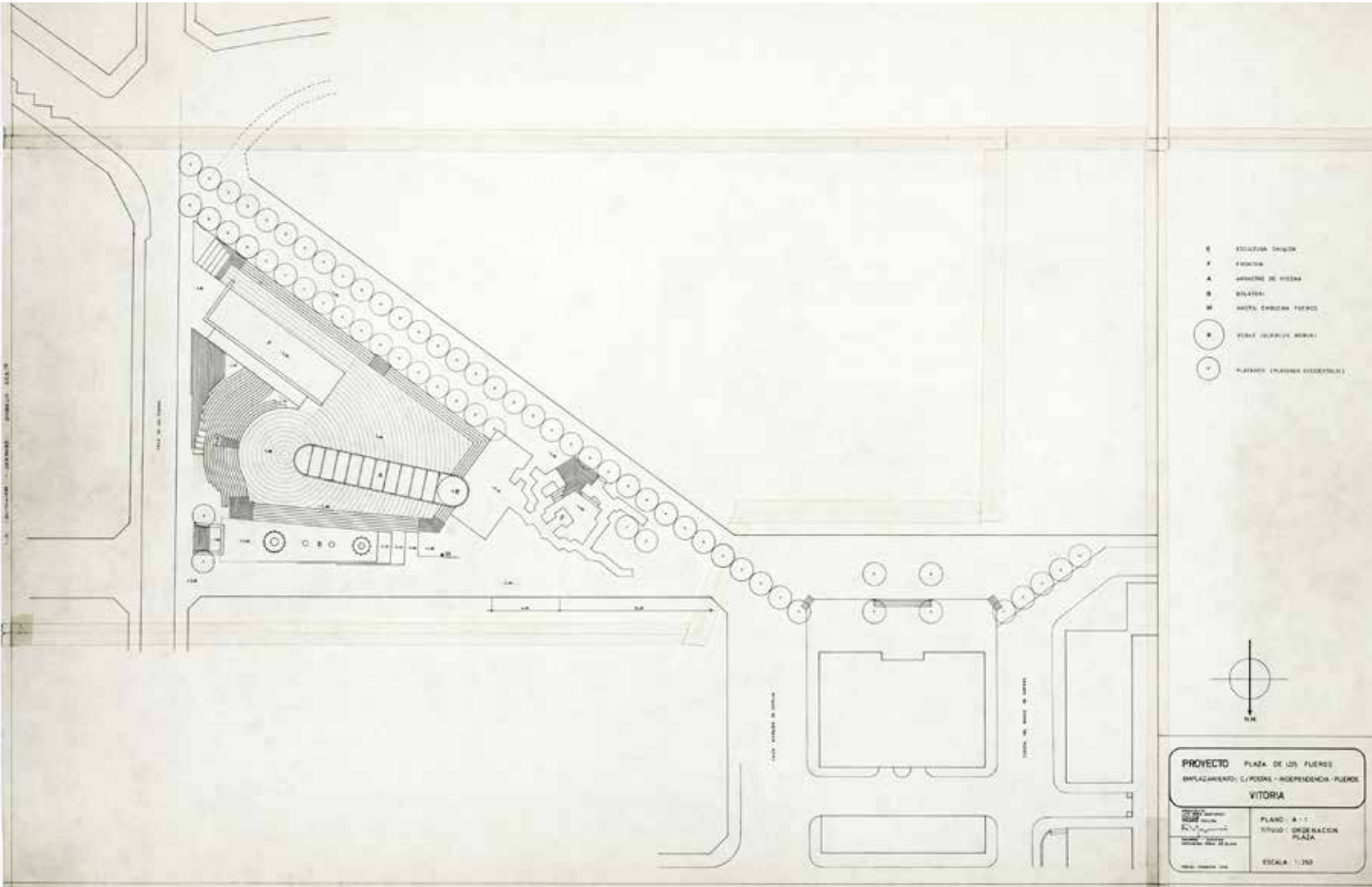
L'architetto aveva già avuto modo di ri-significare uno spazio altrimenti residuale, nato dalla demolizione del Colegio de la Compañía de Jesús, lavorando sempre a San Sebastián al progetto della Plaza de la Trinidad (1963). Qui, ai piedi del Monte Urgull, la complessità di un programma che prevedeva la conferma della destinazione ludica di un *frontón* e di un *bolatoki*, aveva suggerito un intervento sulla pavimentazione, pensata come uno *spolium* di pietre che già avevano lastricato le strade della città, e la costruzione di un basamento gradonato, simile a un antico teatro, a cui demandare la ricomposizione della eterogeneità dei singoli margini intorno al nuovo vuoto.

A Vitoria, il lavoro è ancora una volta sui confini: la soglia tra la piazza e le tre strade che la delimitano, il suo essere in fregio a uno degli assi principali della città 'nuova', tra la Plaza de España e la Plaza de Toros, oggi demolita.

Contrada

«Il fare-spazio è, pensato in ciò che gli è proprio, libera donazione di luoghi in cui i destini degli uomini che vi abitano si realizzano nella felicità del possesso di una patria o nella infelicità dell'esserne privi o nell'indifferenza rispetto all'una o all'altra di tali possibilità»²¹: la «patria», ovunque essa si collochi, con le tradizioni, le culture e i codici che la realizzano²².
Codici, come nell'odonimo che fu scelto per identificare la piazza: i *fueros*²³ erano consuetudini politiche, civili, amministrative ed economiche specifiche, anche tramutate in leggi, di un determinato territorio della Spagna, che regolavano localmente alcune dimensioni della vita civile locale²⁴.

Nei Paesi Baschi, essi rappresentavano un insieme di norme giuridiche che garantivano una certa autonomia rispetto al governo centrale, confermando diritti, norme e privilegi concessi dal re alla popolazione locale e fungendo da codice civile, penale e processuale. Nel corso della complessa storia dell'evoluzione delle province basche, i *fueros* furono og-



getto di tensioni tra le aspirazioni autonomiste e le tendenze centralizzatrici del governo spagnolo e svolsero un ruolo cruciale nel preservare – anche attraverso l'esplicitazione e l'attivazione di conflitti – l'identità culturale e giuridica dei Paesi Baschi, influenzando al contempo le rivendicazioni autonomiste e l'evoluzione stessa del sistema giuridico nazionale. La loro abolizione con la legge del 21 luglio del 1876 (*Ley abolitoria de los fueros vascos*), non impedì una inclusione nella Costituzione del 1978. Redatta dopo il regime franchista, questa ebbe un impatto significativo sui *fueros* baschi: ridefinendo il quadro giuridico dell'autonomia regionale e dando loro una nuova legittimità costituzionale, in un quadro che cercava di bilanciare il mantenimento delle tradizioni giuridiche locali con l'unità dello Stato. Nel 1980, finalmente, entrò in vigore la *Ley Orgánica 3/1979* del 18 dicembre, *Estatuto de Autonomía para el País Vasco*, noto come lo *Statuto di Guernica*. Approvato con un referendum popolare nel 1979, esso sancì definitivamente l'autonomia della regione, dotando le province basche di un parlamento e di una polizia propri.

Fig. 9

Planimetria della piazza.
Inchiostro su poliestere,
79,5x117 cm, febbraio 1976.
Archivo Peña Ganchegui

²⁰ Sul significato di questi termini si rimanda al testo: HEIDEGGER, CHILLIDA, *L'arte e lo spazio*, cit., pp. 23-31.
²¹ Ibidem, p. 25.
²² Cfr. Fernando ARAMBURU, *Patria*, Guanda, Milano 2017.
²³ La cui denominazione ha una etimologia latina che rimanda espressamente alla piazza nel suo significato di assemblea pubblica, *forum* «piazza, fòro».
²⁴ Cfr. Cristiano ALIBERTI, *La disciplina dei diritti forali nella costituzione spagnola del 1978*, in Raffaele Torino (a cura di), *Diritto privato regionale in Spagna*, CEDAM, Padova 2008, pp. 17-56.

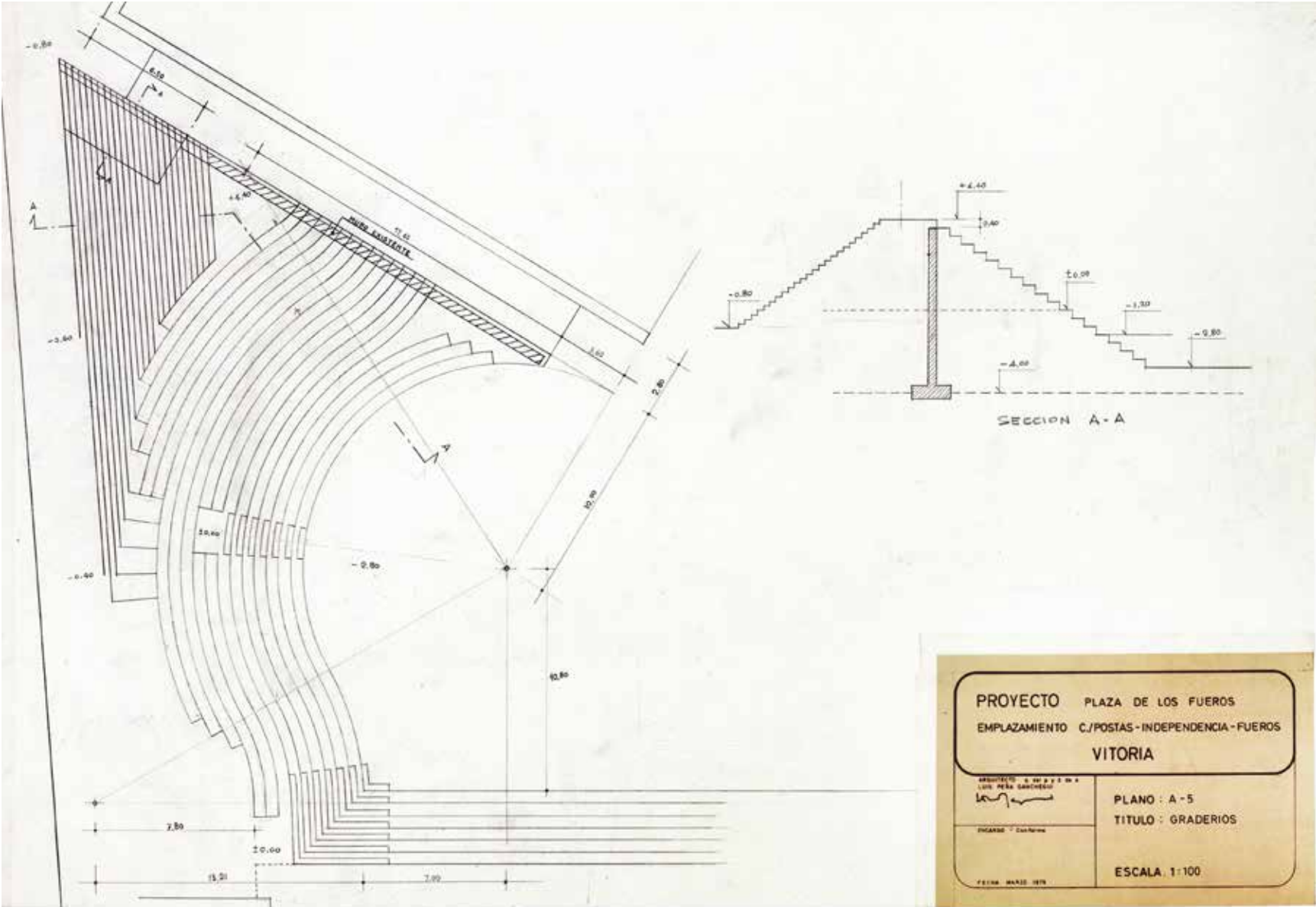
Già nell'operazione di denominazione, dunque, l'intervento sullo spazio del vecchio mercato demolito è ambizioso, al contempo raffinato e potente. È primariamente un tentativo di incorporazione entro lo spazio/superficie della piazza di una immagine-simulacro del territorio complessa, che prende corpo e forma dal precipitato di una riduzione di scala di elementi simbolicamente incisivi. La forma della provincia di Álava (in castigliano, o *Araba* in basco) è riprodotta planimetricamente e in un massiccio inciso tridimensionale riporta virtualmente al proprio interno il 'vuoto' corrispondente alla Enclave di Treviño, che riunisce i comuni di Condado de Treviño (in basco *Trebiñu*) e La Puebla de Arganzón – appartenenti alla provincia di Burgos e alla comunità autonoma di Castiglia e León – isolandoli oltre i confini della Provincia di Álava. L'articolazione della piazza introietta così entro i suoi limiti dei fattori territoriali, politici, linguistici e sociali specifici.

Questo dispositivo di riduzione funziona anche da amplificatore di scala. Proiettando la sua immagine su di un territorio vasto, oltre di sé, esprime corrispondenza topologica di elementi complessi e altrimenti irriducibili, inclusi in un ragionamento articolato che richiama l'integrità del territorio considerato attraverso la riproduzione della sua forma geografica: proprio nello spazio architettonico corrispondente alla Enclave di Treviño è stata collocata la quercia scultorea di Chillida. Lo stesso programma funzionale, da una parte così raffinatamente aperto alla percorrenza libera, all'integrazione degli spazi delle strade perimetrali, ai vari usi pubblici, è per altro verso estremamente definito negli ambienti pensati per ospitare giochi e riti facenti parte di una tradizione culturale territorialmente fondata. Lo sviluppo della piazza assume così, trapiantato dal punto di vista della tradizione ed elaborazione contemporanea locale, un corrispettivo fisico territoriale, simboleggia i caratteri del paesaggio culturale basco.

Il valore simbolico e culturale della piazza è stato costruito anche dal lungo e complesso processo di elaborazione progettuale²⁵. Come detto sopra, l'attuale Plaza de los Fueros occupa uno spazio mercatale precedentemente edificato, che fu aperto al pubblico il 31 dicembre del 1899, poi parzialmente restaurato nel 1928 e lungamente utilizzato come luogo di incontro e centro di attività commerciale. Dopo la chiusura del mercato (gennaio 1974) la fase di demolizione del vecchio edificio durò circa un mese, provocando una controversia tra due fazioni inconciliabili: da un lato, quelle persone e associazioni che caldeggiavano la conservazione dell'edificio come esempio superstite di una costruzione modernista civile del XIX° secolo; dall'altro lato, coloro che sostennero da subito la necessità della creazione di un nuovo spazio pubblico.

Nel sito del mercato demolito la municipalità di Vitoria ipotizzò (aprile 1975) uno spazio pubblico aperto con la conservazione della carrabilità di tutte le strade perimetrali, secondo un progetto redatto da Luis López de Sosoaga, Jesus Marcos e Ignacio Murua, nonostante il collegio degli Architetti Basco-Navarri si fosse offerto di indire un apposito concorso di idee. Mentre il progetto promosso dalla Municipalità era in una fase di elaborazione pubblica, prese corpo l'iniziativa del Consiglio Provinciale di Álava che in una

²⁵ Per un approfondimento sulla storia del progetto della *Plaza dei Fueros* e della sua travagliata realizzazione, nonché sulle polemiche che si innescarono al termine del cantiere e che condussero prima alla chiusura al pubblico della scultura di Eduardo Chillida e poi a una serie di modifiche sul corpo della stessa, fino alla proposta di restauro del 2009 redatta dallo stesso studio Peña Ganchegui Asociados, si rimanda alla relazione *Protección y conservación del patrimonio municipal: Rehabilitación de la Plaza de los fueros Vitoria*, Vitoria-Gasteiz 2009 in www.vitoria-gasteiz.org/docs/wb021/contenidosEstaticos/adjuntos/es/11/49/31149.pdf [10-03-2025]. Da tale documento derivano le informazioni riportate di seguito.



sessione straordinaria del 21 luglio 1976 votò un accordo per erigere un monumento ai *fueros* – appunto nel centenario della legge del 21 luglio 1876 – commissionandolo a Eduardo Chillida Juantegui e a Luis Peña Ganchegui, che presentarono un modello del progetto nella Sala dell'Assemblea Generale di Álava. Fu dunque ritirato il progetto iniziale del Consiglio Comunale, che prevedeva di collocare sul sito dei giardini con una fontana a quattro livelli. I contatti tra il Consiglio provinciale di Álava e i progettisti si erano aperti da tempo, per il tramite del Presidente Cayetano Ezquerra, che chiese a Eduardo Chillida di realizzare un'opera-scultura in una piazza di per sé già immaginata come celebrativa dei *fueros*. Una «scultura dentro un'altra», come fu detto, «una piazza trascesa in arte», una composizione volumetrica in un'area di ottomila metri quadri. L'ambizione di questo programma testimonia anche di una partecipazione pubblica e di un dibattito aspro

Fig. 10

Gradonata.
Lapis su carta da lucido,
44x64 cm, marzo 1979.
Archivo Peña Ganchegui

e appassionato, che ne ha accompagnato la costruzione e le successive modifiche per adattarla a più elevati standard di sicurezza.

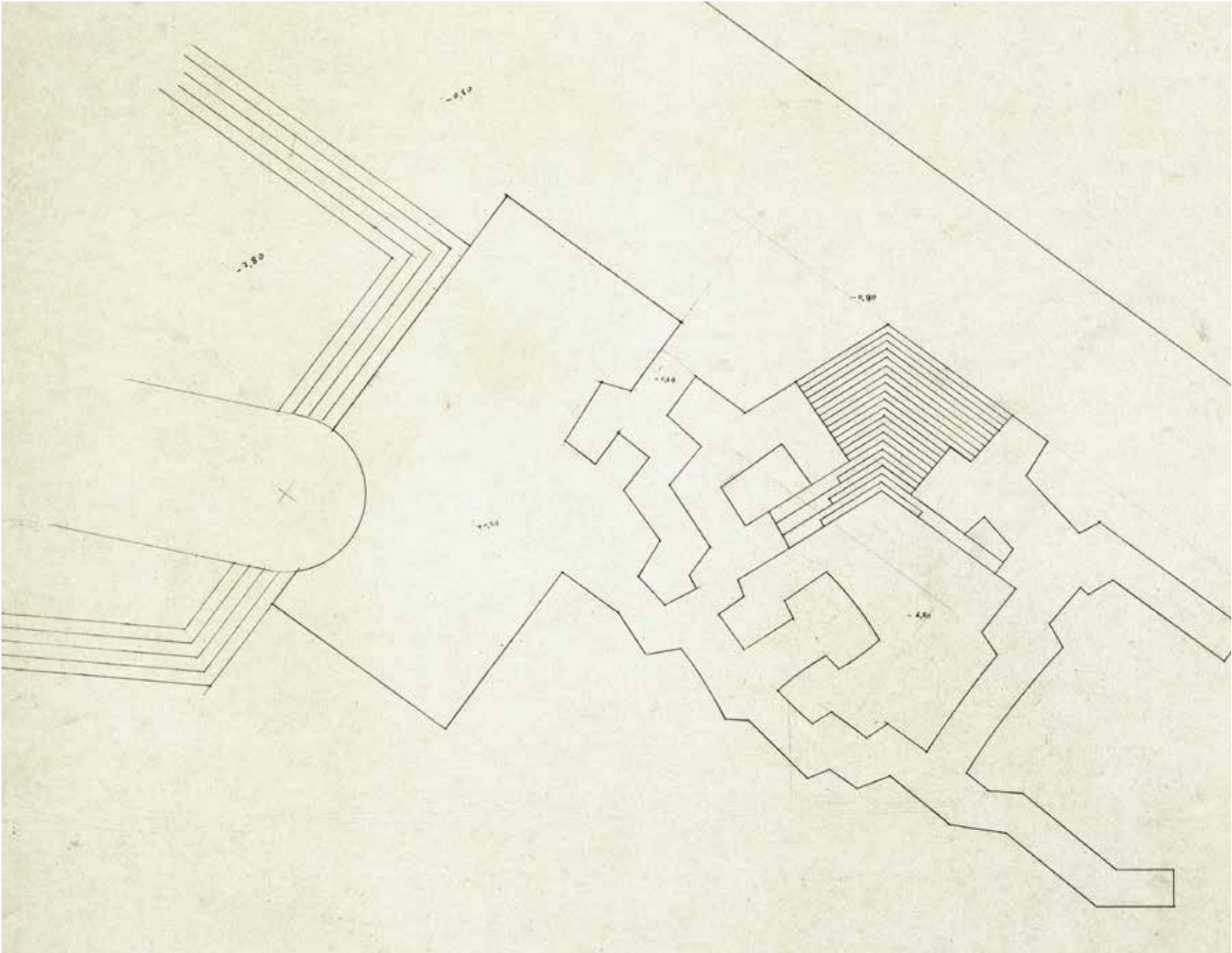
La piazza, divenuta nel suo insieme *Monumento a los Fueros*, andava promossa come bene culturale e assunta dalla cittadinanza quale patrimonio culturale e simbolico di Vitoria-Gasteiz: anche a questo scopo il Consiglio provinciale di Álava pubblicò il 22 luglio del 1976 il già citato opuscolo *Memoria del Proyecto* di Eduardo Chillida e Luis Peña Ganchegui per illustrare alla cittadinanza la proposta elaborata.

Le voci pro e contro, i dibattiti, le «lettere al Direttore», le raccolte di firme, i manifesti, gli adesivi distribuiti in città caratterizzò quel periodo. Un comitato costituito il 2 dicembre 1977 con il motto *Plaza dei Fueros: Si arrivò a presentare al Consiglio Comunale il 3 febbraio 1978 quasi diecimila firme a favore del progetto e i membri di questo stesso comitato visitarono Chillida e Peña Ganchegui a San Sebastian, per manifestare il loro entusiasmo. Anche se molti pensavano che la piazza non avrebbe mai visto la luce, tra vicissitudini, ritardi e proteste, la municipalità di Vitoria esprime finalmente parere favorevole il 2 Marzo 1977, con 12 voti a favore e 6 voti contrari. La licenza fu concessa nel maggio 1977 e i lavori iniziarono il 13 ottobre dello stesso anno, ma a causa di varie proteste, rimasero fermi fino all'aprile del 1978. Ripresero e ci furono altre interruzioni, come nell'agosto del 1980. Furono pochi, sebbene autorevoli, i documenti in disaccordo con l'impostazione del progetto: in tutto, cinque documenti, tra i mesi di Dicembre 1976 e gennaio 1977. Portavano le firme di Juan Diaz de Alda, Manuel de Aranegui, Ignacio Lascaray, Félix Alfaro Fournier, o del Collegio Ufficiale dei Geometri e degli Architetti di Álava, che, in generale, non erano d'accordo con la fusione degli aspetti ludici con quelli monumentali e celebrativi, oltre che essere in disaccordo con aspetti formali, come l'uso delle grandi mura presenti fin nei primi modelli. Anche i costi, specie per il lavoro artigianale degli scalpellini che lavorarono ogni singolo pezzo dell'onnipresente granito rosa di Porriño, lievitano progressivamente ed ebbero un ruolo nell'inasprire il dibattito²⁶. Il progetto rischiò di subire importanti modifiche rispetto all'originale, a causa delle molteplici pressioni di commercianti, cittadini e altri gruppi di interesse e, anche a volte, per lo scoraggiamento dei propri creatori. Il cantiere, tuttavia, fu infine consegnato all'inizio di 1982, dopo 58 mesi di interminabili lavori di costruzione, e lo spazio fu aperto al pubblico²⁷.*

Conclusioni

Alcune sintetiche considerazioni possono essere formulate a conclusione di questo breve scritto sull'opera di Eduardo Chillida e Luis Peña Ganchegui.

Primariamente, con la sua intrinseca natura di lavoro artistico fortemente integrato in uno spazio celebrativo, a poche decine di metri dal *casco antiguo*, in forza di una potente composizione formale che oscilla tra un'impressione di cantiere non finito e una rovina (un frammento di alto muro, una planimetria estrusa che pare edificio ancora senza tetto, e poi una sorta di teatro romano...), la Plaza de los Fueros è un esempio interessante e potente nel quale il dispiegamento dell'arte urbana in una piazza-territorio introietta e



moltiplica la forza della heideggeriana «contrada», alludendo ad un processo lungo, e in atto, di interazione tra l'elaborazione dell'identità basca e la sua trasposizione in strutture urbane e architetture. Queste sono depositarie privilegiate di memorie anch'esse lunghe, iscrizioni vive in un palinsesto territoriale²⁸ spesso e controverso, nel quale l'affastellarsi

Fig. 11

Sculptura. Lapis su carta da lucido, 49,5x67,5 cm, ca 1979. Archivo Peña Ganchegui

²⁶ Il costo iniziale stimato era di 44.426.709 *pesetas* (267.010 euro), che è cresciuto fino a 140.000.000 di *pesetas* (841.417 euro). Nel maggio 1977 il bilancio fu aumentato a 58 milioni di *pesetas* (348.587 euro). Cfr. Ibidem, p. 5.

²⁷ Nel 1993, per ragioni di sicurezza, l'altezza totale dei muri del labirinto fu portata a 2,20 m, con una sopraelevazione approvata e seguita dagli stessi Chillida e Peña Ganchegui. Dopo questo intervento, l'immagine della scultura si è avvicinata maggiormente a quella, rappresentata nei primissimi bozzetti dell'artista, di una grande e robusta fortezza. Cfr. Ibidem, p. 11.

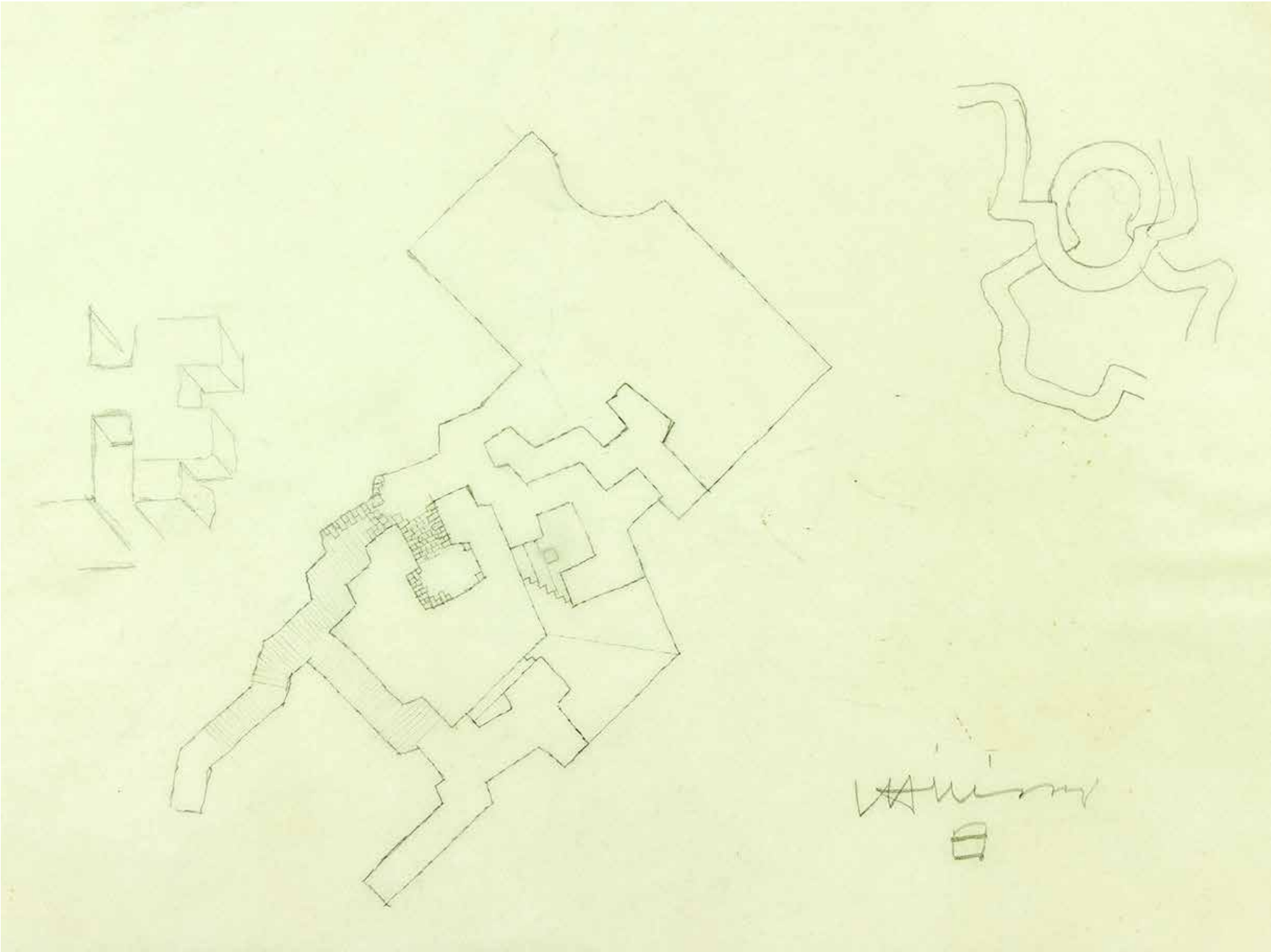
²⁸ Cfr. André CORBOZ, *Il territorio come palinsesto*, in «Casabella», 516, 1985, pp. 22-27.

di segni non è mai slegato dai travagli di una identità in trasformazione²⁹.

Il processo di costruzione della piazza dedicata ai *Fueros* getta dunque luce sui molteplici meccanismi, le pratiche, le azioni con le quali memoria, cultura locale e conflitti possono prendere corpo nella città³⁰.

La considerazione precedente, a nostro avviso, va specificata ulteriormente, anche da un punto di vista più riferito alle differenti modalità di interpretare l'uso dell'arte in ambienti pubblici urbani. La piazza analizzata pare un esempio positivo di integrazione, sintonia e accordo (o *intonazione*) tra le differenti specifiche competenze chiamate a ipotizzare il nuovo spazio: l'artista e l'architetto hanno mostrato una rara capacità di riflettere insieme sul «luogo», per come inteso sopra, e di potenziare vicendevolmente l'efficacia del loro progetto³¹. Il luogo dell'opera scultorea dialoga costantemente con la «contrada», un termine estremamente complesso nella lingua tedesca («*Gegend*», tradotto anche in «provincia» o «regione»), che si amplia dalla piazza al suo intorno, fino alla stessa regione basca. Una tale fattiva reciproca determinazione della collocazione dell'arte nell'urbano non è comune e insegna un metodo e un criterio per evitare il rischio che l'arte nei luoghi pubblici possa a volte divenire esornativa, superficiale, effimera, influente.

Tornando sulla sua evidente multi-scalarità, la piazza è frammento di un potenziale museo-territorio, si riferisce o rimanda ad altro fuori di sé, a elementi che hanno la loro collocazione immaginifica in coordinate geografiche distanti ma percepibili nella loro simbolizzazione artistica e materica; essa è infatti frutto di un processo di costruzione sociale, rivelatasi una potente operazione di 'riduzione' di una Provincia – di una «contrada» o regione nel senso suggerito da Heidegger – entro un dispositivo architettonico urbano, potente *camera obscura* nella quale l'immagine geografica è proiettata rovesciata, interrogativa; uno spazio didattico e pedagogico che esercita, su chi sa e può ascoltare tale densità di segni, uno stimolo all'elaborazione identitaria e culturale.



²⁹ Cfr. Lidia DECANDIA, *Dell'identità. Saggio sui luoghi: per una critica della razionalità urbanistica*, Rubettino, Catanzaro 2000.

³⁰ Cfr. Giancarlo PABA, *Movimenti urbani. Pratiche di costruzione sociale della città*, Franco Angeli, Milano 2003.

³¹ Questa profondità di integrazione tra una intenzionalità artistica espressa con oggetti scultorei e una sistemazione urbana complessa, ricca ed articolata, che esita in una piazza-monumento, è stata raggiunta nel progetto di Costantino Nivola nella mirabile Piazza Sebastiano Satta, a Nuoro, cfr. Alberto PIREDDU, *Costantino Nivola – Piazza Sebastiano Satta a Nuoro, Italia | Piazza Sebastiano Satta in Nuoro, Italy*, in «Firenze Architettura», 2, 2022, pp. 148-157; Salvatore NAITZA, *Una piazza per un poeta*, Ilisso, Nuoro 1987.

Fig. 12

Eduardo Chillida, *Boceto Plaza de los Fueros de Vitoria*. Lapis su carta da lucido 21x28.7 cm, 1978. © Zabalaga Leku. Firenze, SIAE / VEGAP 2024. Photo: Mikel Chillida



Le commesse della RAI per le sedi torinesi. Una precoce applicazione della Legge 717 del 1949 tra architetture e arte attraverso i documenti degli archivi storici del Politecnico di Torino

RAI Commissions for the Turin Offices: An Early Application of Law 717/1949 between Architecture and Art through the Historical Archives of the Politecnico di Torino

abstract

Le commesse della RAI per le sedi torinesi rappresentano un ottimo esempio di applicazione della legge cosiddetta del 2%, ma sono al tempo stesso dimostrazione di una spiccata e pregressa sensibilità da parte della committenza verso il rapporto architettura-arte. Gli interventi operati su tre edifici (restauro di un pregresso teatro per renderlo adatto a diventare l'*Auditorium*, sede direzionale in via Cernaia, detta anche "grattaciello", e centro di produzione di via Verdi) sono progettati da alcuni dei maggiori esponenti dell'architettura del secondo Dopoguerra e al tempo stesso completati dalla presenza di opere d'arte acquistate o espressamente commissionate ad artisti di primo piano, in un progetto totalizzante. I fondi archivistici conservati presso il Politecnico di Torino rappresentano una fonte eccellente per la ricostruzione sia delle vicende architettoniche, sia delle scelte operate in attuazione della legge, offrendo un inedito specchio di un momento proficuo.

The RAI commissions for its Turin headquarters represent an excellent example of the application of the so-called "2% law," while also demonstrating a pronounced and long-standing sensitivity on the part of the client towards the relationship between architecture and art. The interventions carried out on three buildings (the restoration of a former theatre to transform it into the Auditorium, the administrative headquarters on Via Cernaia—also known as the "skyscraper"—and the production center on Via Verdi) were designed by some of the most prominent figures in postwar architecture and were simultaneously completed by the inclusion of artworks either acquired or expressly commissioned from leading artists, as part of a comprehensive and integrated project. Archival records preserved at the Politecnico di Torino provide an excellent source for reconstructing both the architectural developments and the decisions made in implementing the law, offering a previously unexplored insight into a fruitful and dynamic period.

keywords

Architettura del II dopoguerra, *Auditorium*, grattaciello, artisti torinesi

Post-war architecture, Auditorium, skyscraper, Turin-based artists

Fig. 1

Il nuovo "grattaciello" RAI di via Cernaia a Torino, progetto Aldo Morbelli e Domenico Sodiero Morelli, [1968] (foto s.a. in PoliTo, Fondo Morelli, RAI foto).

CHIARA DEVOTI
Politecnico di Torino
chiara.devoti@polito.it

ENRICA BODRATO
Politecnico di Torino
enrica.bodrato@polito.it

Il collezionismo della RAI torinese tra vecchie e nuove architetture

La cosiddetta “Legge del 2%” a favore dell’arte nel contesto dell’architettura pubblica offre numerosi esempi di applicazione, che assumono spiccato rilievo nei fondi archivistici del Politecnico di Torino¹ relativi alle commesse di un grande ente come la RAI per le sedi cittadine, realizzate tra i primi anni Cinquanta e la fine del decennio successivo, in una precoce applicazione della legge.

La raccolta RAI precede tuttavia la legge 717 del 1949, e il volume edito nel 1962 dedicato alle collezioni² annovera una selezione all’epoca già molto ricca, in prevalenza di tele, tra cui figurano 776 opere di autori del Novecento e una sola scultura³. Vi spiccano alcuni pittori noti dell’ambiente torinese come Felice Casorati (1883-1963), Gigi Chessa (1898-1935) e Italo Cremona (1905-1979), a cui si aggiungeranno diversi altri nomi, a testimoniare la cultura artistica del secondo Dopoguerra. Al 1950 e agli anni immediatamente successivi all’emanazione della legge, vi segnala Pia Vivarelli, risalgono tuttavia molte delle opere di pittura che compaiono nella raccolta, a cominciare, per restare all’ambito torinese, dalla *Testa gialla* di Casorati e dalla *Natura morta* di Francesco Menzio (1899-1979), acquisti per decorare le pareti del ridotto del primo piano del ristrutturato *Auditorium RAI* di Torino, inaugurato nel dicembre del 1952: è l’esplicitazione di quel legame, previsto dalla legge appunto, tra architettura pubblica, arte e commesse della RAI. Nel giro di una quindicina d’anni, infatti, l’ente radio-televisivo rivede completamente le sue sedi nel contesto torinese: nel 1952 ristruttura (in larga parte di fatto ricostruisce) l’*Auditorium*, collocato in via Rossini; promuove la costruzione del centro direzionale, all’epoca considerato il grattacielo cittadino, presso la piazza antistante la stazione di Porta Susa, completato entro il 1968, e nel medesimo anno inaugura il centro di produzione di via Verdi, a pochi passi dall’*Auditorium*. Tre grandi progetti architettonici segnati da una massiccia presenza di opere d’arte, di cui i primi due sono largamente documentati dai fondi archivistici del Politecnico.

L’Auditorium RAI di via Rossini

Per l’*Auditorium* il fondo dell’ingegner Antonio Vandone di Cortemilia (1863-1937) offre una dettagliata documentazione della struttura che precede gli interventi RAI e che coincide con il vecchio teatro Vittorio Emanuele della Cavallerizza, nel tratto terminale del complesso – articolato – della zona di comando composta dal Palazzo Reale, dall’Armeria, dalle Segreterie di Stato con i regi Archivi, dal teatro Regio, dalla Zecca, dall’Accademia di Artiglieria e Genio e appunto dal maneggio regio⁴. Il complesso, incompiuto, nel corso dell’Ottocento era diventato Regio Ippodromo dedicato a Vittorio Emanuele II, coincidendo di fatto con un circo, ossia una struttura versatile in grado di ospitare evoluzioni equestri come rappresentazioni teatrali e concerti, secondo il gusto dell’epoca, con una platea in grado di contenere fino a 4500 spettatori secondo le guide della città. Nel 1901 il vecchio locale è completamente rivisto da Vandone, che lo riprogetta pienamente come un teatro. La scelta



del progettista non è casuale, stante la sua nota attività in altri teatri piemontesi, e infatti sarà chiamato ancora, questa volta tra il 1924 e il 1926, a provvedere a una ridecorazione del teatro, con importanti interventi sia all’interno – dove il palco reale è abolito a favore di una decorazione omogenea e continua con largo impiego di marmi – sia all’esterno, in particolare lungo il fianco di via Rossini (già significativamente nota come *via dell’Ippodromo* a ricordo della vecchia funzione del complesso). Alla completa revisione funzionale, il Teatro Vittorio Emanuele associava una riconosciuta qualità acustica, che lo renderanno, dopo l’incendio del 1936 del Teatro Regio, e i bombardamenti del 1943 che avevano colpito il Teatro Scribe o di Torino, non molto discosto, La sala da concerti della città. La rilevanza della sala spinge la RAI all’acquisizione del vecchio stabile ad uso della propria orchestra sinfonica affidandone la riprogettazione ad Aldo Morbelli (1903-1963), esponente di una famiglia

Fig. 2

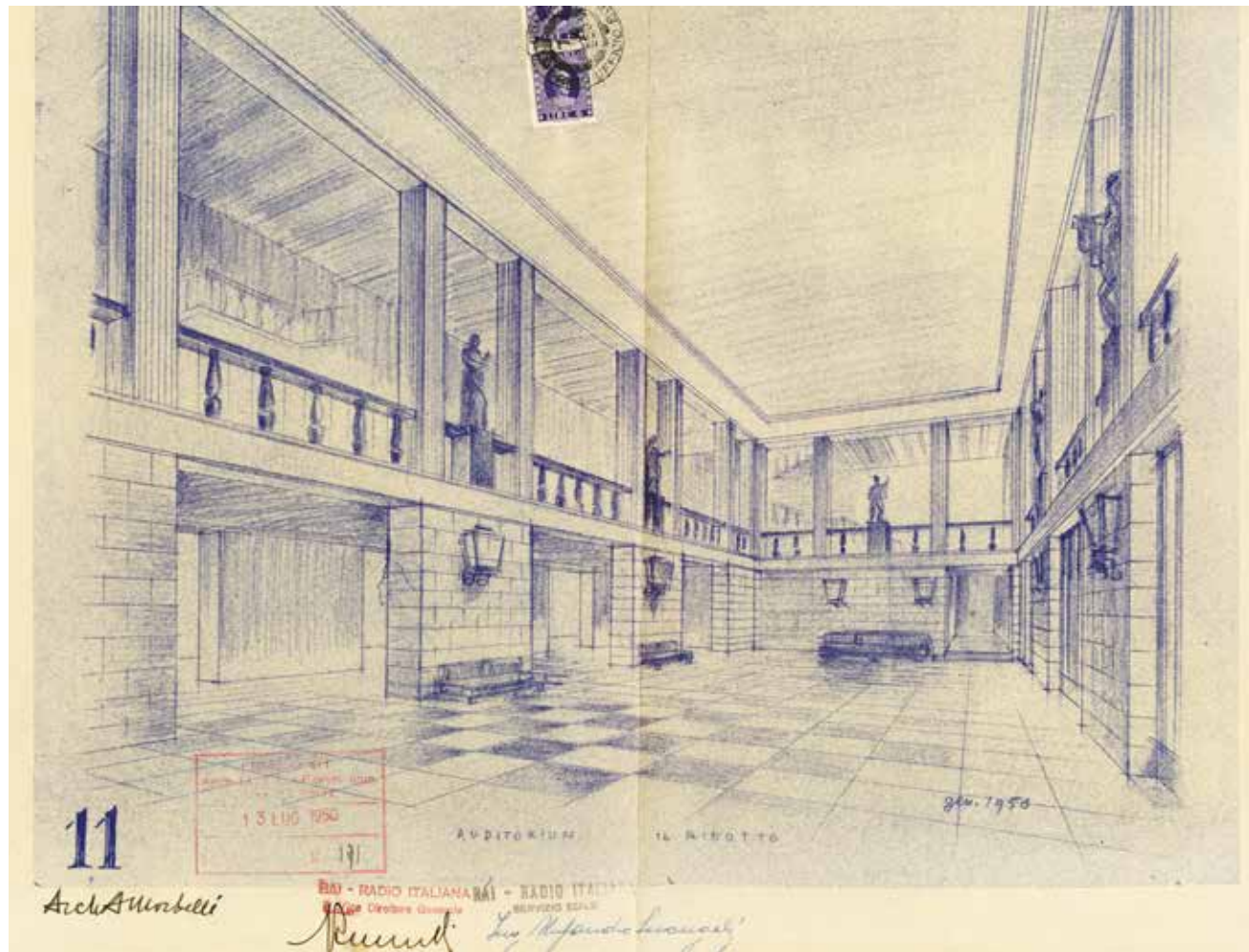
Aldo MORBELLI, assonometria di progetto per la trasformazione del Teatro Vittorio Emanuele a Torino in Auditorium RAI, disegno a china e pennarello su carta, [1950-51] (PoliTo, Fondo Morbelli, Auditorium RAI).

¹ Tutti i riferimenti archivistici sono specificati nella sezione II di questo articolo. L’articolo è integralmente discusso tra le due autrici. In specifico, tuttavia, la sezione I *Il collezionismo della RAI torinese tra vecchie e nuove architetture* e i relativi paragrafi sono di Chiara Devoti; la sezione II *Le fonti negli Archivi conservati al Politecnico di Torino* è di Enrica Bodrato. Apertura e conclusioni sono comuni alle due autrici.

² *Dipinti e disegni della RAI Radiotelevisione italiana*, ERI, Torino 1962.

³ Si tratta della *Santa Cecilia* di Mario Giansone, realizzata per l’*Auditorium* di Torino.

⁴ Per le vicende del complesso all’interno della zona di comando: Paolo CORNAGLIA, *Architetture equestri: la Cavallerizza di Palazzo Reale e le scuderie di Venaria*, in Paola Bianchi, Pietro Passerin d’Entrevès (a cura di), *La caccia nello Stato sabaudo*, 2 voll., Zamorani, Torino 2010, I, pp. 97-129.



che annoverava pittori e personalità colte di rilievo⁵. Il fondo Morbelli annovera, tra i tanti documenti di questo iter progettuale, l'assonometria della proposta sviluppata nel 1951: accanto a una rilettura complessiva del volume – con l'inserimento di una facciata che segna un taglio lungo e ortogonale alla via Rossini, mutando completamente la percezione architettonica – sul fronte compare una grande statua, in perfetto ottemperamento alle disposizioni della legge, di soli due anni antecedente, per la quale il carteggio chiarisce il coinvolgimento dello scultore torinese Mario Giansone (1915-1997) [Fig. 2]. Per ragioni non specificate la soluzione è poi scartata, scegliendo di non inserire gruppi di statua-ria sul fronte dell'ingresso, a favore viceversa di un arricchimento della cortina lungo via Rossini, contrassegnata solo dal taglio delle larghe finestre, in corrispondenza delle quali sono inserite due sculture di suonatrici di Umberto Baglioni (1893-1965)⁶ [Fig. 3] [Fig. 4]. Priva di statuaria anche la sala interna, la cui progettazione è affidata a Carlo Mollino

⁵ Radio Italiana [Marziano Bernardi curatore], *L'Auditorium di Torino*, Eri, Torino 1952 e successiva ristampa, con integrazioni, del 1962.

⁶ Un disegno di Aldo Morbelli per l'interno del ridotto mostra cinque blocchi di statuaria analoghi alle due sculture poi poste all'esterno; impossibile al momento sapere se si trattasse di un'ipotesi di un numero maggiore di sculture di cui poi ne furono scelte due o di una diversa destinazione dei blocchi.

Fig. 3

Aldo MORBELLI, vista prospettica del ridotto del nuovo Auditorium RAI a Torino. La tavola è firmata dal progettista, dal Vice direttore generale RAI Marcello Bernardi e dall'ingegnere dell'Ufficio tecnico RAI Alessandro Serangeli, eliocopia su carta, 1950 (PoliTo, Fondo Morbelli, Auditorium RAI).



(1905-1973) e che si volge in modo specularmente opposto alle sale precedenti del teatro storico e dove la decorazione, al di là del disegno architettonico, si concentra tutta nella grandiosa soluzione dell'organo sospeso [Fig. 5], mentre Giansone, la cui statua non era stata realizzata, è interpellato per la scultura di *Santa Cecilia*, primo acquisto di statuaria, posta tra le porte del foyer del primo piano [Fig. 6], in una sorta di galleria d'arte che comprendeva anche le pitture di Casorati e di Menzio.

Il "grattacielo" RAI di via Cernaia

Il progetto del secondo intervento, la realizzazione del centro direzionale, è affidato nuovamente ad Aldo Morbelli, cui si affianca – e di fatto completerà l'opera stante la prematura scomparsa di Morbelli – Domenico Sodiero Morelli (1900-1998)⁷. Un cantiere imponente per una struttura aggiornata in vetro e acciaio, documentata da decine di di-

⁷ Dello studio di Morelli fanno parte anche, con un cospicuo coinvolgimento nel cantiere del grattacielo, Domenico Bagliani (1935-) e Vittorio Defabiani (1934-2023). Domenico BAGLIANI (a cura di), *Domenico Morelli ingegnere architetto*, Toso, Torino 1993



Fig. 4

Le due sculture di Umberto Baglioni poste sul prospetto dell'Auditorium RAI su via Rossini a Torino, [1952] (foto s.a. in PoliTo, Fondo Morbelli, Auditorium RAI).



segni, di calcoli e computi, e da altrettante fotografie⁸ [Fig. 1] [Fig. 7]. In ottemperanza alla legge del 2% Giansone «cava una replica in grande scala della più piccola opera ricavata nella pietra dura di fiume, una scultura alta mezzo metro e intitolata *Concerto jazz* che la RAI aveva acquistato alla sua unica mostra torinese del 1965⁹. Per due anni Giansone lavora alla commessa, estraendo da una durissima diorite, proveniente da Vico Canavese, la composizione plastica, di grandi dimensioni, che va ad ornare l'atrio del palazzo [Fig. 8], esaltata da Marziano Bernardi per la sua capacità di porsi in dialogo con l'architettura vo-

⁸ Marianna GAETANI, *“La naturale sede per la civiltà delle immagini”. I progetti per il palazzo della direzione Rai di Torino, tra ambizioni cittadine e strategie nazionali (1954-68)*, Tesi di dottorato, relatori Sergio Pace, Giuseppe Ortoleva, Politecnico di Torino, a.a. 2020-2021.

⁹ Marziano BERNARDI, *I valori estetici*, in *Un nuovo palazzo a Torino. La sede della RAI in via Cernaia*, Edizioni RAI, Torino 1968, pp. 95-116, 96.

lutamente scarna, ma mai banale, del palazzo¹⁰. Ma il grattacielo conta molte altre opere d'arte, che dovevano ornare sia le sale, sia gli uffici direzionali. Tra queste un collage di grandi dimensioni dell'artista torinese Piero Martina (1912-1982), chiamato da Morelli a decorare una parete della sala da pranzo per gli ospiti al 17° piano [Fig. 9] e un grande pesce in fusione di bronzo di Umberto Mastroianni (1910-1998), una statua in gesso a grandezza naturale dello scultore torinese Edoardo Rubino, che sappiamo ornava uno dei corridoi direzionali, come testimonia la fotografia di Riccardo Moncalvo sempre nei nostri fondi archivistici [Fig. 10], e soprattutto l'enorme arazzo di «uno dei nomi più autorevoli della pittura italiana d'oggi», ossia l'opera di Corrado Cagli (1910-1976), *Enigma*

¹⁰ Oggi, diventato il grattacielo nuovamente un cantiere dopo l'acquisto da parte di una catena di hotel, è stata trasferita nel portico d'accesso del nuovo centro RAI di via Cavalli, presso la nuova stazione di Porta Susa.

Fig. 5

La sala dell'Auditorium RAI di Torino su progetto di Carlo Mollino, [1952] (da BERNARDI (a cura di), L'Auditorium, cit., pp. 44-45).



Fig. 6

Il foyer al primo piano dell'Auditorium RAI di Torino, e tra le porte la Santa Cecilia di Mario Giansone, [1952] (foto Riccardo Moncalvo in PoliTo, Fondo Morbelli, Auditorium RAI).

di Febo, posta al fondo della hall distributiva con gli ascensori¹¹ [Fig. 11]. Scrive Marziano Bernardi: «Il grande magnifico arazzo di Corrado Cagli, ch'è l'altro prezioso ornamento del salone d'ingresso, esigea davanti a sé una profondità di spazio che desse risalto alla sua qualità più evidente: lo splendore coloristico; e perciò fu collocato al fondo dell'ambiente vastissimo, nella cornice dei legni lievemente intagliati dal Giansone», segno anche di una integrazione tra il lavoro dei vari artisti: non per niente aveva dichiarato in apertura al suo saggio «l'intero palazzo è un'opera d'arte»!¹²

¹¹ Il collage è ora in uno degli atri dell'hotel NH al Lingotto; il pesce al centro direzionale di via Cavalli, la statua presso la sede RAI di via Verdi.

¹² BERNARDI, *I valori*, cit., p. 95.



Fig. 7

Il cantiere del nuovo «grattacielo» RAI di via Cernaia a Torino, progetto Aldo Morbelli e Domenico Sodiero Morelli, s.d. (foto s.a. in PoliTo, Fondo Morelli, RAI foto).



Nel medesimo anno, 1968, si inaugura l'ultimo complesso RAI, il centro di produzione, ancora nella vecchia zona di comando, in via Verdi, già *via della Zecca*, [Fig. 12] su progetto di Umberto Cuzzi (1891-1973) e Felice Bardelli (1905-1993), nuovamente architetti di larga fama nel contesto torinese, confermando quella consuetudine alle commesse ai principali studi professionali locali, e ancora una volta l'opera si completa, sin dalla facciata, con una grande scultura, il rilievo in ferro del medico-scultore Franco Garelli (1909-1973)¹³, amico e collega di Luigi Spazzapan (1889-1958), altro pittore d'avanguardia del quale la RAI acquista, sempre per il grattacielo, un dipinto. È una circolazione tra artisti della quale la committenza appare pienamente consapevole.

¹³ Era laureato in medicina e chirurgia, ma all'impegno professionale affianca quello artistico, cui poi si dedicherà integralmente dai primi anni Sessanta.

Fig. 8 (in alto)

Mario GIANSONE, *Concerto Jazz* nell'atrio della sede RAI di via Cernaia a Torino, [1968] (foto Riccardo Moncalvo in PoliTo, Fondo Morelli, RAI foto).

Fig. 9 (a destra)

Il pittore Piero Martina realizza, in una stanza al 17° piano della sede RAI di via Cernaia a Torino, il collage *Autunno*, [1968 ante] (Courtesy Archivio Piero Martina, Torino).



Le fonti negli Archivi conservati al Politecnico di Torino

Dai primi anni Sessanta del Novecento le biblioteche e gli istituti/dipartimenti del Politecnico di Torino acquisiscono archivi di professionisti dell'ingegneria civile e dell'architettura, attivi in città a partire dall'Ottocento. Si contano oggi 38 fondi professionali facenti capo prevalentemente, ma non solo, a ingegneri, architetti e studi tecnici associati¹⁴. In cinque di questi *corpus* documentari è stato possibile reperire i documenti utili a ricostruire parte del collezionismo RAI e tracce dell'applicazione della Legge 717 del 29 luglio 1949, nei cantieri commissionati a Torino dalla Radio televisione italiana.

Filo conduttore di questa ricerca condotta nei fondi dei progettisti che hanno lavorato per la RAI sono state le carte del critico d'arte Marziano Bernardi (1897-1977), conservate dal 2004 presso la sezione Archivi della biblioteca centrale di Architettura *Roberto Gabetti*. Una traccia che ha consentito di meglio contestualizzare la presenza di tante fotografie di opere di arte plastica e figurativa conservate con le tavole di progetto. In 157 fascicoli il fondo *Bernardi* conserva fototipi, corrispondenza e molti dei suoi scritti, tanto in bozza mano/dattiloscritta quanto in copia edita. Fratello di Marcello Bernardi, vicedirettore generale RAI tra gli anni Cinquanta e Sessanta, Marziano svolge occasionalmente per l'azienda un ruolo di consulente artistico e collabora alle trasmissioni radiofoniche di *Terzo programma* con puntate dedicate ai musei e alla città di Torino. Al contempo scrive sui periodici e le pubblicazioni attraverso cui la RAI promuove, tra i dipendenti e il pubblico, la propria politica culturale e presenta la costruzione delle nuove sedi che, con l'avvento della televisione, a partire dai primi anni Cinquanta, ospitano gli uffici e gli studi televisivi e di registrazione di un'azienda in piena espansione. In uno scritto pubblicato nel 1972 sul mensile per i dipendenti, «La nostra RAI», Bernardi fa esplicito riferimento all'applicazione della Legge del 2% nel contesto della presentazione della collezione di opere d'arte nata non soltanto quale esito delle commesse per l'illustrazione delle copertine del «Radiocorriere», dei programmi culturali o ancora per la realizzazione delle scenografie di trasmissioni televisive, ma anche perché «vige del resto una legge che stabilisce una spesa del due per cento sul costo d'ogni edificio pubblico di nuova costruzione, da impiegare in opere d'arte [...]». Si potrebbe dire che la RAI abbia percorso e poi liberamente interpretato lo spirito di questa legge arricchendo di sculture l'*Auditorium* torinese» e prosegue enumerando le opere commissionate per il nuovo *Auditorium* e i palazzi RAI torinesi e per la coeva sede di viale Mazzini a Roma¹⁵.

Due progetti per il teatro di via Rossini, poi *Auditorium* RAI, sono documentati nell'archivio dell'ingegner Antonio Vandone di Cortemilia, conservato presso il dipartimento di Ingegneria Strutturale, Edile e Geotecnica dalla fine degli anni Sessanta quando è acquisito, per volontà dell'allora direttore dell'Istituto di Architettura tecnica Augusto Cavallari Murat (1911-1989)¹⁶. Il fondo conta 307 unità archivistiche corrispondenti ad altrettanti incarichi professionali. Gli anni di attività di Vandone precedono la committenza RAI, ma consentono di indagare la storia della sala di spettacolo dalle sue origini e di conoscere, insieme ai due già citati interventi sul Teatro Vittorio Emanuele, anche le opere artistiche che li completavano. È a partire da uno scritto di Cavallari Murat (le cui bozze sono



conservate in un fascicolo aggregato al progetto), che ripercorre la storia dell'isolato e dell'edificio, pubblicato in apertura del fascicolo edito dalla RAI nel 1952 a cura di Marziano Bernardi, a presentazione del nuovo *Auditorium*, che la ricerca ha potuto brevemente indagare anche le carte del fondo Vandone. Tra le tavole di progetto, in originale e in copia cianografica, sono emersi il bozzetto acquerellato per il boccascena, su disegno di

Fig. 10

Edoardo RUBINO, Donna con canestro di fiori in uno dei corridoi direzionali della sede RAI di via Cernaia a Torino, [1968] (foto Riccardo Moncalvo in PoliTo, Fondo Morelli, RAI foto).

¹⁴ La descrizione dei fondi archivistici è consultabile all'indirizzo collezionistoriche.polito.it/it [14/01/2025]
¹⁵ Marziano BERNARDI, *Una raccolta invidiabile*, in «La nostra RAI», XXIV, novembre-dicembre 1972, pp. 42-46. PoliTo, sezione Archivi biblioteca Gabetti, Fondo Bernardi, fald. 9.
¹⁶ Riccardo NELVA, Bruno SIGNORELLI, *Lo studio Vandone di Cortemiglia fra Eclettismo e Art Déco (1890-1929)*, in «Bollettino della Società Piemontese di Belle Arti», Nuova serie, XXVII-XXIX, 1973-1975, pp. 84-102.

un esponente della famiglia Morgari¹⁷, la fotografia del sipario dipinto da Fontana e Gheduzzi¹⁸ e le fotografie che documentano la sala prima del passaggio di proprietà e degli interventi di Morbelli e Mollino su incarico della RAI.

Al successivo progetto di completa ristrutturazione contribuiscono Morbelli e Mollino, i cui fondi sono ancora depositati presso l'Ateneo. L'archivio del primo, donato nel 2017 dalla famiglia, rappresenta in 155 fascicoli di schizzi, tavole grafiche, corrispondenza e fotografie, parte della sua attività professionale ed è giunto così come conservato e ordinato dal figlio Guido, anch'egli architetto e docente del Politecnico di Torino¹⁹. Il progetto per l'*Auditorium* Rai è conservato in tre faldoni ricchi di tavole grafiche, fotografie, corrispondenza. Tra le carte la già citata relazione manoscritta dello scultore Giansone per un'opera ipotizzata e poi non realizzata, per la piazza antistante l'ingresso. Sono invece conservate tra i documenti di progetto le fotografie della *Santa Cecilia*, collocata nel *foyer* al primo piano, e delle due sculture di Umberto Baglioni sul prospetto di via Rossini. Diverse tavole di progetto riportano la firma dell'allora vicedirettore generale della RAI, il già citato Marcello Bernardi. Lo stesso Aldo Morbelli ha familiarità con il mondo dell'arte figurativa e con gli artisti a lui contemporanei, non solo per il suo personale interesse per il disegno e per le sue abilità grafiche, ma perché fratello del pittore Gigi Morbelli (1900-1980)²⁰ e di Riccardo Morbelli (1907-1966), autore di programmi radiofonici RAI e paroliere²¹.

Il cospicuo archivio dell'architetto Carlo Mollino, titolare della cattedra di *Progettazione architettonica* e direttore dell'Istituto di Progettazione al Politecnico di Torino, è viceversa di proprietà dello Stato, ma conservato dal 1973, anno della morte, nella sezione archivi della Biblioteca Gabetti; conta 63 cassette di tavole grafiche, 71 fascicoli di manoscritti, 43 faldoni di documentazione legata ai progetti, 13 faldoni di corrispondenza, diverse migliaia di fototipi (negativi su lastra e pellicola, positivi, fotomontaggi, polaroid). Nel fondo è conservato il progetto per la sala dell'*Auditorium* per la quale fu incaricato dalla RAI nel 1950: sette tavole montate su pannello ligneo con inserti a tempera illustrano tre diverse soluzioni progettuali; 108 tra schizzi e disegni tecnici fino ad arrivare agli esecutivi e 1 fascicolo di documentazione allegata²². Scrive Bernardi che l'inaugurazione dell'*Auditorium* il 16 dicembre 1952, è documentata attraverso una delle prime sperimentali trasmissioni televisive nello spazio tra Torino e Milano, seguita da quasi 30.000 spettatori²³.

Il progetto per il nuovo palazzo direzionale RAI di Torino, sito in via Cernaia 33, è documentato tanto nel già citato fondo Morbelli, il cui contributo progettuale è tuttavia cessato nel 1963, ma soprattutto nel fondo di Domenico Morelli, donato dallo stesso



17 *Progetto di riforma del Teatro Vittorio Emanuele II in Torino*. Ing. A. Vandone, bozzetto per il boccascena, matita e acquerello su carta, s.d., PoliTo, DISEG, Fondo Vandone, TO Tor 1901.6. Il bozzetto, non firmato, è attribuito a P. Morgari da Augusto Cavallari Murat nel suo scritto *Dal circo al teatro all'auditorium*, in *Radio Italiana* [Marziano Bernardi curatore], *L'Auditorium*, cit. pp. 7-20.

18 *Il sipario del teatro Vittorio Emanuele* (autori R. Fontana e Gheduzzi), stampa fotografica b/n (Publifoto), in PoliTo, DISEG, Fondo Vandone, TO Tor 1901.6.

19 PoliTo, sezione Archivi biblioteca Gabetti, Fondo Morbelli, Auditorium RAI.

20 Guido, Enrico e Gabrio Maria MORBELLI (a cura di), *Gigi Morbelli 1900-1980 pittore a Torino*, fascicolo stampato in occasione della mostra antologica presso il Circolo degli Artisti di Torino, ottobre 1982.

21 *Un Morbelli, 4 moschettieri, 12 libri, 368 canzoni, 3500 trasmissioni. Cento anni dalla nascita di Riccardo Morbelli*, fascicolo stampato in occasione della mostra tenutasi ad Acqui Terme nel settembre 2007.

22 PoliTo, sezione Archivi biblioteca Gabetti, Fondo Carlo Mollino, ACM.P.7B.4, P.7C.4, P.7D.4; P.7D.333.

23 Marziano BERNARDI, *È nato il nuovo Auditorium in un trionfo di luci e di armonie*, in «La Gazzetta del Popolo», 17/12/1952. PoliTo, sezione Archivi biblioteca Gabetti, Fondo Bernardi, fald. 14.2.

architetto a conclusione della sua attività, nel 1991²⁴. I faldoni dedicati al progetto sono 38, le cartelle di tavole grafiche stese 10, cui si correlano schizzi, tavole tecniche, di calcolo strutturale, corrispondenza, capitoli, abachi, fotografie. Un *corpus* documentario ampio e complesso, dal quale emergono le figure di collaboratori, imprese, fornitori²⁵. Le fotografie di Riccardo Moncalvo (1915-2008) presenti nel fondo, oltre a restituire scatti di cantiere e immagini dell'edificio completato, testimoniano anche dell'arredo degli spazi interni e delle opere pittoriche e plastiche, inserimenti che sono parte integrante del progetto architettonico.

24 Il fondo Morelli conta 428 faldoni e 154 cartelle.

25 PoliTo, sezione Archivi biblioteca Gabetti, Fondo Morelli, RAI.

Fig. 11

Corrado CAGLI, *Enigma* di Febo, arazzo nella hall della sede RAI di via Cernaia a Torino, [1968] (foto Riccardo Moncalvo in PoliTo, Fondo Morelli, RAI foto).

Archivi e architetture in prospettiva: per una conclusione

L'esplorazione dei fondi archivistici conservati al Politecnico di Torino apre uno spaccato per molti versi inedito sul rapporto tra committenza, quella della RAI in specifico, progettazione architettonico-strutturale e completamento dell'immagine delle nuove (o rinnovate) costruzioni attraverso l'inserimento di opere d'arte, in ottemperanza appunto alla cosiddetta "Legge del 2%". Vi traspare – talvolta in filigrana, talaltra assai più scopertamente – anche il ruolo dei consulenti, dei presidenti, e in generale della direzione dell'ente (è il caso lampante della figura determinante di Marcello Bernardi, fratello di Marziano, personalità di primo rilievo nel panorama culturale torinese, e assai più estesamente, nazionale), nel mostrare una sensibilità spiccata nei confronti dell'arte contemporanea, sino alla determinazione precisa di operazioni di trasposizione (come nel caso del *Concerto Jazz* di Giansone). Il rapporto stretto tra progettisti e artisti – che traspare chiaramente dalla documentazione archivistica – porta a soluzioni di profonda integrazione tra architettura e arte, con esiti formali di notevole eleganza, riconosciuti come esempi già dalla pubblicistica coeva, ma si associa, e non di rado, anche con una propensione artistica degli stessi progettisti, così come alla riproduzione fotografica di alta qualità affidata, se non solo alla mano dello stesso architetto, a collaboratori e fotografi dei quali il progettista stesso riconosce la perizia. Compaiono così nei fondi i già ricordati scatti di Riccardo Moncalvo, assieme a una ricca documentazione non firmata, ma che testimonia di analoga sensibilità, offrendo uno spaccato della cultura locale del momento di primo interesse. Infine, l'esplorazione affrontata in occasione di questo studio ha reso più che mai evidente il valore della conservazione dei fondi di architettura (e ingegneria) conservati presso il Politecnico, nel loro rappresentare una fonte imprescindibile – e parallela rispetto a quelle consultabili presso gli archivi più consueti – soprattutto per la sua specificità, la modalità di costituzione della documentazione, ma ancor più per la spiccata e precipua sensibilità che dimostra, a cominciare proprio dalla ricca selezione di fotografie. La conoscenza di una fase ben precisa della cultura architettonica, in questo caso torinese, riposa allora sulla consultazione dei fondi menzionati e sulla loro preliminare conservazione, stante la considerazione, da cui si sono avviate queste note, che le architetture delle quali trattiamo sono l'esito concreto della progettazione, in considerazione dell'indiscusso prestigio della committenza, di alcuni dei maggiori esponenti dell'architettura del secondo Dopoguerra, ma che la loro natura di opera d'arte nel senso più esteso del termine, si completa pienamente, secondo le prescrizioni di legge, con la presenza di opere d'arte *strictu senso*, in larga misura specificamente richieste ad artisti a loro volta di primo piano nel contesto locale e nel panorama nazionale, in un progetto realmente totalizzante.



Fig. 12

Un ambiente della sede RAI di via Montebello angolo via Verdi a Torino prima del progetto di Umberto Cuzzi e Felice Bardelli, [1939 ante] (foto s.a. in PoliTo, Fondo Morbelli, foto progetti).



Il ruolo dell'arte nello spazio pubblico della città di Iglesias. Esperienze di sintesi tra arte, architettura e città tra il XIX e il XXI secolo

MARCO PIRAS
marco.piras@live.it

The Role of Art in Architectures and in the Public Space of the city of Iglesias. Experiences of synthesis between Art, Architecture, and the city from the 19th to the 21st century

abstract

A partire dalla fine del XIX secolo, grazie all'importante crescita demografica ed economica dovuta all'industrializzazione del settore minerario, la città di Iglesias ha rappresentato un polo di attrazione nei confronti di tecnici, progettisti e artisti di ambito italiano ed europeo. La città di Iglesias ha rappresentato così un luogo di sintesi tra diverse esperienze progettuali e artistiche, distribuite lungo un arco temporale di oltre un secolo che, con declinazioni ed esiti differenti, hanno favorito l'incontro tra arte, architettura e spazio urbano. Il presente lavoro analizza le dinamiche precedentemente descritte indagando il ruolo dell'arte nello spazio pubblico in relazione alle dinamiche sociali e politiche, indagando le esperienze comprese tra l'Ottocento e gli anni Duemila che trovano i loro esiti migliori nelle opere di Giuseppe Sartorio, Francesco Ciusa e negli interventi realizzati tra il 2015 e il 2017 da Flavio Favelli e Stefano Boccalini.

Starting from the late 19th century, due to significant demographic and economic growth driven by the industrialization of the mining sector, the city of Iglesias became a center of attraction for technicians, designers, and artists from both Italy and other European countries. In this context, Iglesias emerged as a site of synthesis between various design and artistic experiences, developed over more than a century and characterized by different approaches and outcomes, which facilitated the encounter between art, architecture, and urban space. This study examines the aforementioned dynamics by investigating the role of art in public space in relation to social and political transformations, focusing on experiences spanning from the 19th century to the early 2000s, whose most significant outcomes can be identified in the works of Giuseppe Sartorio, Francesco Ciusa, and in the interventions carried out between 2015 and 2017 by Flavio Favelli and Stefano Boccalini.

keywords

Immagine, Flavio Favelli, Stefano Boccalini, Giuseppe Sartorio

Image, Flavio Favelli, Stefano Boccalini, Giuseppe Sartorio

Fig. 1
Statua di Quintino Sella, 1885 (foto dell'autore)

La città di Iglesias, nel Sud – Ovest della Sardegna, compare nelle cronache a partire dal 1272 con il nome di Villa di Chiesa, a seguito del consolidamento della sua forma urbana ad opera di Ugolino della Gherardesca¹. Il Conte di Donoratico trasformò il piccolo insediamento preesistente in un importante centro minerario caratterizzato dall'estrazione di argento e piombo, presenti in grandi quantità nei rilievi montuosi circostanti. Durante gli anni Trenta del XIV secolo, pochi anni dopo la conquista Catalano Aragonese e la nascita del Regno di Sardegna, Villa di Chiesa venne elevata al rango di Città Regia da Giacomo II d'Aragona. L'attività mineraria caratterizzò l'economia cittadina sino alla fine del XV secolo, quando le mutate esigenze economiche e commerciali della Corona di Spagna determinarono il declino e progressivo abbandono dell'attività estrattiva a vantaggio delle produzioni agricole. A partire dalla metà del XIX secolo, anche grazie all'iniziativa politica di Quintino Sella, ingegnere minerario specializzato all'*École des Mines* di Parigi e ministro delle finanze nei primi anni del Regno d'Italia, il settore estrattivo registrò una vigorosa ripresa favorita dalla rapida industrializzazione che provocò in poco meno di sessant'anni un esponenziale e repentino aumento della popolazione. Gli abitanti crebbero di circa quindicimila unità², passando da poco più di 5000 abitanti nel 1846 a circa 20.500 nel 1911. La dinamica di inurbamento causata dal rapido sviluppo industriale portò la struttura sociale a mutare radicalmente; oltre che dall'avvento di masse di lavoratori che si riversarono a Iglesias e nei nuovi insediamenti a bocca di miniera, essa fu profondamente modificata dall'ascesa di una nuova classe sociale che assunse un ruolo preminente nel governo cittadino fino ad allora svolto dall'aristocrazia terriera di origine iberica: la borghesia mineraria, costituita principalmente dai tecnici che arrivarono da ogni parte d'Europa per dirigere gli impianti estrattivi. Questi mutamenti furono accompagnati da importanti trasformazioni urbane: nel primo decennio del XX secolo la città storica, che sino a quel momento aveva incrementato la propria densità edilizia all'interno delle mura medievali, iniziò ad espandersi al loro esterno occupando le porzioni di territorio periurbano ad ovest verso gli impianti estrattivi, e a sud – est, lungo la viabilità che connetteva Iglesias all'area di Cagliari [Fig. 2] [Fig. 3]. Gli interventi di progettazione urbana furono spesso l'esito di azioni progettuali dirette dagli stessi tecnici che operavano nei cantieri minerari. Sulla spinta di un fenomeno che coinvolgeva in quegli anni tutto l'Occidente, le classi dirigenti cittadine sentirono la necessità di auto rappresentarsi nello spazio pubblico attraverso l'arte³: Sono gli anni dell'espansione capillare della statuaria nei luoghi pubblici del neonato Regno d'Italia, la quale diventa un fattore caratterizzante nella progettazione delle espansioni urbane a partire dal tardo Ottocento⁴ e che a Iglesias trova la sua massima espressione negli spazi di incontro pubblico *extra moenia* rappresentati dalla nuova città industriale mineraria che si oppone alla città medievale.

¹ Sulla storia di Villa di Chiesa nel medioevo e la sua urbanistica si vedano: Marco CADINU, *Urbanistica medievale in Sardegna*, Bonsignori editore, Roma 2001. pp. 84-86 e Marco TANGERONI, *La città dell'argento: Iglesias dalle origini alla fine del Medioevo*, Liguori Editore, Napoli 1985.

² Una analisi sulla demografia di Iglesias tra Ottocento e Novecento è contenuta in Angelo PANI, *Aspetti della vita sociale ed economica d'Iglesias - sulla scorta dei documenti d'archivio de secoli XVIII e XIX*, Tesi di laurea, Relatore prof. Tito Orrù, Università degli Studi di Cagliari, Facoltà di Scienze Politiche, a.a. 1973-74.

³ Sul rapporto tra arte e borghesia nel XIX secolo vedere: Arnold HAUSER, *Storia Sociale dell'Arte - Arte moderna e contemporanea*, vol. 4, Giulio Einaudi Editore, Torino 1956.

⁴ Per una disamina sulla statuaria risorgimentale nelle piazze italiane si veda: Renzo VILLA, Giovanni C.F. VILLA, *Statue d'Italia. Storia della statuaria commemorativa pubblica. 1. Monumenti dal Risorgimento alla Grande Guerra*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Mi), 2024.

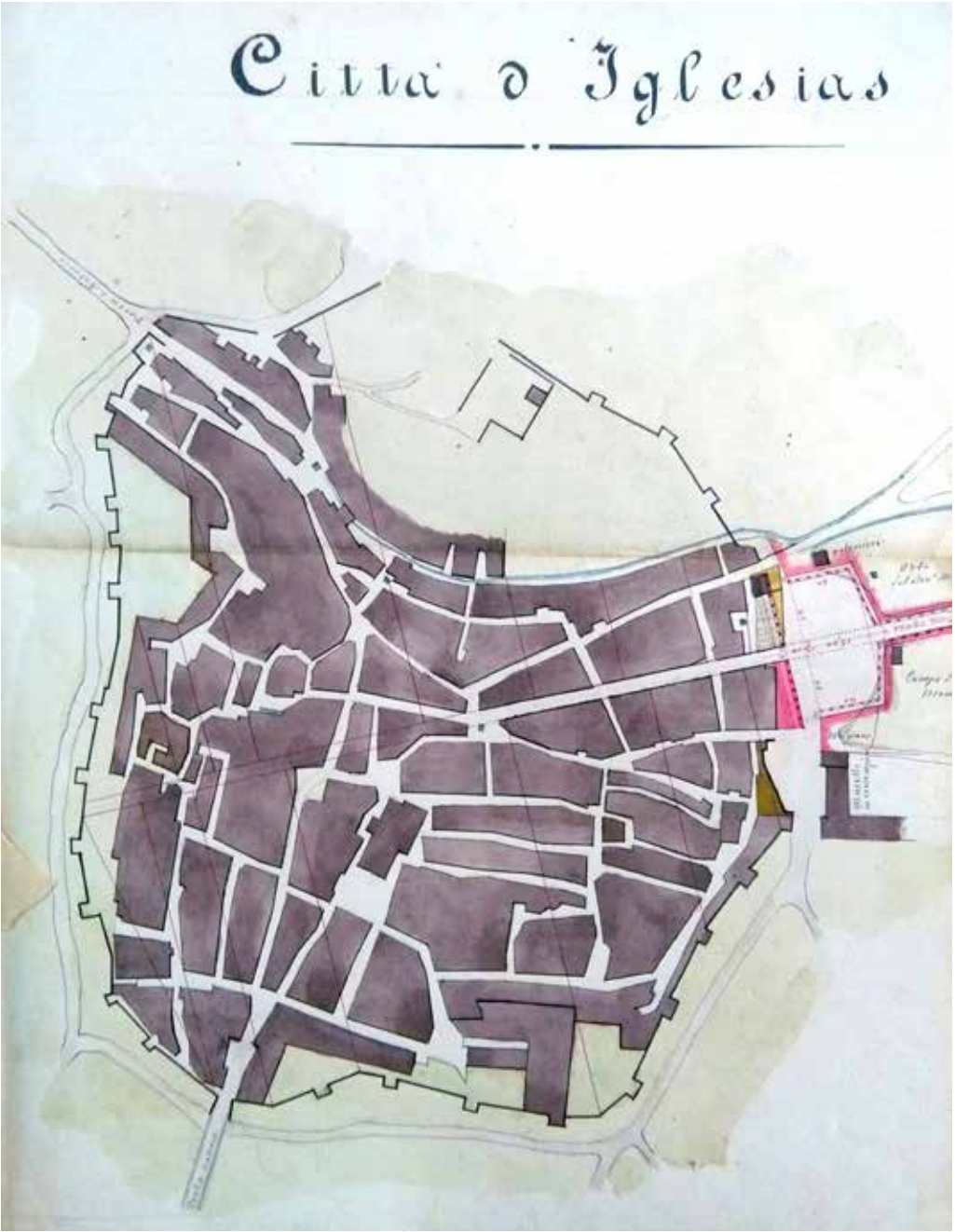
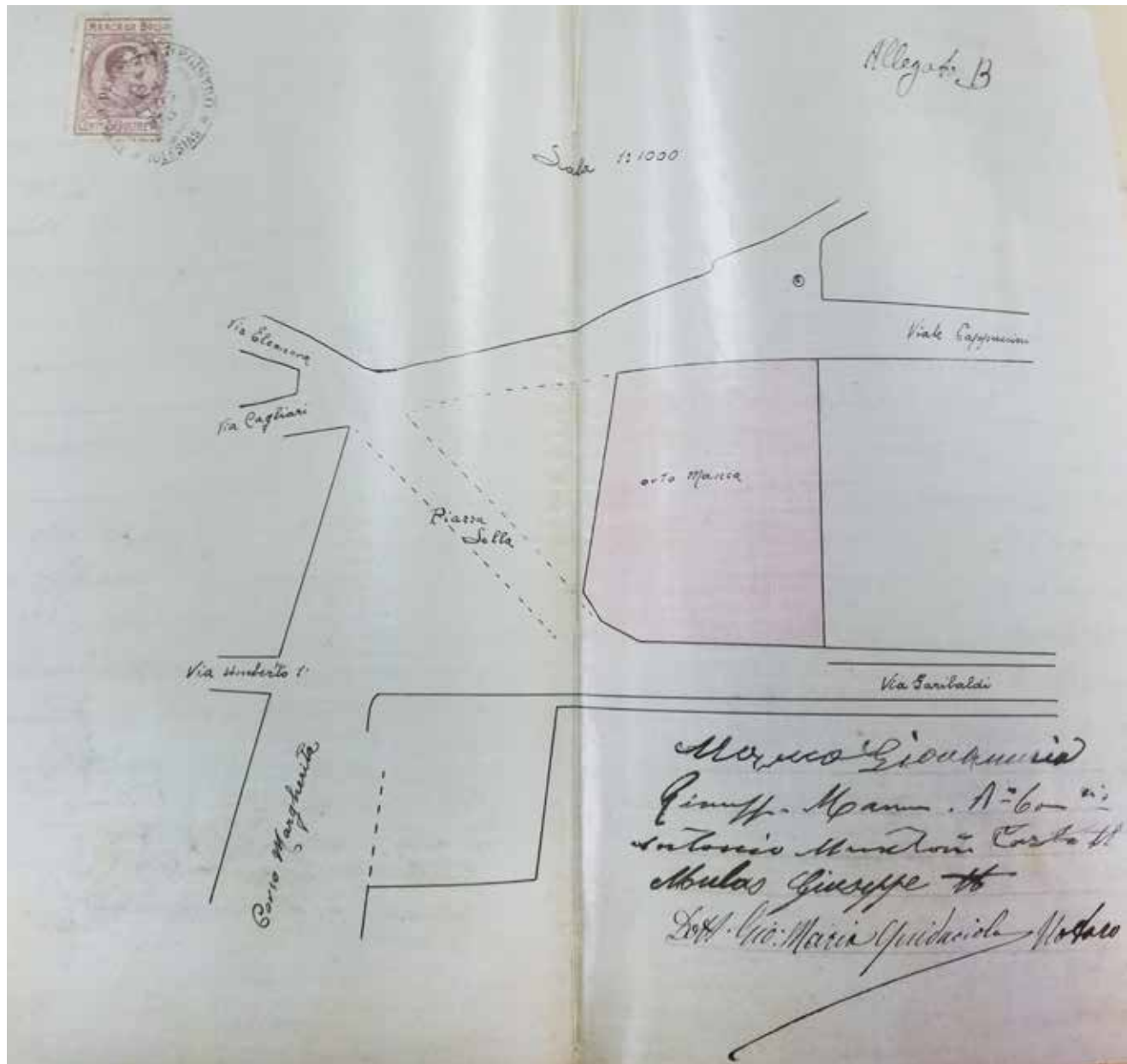


Fig. 2
Progettazione dello spazio pubblico, 1862 (ASCI Sez. b. 964 album f. 1)
L'immagine mostra una prima espansione esterna al centro storico medievale nell'area che ospiterà la Piazza Sella. L'intervento indica in rosa la sistemazione degli spazi pubblici in relazione alla realizzazione della Strada Nazionale

Ai progetti di riorganizzazione urbana dentro la città murata⁵ seguì la riorganizzazione dello spazio a sud – est immediatamente fuori dalle mura, tra le viabilità extraurbane che entravano in città dalla Porta Maestra e dalla Porta Castello.

⁵ Tra questi si segnalano il Piano di Abbellimento dell'ingegner Carlo Corte che disegnava la demolizione delle mura, il rettilineamento delle strade e lo sventramento di alcune porzioni urbane, e il Progetto di sistemazione delle Contrade di Gio' Guelfo. Vedasi: Marco CADINU, *Iglesias*. In Gianni Mura, Antonello Sanna (a cura di), *Paesi e Città della Sardegna, Vol. 2 - Le città*. CUEC Editrice, Cagliari 1999, pp. 223-233.



Quest'ultima costituì la principale operazione di ristrutturazione urbana e dello spazio pubblico cittadino attraverso la realizzazione del corso Umberto I (oggi corso Matteotti) e di progettazione della piazza Quintino Sella destinata ad ospitare il monumento commemorativo dell'uomo politico che qualche anno prima aveva visitato l'Iglesiente in veste di parlamentare per promuovere il rilancio del settore minerario italiano⁶. La piazza Sella e

⁶ Nel 1871, nella sua veste di componente della *commissione d'inchiesta parlamentare sopra le condizioni morali, economiche e finanziarie della Sardegna*, Quintino Sella visitò la Sardegna ispezionando i principali stabilimenti minerari dell'isola redigendo una relazione sulle condizioni delle miniere Sarde, indicando gli interventi governativi necessari per promuoverne lo sviluppo.

Fig. 3
Ampliamento
della Piazza Sella 1913
(ASCI I Sezione b. 1016
ex 971, f. 4)
L'immagine indica la vendita
delle aree di proprietà Manca
per l'ampliamento
della Piazza Sella



Fig. 4
Monumento
commemorativo a Carlo
Baudi di Vesme, 1877
(foto dell'autore)

il corso Umberto I furono pensati come il luogo dove la cittadinanza potesse incontrarsi a fini di svago, mentre sino a quel momento gli spazi pubblici cittadini erano destinati soltanto alle funzioni religiose o alle attività commerciali⁷. La presenza del busto di Quintino Sella al centro della principale piazza cittadina a lui intitolata costituì una rarità rispetto ai casi diffusi nel panorama sardo e italiano di quel periodo, rappresentata dalla scelta di dedicare il principale spazio pubblico di una città non a una delle figure preminenti del periodo risorgimentale come spesso avveniva in quegli anni, ma a un ingegnere minerario⁸ [Fig. 1]. Sella, uomo di primo piano nel panorama politico nazionale, era infatti anche esponente di quella borghesia mineraria che, appropriandosi dei mezzi espressivi sino a quel momento appannaggio dell'aristocrazia, si era imposta nel governo della città di Iglesias ridisegnandone il volto e il paesaggio. Sebbene infatti in quegli stessi anni approdino e vengano discusse in consiglio comunale le proposte per la realizzazione di diversi monumenti commemorativi, spesso rappresentativi dei protagonisti dell'Italia post – unitaria, nessuna di queste viene realizzata; a trovare compimento sono infatti

⁷ Già nel 1868 il consiglio comunale delibera di preservare dall'edificazione privata i terreni che avrebbero ospitato la futura piazza nella prospettiva di realizzare un luogo di pubblico ritrovo. Archivio Comunale di Iglesias (da ora ASCI), I Sezione, busta 1872, deliberazione del Consiglio Comunale n°4 del 08/07/1868.

⁸ Quintino Sella è figura di grande rilievo nell'Italia post – unitaria. Figura poliedrica, è ingegnere minerario e alpinista; tra il 1862 e il 1873 ricopre la carica di ministro delle finanze nei governi Rattazzi, La Marmora e Lanza. Una sua biografia sintetica è contenuta in [www.treccani.it/enciclopedia/quintino-sella_\(Enciclopedia-Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/quintino-sella_(Enciclopedia-Italiana)/) [14-06-2025].

unicamente le opere rappresentative dei maggiori esponenti dell'imprenditoria mineraria nazionale e locale: oltre al monumento a Quintino Sella vengono realizzati il busto dell'ingegner Roberto Cattaneo lungo la via delle miniere, che di lì a breve prenderà il suo nome, e il busto del Conte Carlo Baudi di Vesme collocato nel piazzale della miniera di Monteponi, uno spazio accessibile alla cittadinanza attorno al quale coesistevano, all'epoca, gli edifici direzionali e gli impianti di lavorazione dei minerali [Fig. 4].

Baudi di Vesme, giurista, aveva tradotto per primo dal volgare fiorentino all'italiano il Breve di Villa di Chiesa, lo statuto medievale che per secoli aveva regolamentato la vita pubblica e disciplinato le attività estrattive. Ecco dunque come l'arte espressa dalla statuaria cittadina diveniva così non solo uno strumento per nobilitare lo spazio pubblico, o per celebrare i protagonisti politici e militari dell'Italia tardo ottocentesca, ma un mezzo attraverso il quale la nuova borghesia mineraria esprimeva il proprio potere politico imponendosi in quegli stessi spazi⁹. L'effigie di Quintino Sella, realizzata dallo scultore piemontese Giuseppe Sartorio¹⁰ nel 1885, contribuisce non solo a caratterizzare lo spazio urbano della nuova piazza, ma diventa elemento costitutivo integrato con la progettazione dello spazio circostante¹¹. Al momento della sua realizzazione essa agiva nello spazio pubblico della piazza producendo nello sguardo dell'osservatore una visione complementare del mondo della miniera¹² così che questo, sebbene non contiguo al centro abitato, divenisse in quel momento un elemento immanente nella vita pubblica degli iglesienti, mentre ora l'osservatore contemporaneo percepisce in quella scultura esclusivamente un monumento commemorativo. Le opere di Giuseppe Sartorio, diffuse in quegli anni in vari spazi pubblici della Sardegna, come ad esempio a Sassari e Cagliari, dove lo scultore realizza i monumenti a Vittorio Emanuele II e ai caduti delle guerre d'indipendenza, trovano la loro massima espressione nelle aree cimiteriali, per le quali lo scultore realizza diverse sculture funerarie nei cimiteri di Bonaria a Cagliari e Iglesias, oltre che alcuni monumenti funebri nei comuni di Nuoro, Ozieri, Cuglieri e Buggerru. Le sculture di Sartorio erano rappresentative di un momento in cui l'arte si interfacciava con le istanze sempre crescenti da parte della committenza borghese, confrontandosi con i metodi e le quantità offerte

9 I legami tra la aristocrazia terriera e gli esponenti dell'imprenditoria mineraria furono talvolta suggellati anche dall'instaurarsi di rapporti di parentela. Tra tutti si segnala come esempio il matrimonio tra le due figlie dell'ingegner Giorgio Asproni, proprietario e direttore della miniera di *Seddas Modditzi* a Iglesias, e due esponenti della famiglia Salazar, i cui membri erano stati titolari della signoria feudale delle scrivanie ad Iglesias durante tutto il periodo spagnolo.

10 Sulla vita e le opere di Giuseppe Sartorio si vedano: Francesco CHERCHI, Roberto CHERCHI, *Prima del buio: Giuseppe Sartorio e le vite degli altri*, Independently published, 2023; Roberto IBBA, *Scoprire la vita per la morte: l'arte funeraria di Giuseppe Sartorio* in «Aristana - Culture e architetture del mediterraneo» Anno II, n. 2, 2024, pp. 257-263; Caterina GHISU, *Giuseppe Sartorio, la morte si traveste da vita* in «Aristana», cit. pp. 225-279.

11 L'evoluzione della piazza appare sin dal principio legata alla commessa della statua. La sua attuale geometria quadrangolare è l'esito di una serie di espropri progressivi attuati tra il 1900 e il 1913: un disegno datato 12 febbraio 1900, mostra la piazza incompiuta e inizialmente intitolata a Umberto I di Savoia con il monumento a Sella collocato in posizione decentrata. Nel 1901 il precedente scenario è superato da un progetto che prevede l'ampliamento e la sua trasformazione in giardino pubblico. Nel 1913 l'area assume l'attuale forma quadrangolare e nello stesso anno risulta già intitolata a Quintino Sella; la statua è infine spostata e collocata al centro dello spazio. La documentazione relativa agli espropri è conservata in ASCI I Sezione b. 969 f. 8. e in ASCI I Sezione b. 1016 ex 971, f. 4.

12 Le relazioni tra l'immagine pubblica degli esponenti della borghesia mineraria, la cui effigie era spesso corredata dalla rappresentazione simbolica di oggetti della miniera, quali piccozze o lampade a carburo ha, ad avviso di chi scrive, una stretta relazione con quanto avveniva nella ritrattistica aristocratica europea in età moderna nelle relazioni tra stemma e ritratto, dove il corpo araldico rappresentato dallo stemma svolgeva, nello spazio pubblico, un ruolo alternativo e complementare rispetto al corpo naturale del soggetto a cui lo stemma apparteneva. Per una esaustiva trattazione a riguardo si veda Hans BELTING, *Antropologia delle immagini*, Carocci editore, Roma 2011, pp. 141-173.



Fig. 5
Monumento funebre a
Domenico Arizio, 1908
(foto dell'autore)

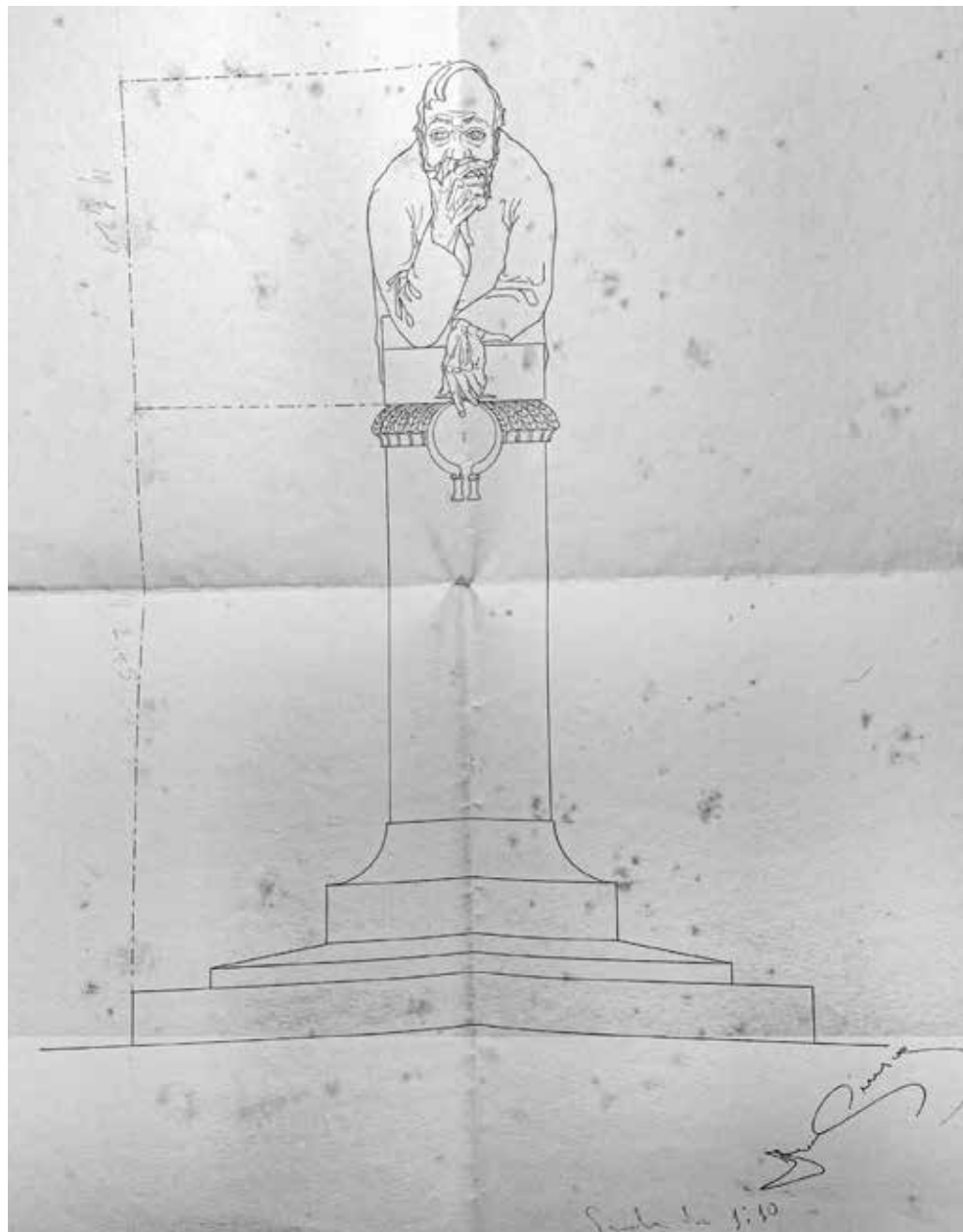


Fig. 6
 Francesco Ciusa,
Schizzo di progetto del busto del monumento commemorativo a Sebastiano Satta, marzo 1915 (ASCI I Sezione b. 1000 f. 15_2e)

nel campo dalla produzione industriale: le sue sculture, richieste in gran numero, erano caratterizzate dalla replica di modelli adattati occasionalmente alle esigenze della committenza. Lo schema compositivo utilizzato per realizzare il monumento a Sella è applicato in maniera quasi identica nel cimitero di Buggerru nel monumento funebre a Domenico Arizio (1908), un esponente della classe dirigente mineraria [Fig. 5]. L'immagine prodotta per qualificare lo spazio pubblico della città dei vivi è qui la stessa che troviamo nella città dei morti, dove l'intento commemorativo, spesso espresso attraverso i linguaggi del romanticismo di tardo Ottocento, lascia ora spazio anche a quello celebrativo attraverso un linguaggio espressivo del tutto analogo a quello riscontrabile nella statua della piazza di Iglesias. Con la presenza ormai stabile delle masse operaie e l'organizzazione strutturata



Fig. 7
 Francesco Ciusa,
Monumento ai Caduti, 1928 (foto dell'autore)

dei partiti di massa nel Sulcis Iglesiente, la pretesa da parte delle classi dirigenti di esercitare la propria egemonia politica e culturale sullo spazio pubblico diviene motivo di contesa: il periodo compreso tra le due guerre vede la classe politica tentare di riappropriarsi del ruolo preminente nel governo della cittadina mineraria: un primo tentativo è operato dalle amministrazioni socialiste di cui è protagonista il sindaco Angelo Corsi, che nel 1920 aveva provato senza successo a ricomporre la frattura tra gli operai in sciopero e la direzione della miniera di Monteponi, culminata nell'eccidio del maggio dello stesso anno. Nel 1915 Corsi è protagonista di un progetto che coinvolge lo scultore Francesco Ciusa nella realizzazione di un busto di Sebastiano Satta da esporre in una delle piazze cittadine [Fig. 6].¹³ L'opera resterà però su carta, accantonata in seguito allo scoppio della prima guerra mondiale. Ciusa sarà chiamato sei anni più tardi da un comitato civico a realizzare in uno spazio connesso alla piazza Sella diventato oggi autonomo¹⁴, il monumento ai ca-

¹³ È testimoniata la frequentazione tra Angelo Corsi, Francesco Ciusa e Sebastiano Satta. Già nel 1914 alla morte del poeta l'amministrazione comunale decide di intitolargli una via e di apporre una targa commemorativa. Nel dicembre del 1914 l'amministrazione socialista forma un comitato civico presieduto da Corsi il cui esito è l'incarico a Francesco Ciusa per la realizzazione del busto di Satta. La statua, alta più di due metri, doveva essere collocata in una piazza cittadina; Le dimensioni e gli spazi allora disponibili aprirebbero all'ipotesi che l'opera fosse da posizionarsi nello spazio che avrebbe ospitato - sei anni dopo - il monumento ai caduti realizzato dallo stesso Ciusa. ASCI, I Sezione, b. 1000.

¹⁴ Lo spazio acquistò progressivamente autonomia rispetto alla piazza Sella dopo la realizzazione del monumento ai caduti, diventando oggetto di progressivi interventi di ridisegno degli arredi urbani. Durante gli anni Venti acquisì la sua attuale identità con l'intitolazione della piazza all'irredentista Guglielmo Oberdan.

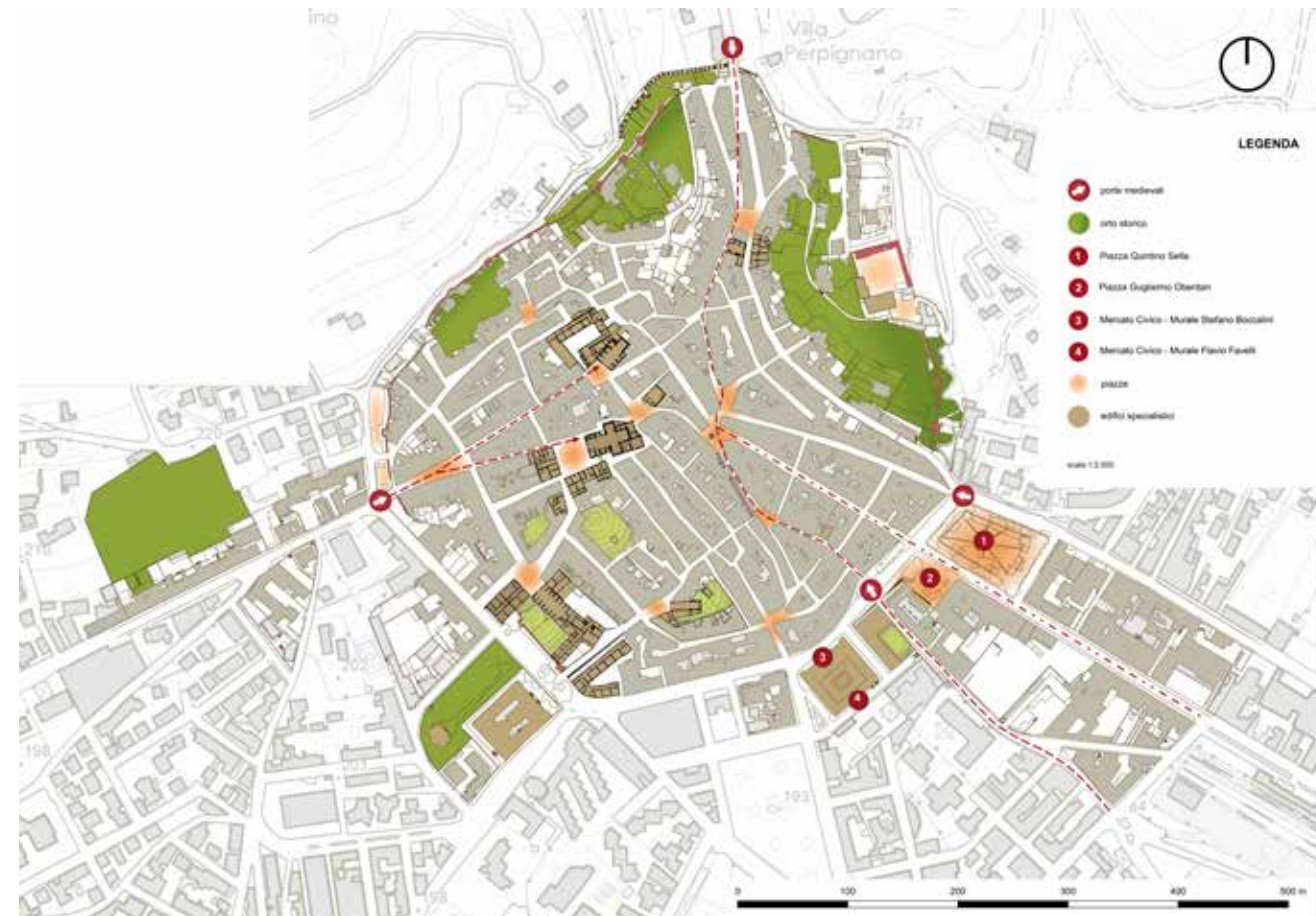


duti in occasione del decennale della vittoria nella Prima Guerra Mondiale, primo caso di statuaria negli spazi pubblici cittadini a non veicolare un messaggio connesso alla miniera. Ciusa realizza un monumento antieroico, all'epoca non compreso dalla cittadinanza¹⁵, raffigurante le atrocità della guerra attraverso la rappresentazione dei corpi delle sue vittime. Nel 1928 l'amministrazione fascista imporrà sulla statua la presenza di una vittoria alata realizzata dallo stesso scultore, per attribuire alla scultura un significato celebrativo della Grande Guerra e rendere il monumento un veicolo della politica e degli ideali fascisti [Fig. 7] [Fig. 8]. Durante la seconda metà del Novecento, con il declino e la fine dell'industria mineraria locale, la città attraversa un lungo periodo di depressione economica e l'arte perde il ruolo esercitato sino a quel momento nello spazio cittadino¹⁶. A partire dagli

¹⁵ Nel 1931 l'incisore Remo Branca così si esprime sull'opera di Ciusa: «[...] il suo errore è quello di svolgersi nei due aspetti che qui figurano mentre i monumenti all'aperto ne hanno sempre avuti quattro. La piccola vittoria, che forse doveva ...rimediare, sta lì nella sua minuzia a contrastar col volume che domina da solo. Qua e là parti incompiute. Il popolo non riesce a decifrarlo, la comune cultura lo ripudia». Remo BRANCA, in *catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/2000046175* [25/02/2025].

¹⁶ Le opere risalenti a questo periodo sono realizzate lontano dalla città. Tra queste si segnalano l'opera murale di Aligi Sassu realizzata nel 1950 all'interno della foresteria di Monteponi, progettata dall'architetto Carlo de Carli nel 1949, e il mosaico in ceramica smaltata realizzato da Carlo Ludovico Bompiani tra il 1953 e il 1958 sulla facciata dell'ospedale pediatrico Fratelli Crobù, edificato lungo la Strada Statale n. 126 per Fluminimaggiore.

Fig. 8
Piazza Guglielmo Oberdan, visita di Benito Mussolini ad Iglesias (foto archivio storico Istituto Luce, codice A00061133)
L'immagine ritrae Benito Mussolini in visita ad Iglesias il 6 giugno del 1935, fotografato davanti al monumento ai Caduti di Ciusa insieme a Galeazzo Ciano e Achille Starace. In quell'occasione la piazza, dove fu allestito un palco con elementi decorativi a guisa di fasci littori, fu il teatro di una sfilata del regime fascista.



anni Duemila, i temi sociali legati alla crisi economica e al lascito dell'industria mineraria favoriscono la nascita di un dibattito che riporta l'arte al centro dei luoghi della vita collettiva cittadina attraverso alcune esperienze di arte pubblica. Tra il 2015 e il 2016 queste trovano espressione sulle superfici del mercato civico, collocato in uno spazio adiacente alla piazza Quintino Sella [Fig. 9]. Il mercato, un edificio razionalista degli anni Trenta del Novecento, è ora il luogo di esplorazioni artistiche ad opera di Flavio Favelli e Stefano Boccacini, promosse dal collettivo di artisti *Giuseppefraugallery*. L'arte celebrativa rappresentata dalla statuaria di tardo Ottocento e primo Novecento lascia adesso spazio a due opere murali che incarnano un'arte disintermediata, portatrice di istanze legate ai temi sociali della contemporaneità globalizzata. Le due esperienze di arte pubblica sono ora la manifestazione di una azione politica non prevaricante, che si discosta radicalmente da ogni atteggiamento celebrativo o decorativo e si pone inoltre come obiettivo quello di formare all'arte pubblica soprattutto gli amministratori locali¹⁷.

¹⁷ Riflessioni sulle esperienze di arte pubblica promosse da *Giuseppefraugallery* ad Iglesias e qui indagate, sono descritte dagli stessi promotori: in entrambi gli interventi il ruolo dell'arte pubblica come mezzo di avvicinamento degli amministratori locali all'arte è dichiarato e incoraggiato. COLLETTIVO GIUSEPPEFRAUGALLERY (E.D.M., P.G., R.O.), *Radicata, radicale, politica: una scuola civica d'arte contemporanea come piattaforma di mediazione sociale*, in Direzione Generale Creatività Contemporanea del Ministero della Cultura Fondazione scuola dei beni e delle attività culturali (a cura di), *arte e spazio pubblico*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2023, pp. 286-290.

Fig. 9
Iglesias, relazioni e spazi della città storica (elaborazione grafica dell'autore)
In mappa, elaborata nell'ambito degli studi per la redazione Piano Particolareggiato del Centro Matrice, sono indicate i luoghi e le opere illustrate, in relazione con la città storica.



Fig. 10

*Mercato civico di Iglesias,
Stefano Boccalini,
Civico Mercato in Civica Terra
(foto dell'autore)*

Attraverso le due opere, gli artisti propongono una riflessione sul tema del mercato come luogo di vendita di prodotti locali e di interazione, anche affettiva, tra l'avventore e il commerciante¹⁸ in opposizione al proliferare dei centri di media e grande distribuzione dove i prodotti sono spesso l'esito di processi non sostenibili per l'ambiente. La facciata principale del mercato ospita l'opera di Stefano Boccalini *Civico Mercato in Civica Terra* (2016), un'opera testuale che ha l'obiettivo di comunicare il rapporto personale e diretto tra gli operatori del mercato civico e gli avventori [Fig. 10]. L'opera di Boccalini, nata nell'ambito del progetto di recupero *Civica percorsi d'Arte Pubblica e Partecipata*, promosso dal collettivo *Giuseppefraugallery*, trova le sue ragioni più profonde nel radicamento dell'arte alla terra. Il progetto si propone di incoraggiare il coinvolgimento delle comunità nel processo formativo dell'opera d'arte attraverso un approccio anticoloniale, che rigetta l'arte come luogo della conoscenza delle élite. È dell'anno precedente l'opera di Flavio Favelli realizzata sul fronte secondario dell'edificio, in uno spazio pubblico destinato alle operazioni di carico e scarico delle merci e di deposito degli scarti, frutto di quelle trasformazioni urbane che nel tardo Ottocento avevano coinvolto l'area attorno alla piazza Sella e che nel corso del Novecento aveva assunto progressivamente un connotato periferico e degradato [Fig. 11] [Fig. 12].

¹⁸ Ibidem.



Fig. 11

*Mercato civico di Iglesias,
Flavio Favelli, Palmira
– Fatto come piace a noi italiani (Courtesy
Giuseppefraugallery – Scuola
civica d'arte contemporanea).
La foto ritrae l'opera
nel momento della sua
realizzazione.
Nelle fasi operative,
Favelli è coadiuvato
dagli artisti del collettivo
Giuseppefraugallery.*

Favelli attribuisce all'opera l'istanza di un messaggio globale e la concepisce in un momento in cui non pensava di doverla realizzare in Sardegna, attingendo alla cultura visiva pubblicitaria e alle proprie memorie personali¹⁹.

Il murale evoca l'immagine stampata sulle confezioni del tonno Palmera con la frase, presente nelle confezioni, *fatto come piace a noi italiani*; Favelli sostituisce però la parola Palmera con la parola Palmira, la città siriana patrimonio UNESCO allora sottoposta a una sistematica distruzione da parte dello Stato Islamico. L'artista attribuisce all'intervento un forte significato politico mirato da una parte ad evocare l'immagine del dramma vissuto in quel momento dai siriani, dall'altra a porre un interrogativo alla comunità riguardo agli impatti economici e ambientali connessi alla lavorazione industriale del cibo.

¹⁹ Una sintetica ma pregnante descrizione dell'opera, della sua genesi e degli intenti dell'artista è contenuta in Flavio FAVELLI, in *flaviofavelli.com/tag/palmera/* [25/02/2025].

L'artista gioca sull'ambiguità della raffigurazione prodotta da uno slogan pubblicitario esistente rivolto ad accattivare il consumatore, e il messaggio politico che egli vuole veicolare attraverso la sua risemantizzazione mettendo così in crisi il rapporto tra l'immagine e il suo significato²⁰.

Il conflitto semantico implicito nell'opera agisce sul conflitto dello spazio che si sviluppa lungo l'estensione della parete coinvolta dal murale. L'arte presente nello spazio urbano di Iglesias che era un tempo la manifestazione delle caratteristiche economiche e sociali del luogo, appare nelle opere di Favelli e Boccalini come uno degli elementi della contemporaneità globalizzata, e si pone l'obiettivo di interrogare la comunità e le sue classi dirigenti sulle problematiche del mondo contemporaneo.

Essa si esprime attraverso un linguaggio ambiguo che trasmette sensazioni diverse con il mutare dello sguardo del suo osservatore e delle chiavi di lettura che egli possiede. Il significato di queste opere è destinato dunque a cambiare continuamente con il passare del tempo, così come è cambiata la percezione, da parte dell'osservatore, della statuaria post – unitaria rispetto al momento della sua realizzazione. Rimane tuttavia immutato il ruolo svolto da queste opere nel palinsesto urbano, quello di documentare la storia della città e le sue trasformazioni urbane e sociali.



Fig. 12

Mercato civico di Iglesias, Flavio Favelli, Palmira – Fatto come piace a noi italiani (foto dell'autore)
La foto ritrae l'opera e i suoi spazi a dieci anni di distanza dalla realizzazione. Nonostante il suo colore appaia notevolmente sbiadito e necessiti di un restauro, il murale è stato risparmiato dagli atti di vandalismo i cui segni sono presenti sulle pareti degli edifici circostanti.

²⁰ Favelli si pone criticamente nei confronti di un'arte pubblica di convenienza, facilmente condivisa da tutti ed eterodiretta dagli amministratori locali che spesso la interpretano esclusivamente come il mezzo per soddisfare esigenze decorative o commemorative. Per la memoria, egli dice, «ci sono i marmisti dei cimiteri». FAVELLI, *L'arte pubblica*, cit., pp. 374-378.



**L'impronta artistica di Franco d'Aspro.
Monumenti e spazi pubblici
nella seconda metà del Novecento**

VALERIO DEIDDA
Museo e Archivio di Sinnai
settorearte@muasinnai.com

**The Artistic Imprint of Franco d'Aspro. Monuments and Public
Spaces in the Second Half of the Twentieth Century**

abstract

Il saggio propone una prima ricognizione sull'opera di Franco d'Aspro (1911–1995) nel campo della scultura pubblica in Sardegna, tra la fine degli anni Trenta e gli anni Novanta del Novecento. Attraverso l'analisi di alcuni interventi esemplari e un censimento ragionato dei monumenti collocati in spazi pubblici, si evidenziano i principali aspetti stilistici della produzione dell'artista, con particolare attenzione al dialogo tra arte e contesto urbano, alla funzione commemorativa delle opere e alla loro evoluzione formale in relazione al panorama artistico italiano del secondo dopoguerra.

This essay presents a preliminary survey of the work of Franco d'Aspro (1911–1995) in the field of public sculpture in Sardinia, from the late 1930s to the 1990s. Through the analysis of selected monuments and a reasoned inventory of his public works, the paper highlights the main stylistic and cultural features of the artist's production, with particular attention to the relationship between art and the urban context, the commemorative function of sculpture, and its formal evolution within the postwar Italian art scene.

keywords

scultura pubblica, Franco d'Aspro,
arte in Sardegna, memoria urbana,
monumento contemporaneo

*public sculpture, Franco d'Aspro, Sardinian art,
urban memory, contemporary monument*

Fig. 1
Franco d'Aspro, 1935 (foto Archivio MuA – Museo e Archivio Sinnai).

Introduzione

Il presente saggio si propone di presentare una ricerca preliminare finalizzata a restituire un dato quantitativo dell’opera di Franco d’Aspro nel campo dei monumenti pubblici. In questo contesto, verranno analizzati alcuni dei suoi monumenti più significativi, con particolare attenzione al loro valore artistico e storico.

Prima di affrontare nel dettaglio l’argomento, ritengo doveroso fare alcune precisazioni circa la terminologia della categorizzazione sull’arte pubblica. L’arte pubblica ha conosciuto una significativa evoluzione negli ultimi decenni, passando da interventi non autorizzati a pratiche istituzionalizzate. La Street Art, originariamente espressione spontanea e spesso illegale, è ora al centro di mostre, festival e programmi televisivi, evidenziando un cambiamento nella percezione e nell’accettazione di queste forme artistiche. Questo fenomeno solleva interrogativi sulla natura dell’arte pubblica e sul suo ruolo nella società contemporanea. L’arte pubblica, infatti, non si limita più a decorare o abbellire gli spazi urbani, ma mira a coinvolgere attivamente le comunità, stimolando riflessioni e dialoghi su temi sociali e culturali. In questo contesto, la partecipazione dei cittadini diventa fondamentale, trasformando l’arte in un mezzo per rafforzare il tessuto sociale e promuovere l’identità collettiva¹.

L’arte pubblica è un ambito della produzione artistica che si sviluppa in relazione agli spazi condivisi, configurandosi come un elemento fondamentale nella costruzione dell’identità urbana e della memoria collettiva². Con questa espressione si intendono opere pensate per essere fruite al di fuori dei tradizionali contesti museali e concepite in stretto rapporto con l’ambiente sociale, architettonico e paesaggistico in cui si inseriscono³. Tra le principali forme di arte pubblica, il monumento occupa un ruolo centrale sin dall’antichità. Originariamente destinato a celebrare eventi, figure storiche o valori condivisi, il monumento ha subito profonde trasformazioni nel corso dei secoli. Nell’epoca classica, le statue onorarie e gli archi trionfali erano strumenti di legittimazione politica e militare⁴; nel Medioevo, le sculture monumentali acquisirono una forte connotazione religiosa, integrandosi con l’architettura sacra⁵. Il Rinascimento e il Barocco rafforzarono la componente celebrativa e retorica del monumento, mentre l’Ottocento vide un’ampia diffusione della scultura pubblica come strumento di costruzione delle identità nazionali⁶.

Nella seconda metà del Novecento, il concetto stesso di monumento è stato profondamente riconsiderato: le avanguardie artistiche hanno introdotto nuove tipologie di intervento nello spazio pubblico, sperimentando materiali, forme e modalità di fruizione che hanno sovvertito i tradizionali canoni celebrativi⁷. La monumentalità si è aperta a interpretazioni critiche, con opere che mirano non più solo a glorificare il passato, ma

1 Alessandra PIOSELLI, *L’Arte nello spazio urbano. L’esperienza italiana dal 1968 ad oggi*, John & Levi, Milano 2015.
2 Senie HARRIET, *Contemporary Public Sculpture: Tradition, Transformation, and Controversy*, Oxford University Press, Oxford 1992, pp. 106-129.
3 Kwon MIWON, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, MIT Press, Cambridge 2002.
4 Salvatore SETTIS, *Futuro del classico*, Einaudi, Torino 2004, pp. 127-136.
5 Richard KRAUTHEIMER, *Early Christian and Byzantine Architecture*, Yale University Press, New Haven 1986, pp. 337-341.
6 Barbara AGOSTI, Laura BARROERO, Stefania SUSINNO, *Scultura e monumento pubblico in Italia tra Ottocento e Novecento*, Skira, Milano 2000, pp. 9-17.
7 Rosalind KRAUSS, *Passages in Modern Sculpture*, MIT Press, Cambridge 1977, pp. 30-44.



Fig. 2
Catalogo mostra Galleria
Palladino, 1938 (foto Archivio
MuA – Museo e Archivio Sinnai).

anche a problematizzarlo, a riflettere sulle dinamiche della memoria e a coinvolgere attivamente il pubblico⁸.

Franco d’Aspro

Francesco Italo Carlo d’Aspro, noto Franco, nacque il 17 dicembre del 1911 a Mondovì (CN) da padre abruzzese e madre toscana⁹. Visse la sua infanzia ad Avellino dove si traferì per esigenze lavorative del padre, funzionario dell’ufficio metrico governativo. A

8 James YOUNG, *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*, Yale University Press, New Haven 1993, pp. 27-49.
9 Nel corso degli ultimi è stata dedicata dallo scrivente una ricerca approfondita per tentare di ricomporre le vicende storico artistiche dell’artista Franco d’Aspro, presenti in letteratura in maniera frammentaria. Tra le difficoltà maggiori riscontrate nella ricerca relativa all’artista, la principale è stata quella di individuare e verificare le fonti che confermassero buona parte della scarna letteratura finora pubblicata, *in primis*, quella sulle notizie biografiche. Per questo motivo, la ricerca è partita dalla richiesta di un certificato di nascita dall’Archivio storico comunale di Mondovì.



Fig. 3
Sant'Ignazio da Laconi,
scultura in bronzo, viale
Sant'Ignazio, Cagliari
(foto Valerio Deidda)

questa fase si riferisce una notizia ancora da confermare, giunta prima dall'artista in un'intervista e poi riportata dallo storico dell'arte Efisio Carbone¹⁰ in un saggio del 2009, secondo il quale da adolescente d'Aspro avrebbe frequentato nella vicina Napoli la bottega del maestro Vincenzo Gemito (1852 - 1929). Sebbene sia possibile rilevare nelle sue opere giovanili una forte influenza dai lavori del maestro napoletano, non ci sono documenti che avvalorino questa informazione¹¹.

¹⁰ Efisio CARBONE, *La collezione d'Aspro: una fucina di capolavori*, in Silvia LEDDA (a cura di), *Sinnai. Storia, Arte, Documenti*, Iges, Quartu Sant'Elena 2009.

¹¹ In una intervista trascritta da Gianfranco Murtas, e pubblicata nel volume dedicato a Franco d'Aspro edito da Kalb editore nel 2005, si evince che l'artista si trasferì poco più che adolescente a Bologna e rientrò in Campania intorno al 1931, quando ormai l'artista Vincenzo Gemito era morto. Una ipotesi plausibile è che da bambino d'Aspro abbiamo lavorato alla fonderia Gemito. Infatti, è noto che la bottega dell'artista era frequentata da piccoli aiutanti che si occupavano della preparazione di gesso per la formatura delle opere. Purtroppo, gli uffici della Fonderia Gemito non custodiscono nessun documento che possa aiutarci a ricostruire la vicenda, che rimarrà, quindi, un'ipotesi non verificabile. Gianfranco MURTAS, *Franco d'Aspro, maestro d'arte e di Loggia*, Kalb, Cagliari 2005



Fig. 4
Mercato civico di Iglesias,
Stefano Boccalini, Civico
Mercato in Civica Terra
(foto dell'autore)

Considerata la cronologia, è più probabile che a Napoli il giovane d'Aspro abbia frequentato un altro importante artista dell'epoca, del quale farà un ritratto negli anni Quaranta e che comparirà più volte nella sua vita anche fuori dal mondo artistico: Raffaele Marino (1868 - 1957)¹². [Fig.1]

A metà degli anni Venti, la famiglia d'Aspro si trasferì a Bologna. In un'intervista rilasciata allo storico e amico Gianfranco Murtas, l'artista raccontò di essersi diplomato presso l'Accademia privata di Belle Arti, diretta dal pittore Giuseppe Regazzi, insieme a Luciano Minguzzi¹³. Nel 1931 morì il padre Luigi e l'anno successivo la famiglia si spostò

¹² Ibidem, p. 14.

¹³ Ibidem, p. 31. Non è stato possibile verificare la presenza di un archivio della scuola dell'artista Giuseppe Regazzi. Circa la conferma della frequentazione da parte di d'Aspro, in una lettera del 1940 scritta dalla madre all'artista, custodita presso l'archivio d'Aspro in deposito presso il Museo archeologico di Cagliari (d'ora in poi ManCa), vengono citati gli anni in cui l'artista si trovava a Bologna come allievo presso la già citata scuola. (Attualmente l'archivio non è inventariato e ordinato, presenta, quindi, una segnatura provvisoria: corrispondenza della madre Giuseppina Conti - Scatola b, f. 3).



Fig. 5
Monumento ai Caduti,
scultura monumentale,
piazza Rinascita, Carbonia
(foto Archivio d'Aspro).



Fig. 6
Ippocrate,
scultura in bronzo,
ex Clinica Aresu, Cagliari.
(foto: Valerio Deidda)

nuovamente in Campania, dove frequentò lo studio di un altro scultore, verosimilmente quello di Raffaele Marino¹⁴.

La conferma del trasferimento ci arriva da due avvenimenti specifici: il primo riguarda Mario, fratello di Franco, che nel 1932 ottenne dall'Università di Bologna il congedo per il Regio Istituto Superiore di Medicina Veterinaria di Napoli¹⁵; il secondo dalla partecipazione di Franco d'Aspro alla mostra "Irpinia" ad Avellino del 1932, nella quale espose un ritratto in gesso di suo padre, una coppia di buoi in terracotta intitolata *L'aratura* (ora custoditi al Museo civico di Avellino) e un ritratto di Carlo Delcroix per il quale fu premiato con una medaglia d'argento¹⁶. Scarse e frammentarie sono le notizie di questo periodo. Di fatto, le uniche informazioni arrivano dalle sue partecipazioni a mostre locali e riferite dall'artista stesso o da pubblicazioni datate e di poco carattere scientifico. È comunque noto che nell'agosto del 1935 allestì la sua prima personale alle Terme Stabiane di Castellamare con 25 opere¹⁷.

Fu il 1938 l'anno della consacrazione come artista durante il quale organizzò due mostre personali importanti. La prima si tenne a Napoli, nel suo studio situato nel quartiere del Vomero in Via Consalvo Carelli 24¹⁸, nella quale espose circa 40 lavori presentati dal

¹⁴ Gianfranco MURTAS, *Franco d'Aspro, maestro d'arte e di Loggia*, Kalb, Cagliari 2005, p. 14.

¹⁵ Archivio storico di Bologna, fondo Archivio degli studenti, Fascicolo N. 2029.

¹⁶ Renato PAPÒ, (a cura di), *Lo scultore Franco D'Aspro*, in «Quaderni del Comitato per manifestazioni d'arte e di cultura, Danesi», Roma 1949, p. 6.

¹⁷ Gianfranco MURTAS, *Franco d'Aspro, maestro d'arte e di Loggia*, Kalb, Cagliari 2005, p. 21.

¹⁸ Corriere dell'Irpinia del 29/01/1938.



Fig. 7
Mario Aresu,
busto in bronzo,
ex Clinica Aresu, Cagliari.
(foto: Valerio Deidda)

critico Piero Girace che lo definì il nuovo Medardo Rosso¹⁹. La seconda, invece, si tenne il 26 marzo a Cagliari alla Galleria Palladino [Fig. 2], una delle più importanti sedi espositive in Sardegna dell'epoca²⁰. D'Aspro, giunto nell'isola su invito del poeta aviatore Ludovico Gaetani, espose 44 opere tra bronzi, gessi e terracotte.

Tra le sculture esposte erano presenti: *Enigma*, una medaglia in bronzo realizzata nel 1937; ritratto di Gemitto, una testa in cera; un busto dell'attore Raffaele Viviani e un busto dell'Onorevole Carlo Delcroix. Queste ultime due opere in terracotta furono segnalate nel dépliant dell'esposizione come realizzate per la Biennale di Venezia²¹. La mostra

¹⁹ Gianfranco MURTAS, *Franco d'Aspro, maestro d'arte e di Loggia*, Kalb, Cagliari 2005, p. 8.

²⁰ La galleria Palladino fu inaugurata nel 1932 nel pieno centro cittadino di Cagliari. Si distinse subito per la qualità delle mostre e svolse un'intensa attività che consentì di far conoscere al pubblico artisti sia sardi sia provenienti da tutta Europa. L'attività fu però breve poiché anche essa fu devastata dalle bombe del 1943. Per approfondire le vicende legate alla storica galleria d'arte cagliaritana: Nicola Valle, *Tra quadri e cornici: la galleria Palladino fu la prima bottega d'arte di Cagliari*, in *Almanacco di Cagliari*, Trois, Cagliari, 1984.

²¹ Questa notizia fu riportata anche in un articolo del 20 marzo 1938 del quotidiano sardo "L'Unione Sarda", firmato da Ludovico Gaetani. Tuttavia, non risulta nessuna partecipazione dell'artista alla Biennale di Venezia di quell'anno o negli anni successivi. Negli archivi della Biennali non vi è traccia della partecipazione alla mostra internazionale. Tuttavia, sono presenti dei cataloghi fotografici dell'artista.



Fig. 8
Mascheroni della fontana,
giardino della
ex Clinica Aresu, Cagliari.
(foto: Valerio Deidda)

fu un enorme successo di critica e di vendite e da quel momento arrivarono le prime commissioni. Fu allora che Franco d'Aspro elesse la Sardegna sua seconda patria, vi si trasferì e aprì uno studio in via Pergolesi 12 a Cagliari²². Tra il 1938 e il 1941, gli furono commissionati il busto di Pierluigi da Palestrina e di Giuseppe Verdi per il Conservatorio di musica di Cagliari e un ritratto in bronzo del compositore Florestano Rossomandi per il Conservatorio di San Pietro a Majella di Napoli²³. Quest'ultimo bronzo è stato datato al 1950 nella scheda del catalogo generale dei beni culturali, ma secondo lo scrivente, l'opera è collocabile entro il 1938²⁴.

²² L'indirizzo è desunto dalla corrispondenza con la madre custodita presso l'archivio d'Aspro (segnatura provvisoria: corrispondenza della madre Giuseppina Conti - Scatola b, f. 3).

²³ Renato PAPÒ, (a cura di), *Lo scultore Franco D'Aspro*, in *Quaderni del Comitato per manifestazioni d'arte e di cultura*, Roma, Danesi, 1949, p. 9.

²⁴ Franco d'Aspro teneva nota in maniera meticolosa delle commissioni pubbliche, delle vendite a privati o a gallerie, accompagnando al titolo dell'opera l'anno e il valore economico. Queste informazioni sono riportate nei suoi registri di vendita custoditi presso l'archivio d'Aspro (segnatura provvisoria scatola B, f. 18). L'opera è pubblicata nel volume: Gemma CAUTELA, Lorella STARITA, Luigi SISTO (a cura di), *Dal segno al suono: il Conservatorio di musica San Pietro a Majella: repertorio del patrimonio storico-artistico e degli strumenti musicali*, Art'em, Napoli 2011.



Monumenti pubblici e opere d'arte in spazi pubblici

Lo studio dell'attività artistica di Franco d'Aspro in Sardegna si presenta come un'impresa complessa e articolata. Numerosi suoi monumenti, infatti, non trovano ancora adeguato spazio nella letteratura scientifica, rendendo necessaria un'approfondita indagine d'archivio per ricostruire con maggiore chiarezza le vicende che ne hanno accompagnato la realizzazione²⁵.

Una prima imprescindibile precisazione riguarda la distinzione tipologica degli interventi. D'Aspro ha realizzato opere monumentali che implicavano un'integrazione progettuale con lo spazio urbano, spesso in collaborazione con architetti o altri progettisti, e quasi sempre su committenza pubblica. Tuttavia, una parte rilevante della sua produzione può essere definita come "arte pubblica" in senso lato: si tratta di opere singole, collocate in contesti civili come ospedali, biblioteche o spazi commemorativi, e dedicate a figure meritevoli o a ricorrenze civiche. Ciò detto, in questo contributo si tenterà di restituire un

²⁵ A tal proposito, una preziosa fonte è rappresentata dall'archivio privato dell'artista preziosamente custodito per tanto tempo dalla vedova di Franco d'Aspro Immacolata Giorgi. Al momento la documentazione è stata acquisita e consultabile presso il ManCa.

Fig. 9

Piazzale monumentale del
Santuario di Bonaria, Cagliari.
(foto: Valerio Deidda)



Fig. 10

Monumento ai Caduti,
scultura in bronzo,
cimitero comunale, Elmas.
(foto: Valerio Deidda)

primo quadro sull'operato dell'artista attraverso una prima sintesi dei monumenti in un elenco [tab.1] e una breve ricognizione sui principali interventi.

Il 21 ottobre 1951 papa Pio XII canonizzò Ignazio da Laconi (1701–1781), frate cappuccino originario del paese di Laconi in Sardegna, una delle figure religiose più amate dell'isola. In tale occasione, la municipalità di Cagliari commissionò a d'Aspro una scultura in bronzo da collocare nei pressi dell'omonima chiesa. Il lavoro fu affidato all'artista il 5 luglio 1950 e posizionata nella sede attuale nel corso del 1951²⁶. L'artista sceglie di rappresentare il santo in piedi, a figura intera, con l'abito tipico dell'ordine dei Cappuccini: una tonaca semplice, il cordone e il mantello. Ignazio tiene in braccio un crocifisso, segno della sua intensa spiritualità e devozione. Lo sguardo è rivolto verso l'alto e l'espressione assorta comunicano una profonda interiorità, tipica della ritrattistica religiosa. Il modellato è sobrio, essenziale, privo di decorazioni eccessive: ciò sottolinea la semplicità e l'umiltà del santo, in linea con l'iconografia tradizionale cappuccina. La verticalità della figura e la posa raccolta conferiscono un senso di spiritualità silenziosa e forza interiore.

²⁶ Dai registri delle delibere del comune di Cagliari (Archivio storico del Comune di Cagliari, d'ora in poi (ASCA - Mediateca del Mediterraneo), n° 1691 del 18.10.1950, si legge la notizia del pagamento di 300.000 £ allo scultore Franco d'Aspro per l'opera.



Fig. 11

Caravella, bozzetto in bronzo dorato, MuA – Museo e Archivio di Sinnai (foto: Valerio Deidda).

Fig. 12

Madonna di Bonaria, bozzetto in bronzo dorato, MuA – Museo e Archivio di Sinnai. (foto: Valerio Deidda)

La base in pietra reca un'iscrizione semplice: "A Fra Ignazio da Laconi", accompagnata da un simbolo francescano (le braccia incrociate con la croce), ulteriore richiamo all'ordine a cui apparteneva. [Fig. 3]

Nello stesso anno, l'Associazione degli operai della diga di Corongiu — costruita nel 1866 nel territorio di Sinnai, su progetto dell'ingegner Felice Giordano per il Comune di Cagliari — commissionò a d'Aspro una scultura del Sacro Cuore di Gesù [Fig. 4], destinata a un monumento da collocare tra la prima e la seconda diga. L'opera, completamente inedita, è realizzata in bronzo e misura circa 110 cm. Come si evince dai registri delle delibere del Comune di Cagliari, l'artista contribuì personalmente al finanziamento dell'opera, sostenendone in parte i costi.²⁷

Il Monumento ai Caduti di Carbonia [Fig. 5], inaugurato il 13 giugno 1954 in Piazza Rinascita con una solenne cerimonia pubblica, si impone come un esempio emblematico della monumentalistica celebrativa del secondo dopoguerra. Progettato da Franco D'Aspro²⁸, si configura come un cippo in granito, alto oltre cinque metri, sormontato da un gruppo scultoreo in bronzo raffigurante due figure maschili, allegoria del soldato come eroe antico. L'iscrizione — «Onore immortale agli eroi che offrono in silenzio la loro vita alla Patria» — adotta un linguaggio solenne, coerente con la

²⁷ Registro delle delibere, n°1153 del 1951 Spesa erezione di una statua religiosa, ASCA.

²⁸ Nelle carte dell'artista è possibile trovare traccia del pagamento relativo al monumento. Infatti, d'Aspro annotava in un quaderno tutte le entrate in relazione a opere e, talvolta, committente. Per l'opera in oggetto l'artista ricevette 950000 £.

retorica commemorativa del tempo. L'evento inaugurale, ampiamente documentato da fonti fotografiche e giornalistiche, vide la partecipazione di autorità civili, militari e rappresentanti delle associazioni d'arma, a conferma della centralità del monumento nella costruzione della memoria pubblica e dell'identità civica italiana nel dopoguerra. L'opera fu verosimilmente commissionata tra il 1953 e il 1954 dalla sezione locale dell'Associazione Nazionale Mutilati e Invalidi di Guerra²⁹.

A partire dal 1934, la Clinica Aresu divenne un simbolo della medicina accademica in Sardegna. Voluta con determinazione dal professor Mario Aresu, la struttura venne costruita nella fossa di San Guglielmo nonostante le numerose opposizioni e le difficoltà tecniche legate al terreno³⁰.

I lavori, interrotti durante la guerra, ripresero nell'immediato dopoguerra grazie al sostegno di figure chiave della politica e dell'università. La clinica ospitò per decenni attività sanitarie, didattiche e assistenziali, con reparti, laboratori, una biblioteca e una scuola per infermieri. Le opere d'arte oggi presenti al suo interno raccontano la storia di un luogo che ha formato generazioni di medici e lasciato un segno profondo nella comunità. Tra queste, d'Aspro realizza nel 1952 un busto di Ippocrate [Fig. 6] in bronzo e un ritratto a mezzobusto del fondatore, Mario Aresu³¹ [Fig. 7]. Nello stesso frangente temporale è ipotizzabile la realizzazione dei mascheroni di bronzo realizzati per la fontana nel giardino [Fig. 8], per i quali al momento non sono state trovate sufficienti informazioni dalla ricerca d'archivio³².

L'Opera Nazionale per la Maternità e l'Infanzia (ONMI), istituita nel 1925, rappresentò uno dei principali strumenti dello Stato italiano per il sostegno alla maternità e alla prima infanzia. Con una rete capillare di strutture, l'ente forniva servizi sanitari, sociali ed educativi rivolti in particolare alle madri e ai bambini, assumendo un ruolo centrale nelle politiche demografiche del regime fascista.

Anche a Oristano, come in molte città italiane, venne attivata una sede locale dell'ente, conosciuta come "Casa della Madre e del Bambino". Questi centri, pensati per accompagnare le donne durante e dopo la gravidanza, offrivano assistenza ostetrica e pediatrica, oltre a percorsi di educazione igienico-sanitaria, con l'obiettivo di promuovere un modello di maternità sorvegliata e funzionale alla retorica della famiglia fascista. Nel 1955 l'amministrazione comunale commissiona all'artista un rilievo da posizionare nella facciata dell'istituto³³.

Il bassorilievo in pietra, collocato sulla facciata dell'edificio dell'ex sede ONMI di Oristano, rappresenta una scena allegorica dedicata alla maternità, alla cura e all'infanzia, in coerenza con la missione istituzionale dell'ente.

²⁹ Nella delibera n°19 dell'8 gennaio 1953 del comune di Cagliari la Legione di Carbonia dell'Associazione nazionale mutilati e invalidi di guerra invia materiali promozionali per raccogliere fondi per erigere un monumento ai caduti di Guerra. Il consiglio della città delibera di contribuire all'esecuzione con una donazione di 1500 £. È verosimile che, sebbene non esplicitato, il monumento sia quello realizzato da d'Aspro.

³⁰ A tal proposito si segnala il volume a cura di Marco CADINU, *Architetture dell'acqua in Sardegna*, Bernd Kamps Steinhäuser Verlag, Wuppertal 2015.

³¹ Quaderno registro delle vendite e dei pagamenti, archivio d'Aspro, ManCa (segnatura provvisoria Scatola B, f.18).

³² Nel volume di Cadinu l'opera viene attribuita a d'Aspro. A conferma di questa attribuzione, nell'archivio privato dell'artista sono presenti fotografie dell'opera (segnatura provvisoria Scatola B, f. 5) cfr. CADINU, 2015, cit. p. 208.

³³ Nell'archivio privato dell'artista, sono presenti numerosi album fotografici. In una foto è raffigurato Franco d'Aspro che lavora sul rilievo e si legge "Villamassargia novembre 1954". Dobbiamo ipotizzare che tra la fine del 1954 e il 1955 l'opera fosse stata posizionata nel suo luogo di destinazione. (segnatura provvisoria Scatola B, f. 5).



Fig. 13

*Fontana pubblica, Sardara.
(foto: Valerio Deidda)*

Al centro della composizione emerge la figura di una madre seduta con in braccio un neonato: la postura richiama un gesto di protezione e nutrimento, sottolineando il ruolo centrale della donna come custode della vita. Attorno a lei, in una disposizione dinamica ma armonica, si dispongono diverse figure di bambini nudi che giocano, si muovono o si rivolgono verso la madre, creando un senso di vitalità e continuità.

In alto a sinistra si distingue una figura femminile velata, probabilmente una suora o una figura assistenziale, che osserva la scena in atteggiamento vigile e benevolo: un riferi-



Fig. 14

*Monumento ai Caduti,
scultura in bronzo, piazza
Martiri, Villamassargia.
(foto: Valerio Deidda)*

mento visivo alla tutela fornita dallo Stato o dalle istituzioni caritatevoli nei confronti delle madri e dei bambini.

Lo stile del rilievo richiama evidentemente il linguaggio plastico semplificato dell'arte pubblica del periodo tra gli anni '30 e '40, con figure stilizzate ma leggibili, modellate con una certa rudezza formale che esalta il senso di concretezza e solidità. In questo senso, il rilievo riflette una visione della maternità ancora fortemente legata al dovere, alla protezione istituzionale e a una dimensione pubblica della cura.

Il progetto della sistemazione dell'area sottostante il santuario di Nostra Signora di Bonaria [Fig. 9], con la celebre scalinata che la collega idealmente al mare, fu oggetto di un



Fig. 15
Monumento ai Caduti,
scultura in bronzo, piazza
Roma, Carbonia (lato est).
(foto: Valerio Deidda)

concorso bandito nel 1960³⁴. Ad aggiudicarsi la vittoria furono gli architetti Adriano e Lucio Cambellotti, con una proposta di forte impatto visivo e simbolico. L'intervento si inseriva in un contesto urbano in trasformazione, dove la monumentalità dialogava con le esigenze moderne della città. Il progetto era ambizioso: la scalinata avrebbe dovuto costituire non solo un asse scenografico, ma anche un luogo simbolico capace di integrare architettura, paesaggio e spiritualità, in una visione fortemente influenzata dai temi del modernismo italiano.

³⁴ Un'ampia scheda si trova nel volume Franco MASALA (a cura di), *Architettura dall'unità d'Italia alla fine del '900*, Ilisso, Nuoro 2001.



Fig. 16
Mascherone di fontana,
dettaglio scultoreo, ex
Clinica Aresu, Cagliari.
(foto: Valerio Deidda)

Tuttavia, nonostante l'alto valore formale e la carica evocativa della proposta, la sua realizzazione fu rallentata da una serie di difficoltà tecniche, burocratiche e politiche, che portarono a varianti significative e a una lunga fase di stasi. Il progetto fu ripreso nel 1989, ma non completato come previsto. All'interno di questo ampio lavoro di sistemazione del piazzale si inseriscono le opere monumentali di Franco d'Aspro: una caravella e una Madonna con la cassa tra le onde, posizionate ai due lati della piazza e realizzate nel 1970³⁵. [Fig. 10] Le due sculture in bronzo raffigurano, rispettivamente, una Madonna con Bambino in posizione ieratica e una caravella che affronta un mare in tempesta. I due interventi per il piazzale segnano un momento di svolta nella produzione artistica alla fine degli anni Sessanta, quando l'autore si allontana dalle influenze ottocentesche (da Vincenzo Gemito a Medardo Rosso) per abbracciare una ricerca plastica più essenziale, in linea con le istanze novecentiste e le sperimentazioni formali del secondo quarto del Novecento.

³⁵ All'interno delle delibere della giunta del comune di Cagliari non è stato possibile rintracciare informazioni circa la commissione delle due sculture monumentali. Ciò che emerge dalla documentazione consultata è che il Comune decise di finanziare diverse iniziative volte a celebrare la visita del Pontefice Paolo VI in Sardegna (delibera n° 1482 del 15/04/1970, ASCSA). L'unica menzione relativa a un pagamento all'artista è in merito alle medaglie celebrative, una delle quali destinata ad essere donata al Pontefice nell'aprile del 1970 (delibera n° 2011 del 19 maggio 1970). A proposito del committente, l'ipotesi più probabile è che l'intervento di d'Aspro si inserisca nell'ampio progetto di sistemazione del piazzale progettato dai Cambellotti. Pertanto, è necessario un ulteriore passaggio in archivio per consultare la sezione contratti, nella quale potrebbero essere contenute ulteriori informazioni che potrebbero chiarire la situazione. Nel museo civico di Sinnai sono custoditi i bozzetti, in bronzo dorato, delle due sculture monumentali. [figg. 11 e 12]

Entrambe le opere si distinguono per una rude espressività e una forma sintetica, che rimandano all’influenza dell’arte scultorea sarda dell’età del Bronzo e del primo Ferro. In particolare, la figura della Vergine, stilizzata e allungata, posizionata su un’onda da cui emerge una cassa, richiama suggestivamente le ricerche di artisti come Alberto Giacometti (1901 - 1966) e Pericle Fazzini (1913 - 1987). Tuttavia, l’opera rivela una cifra stilistica pienamente riconoscibile, segnata dalla presenza viva del gesto dell’artista, che plasma e genera la materia in modo diretto e personale.

Note conclusive

Qual è l’impronta artistica lasciata da Franco d’Aspro? Questo primo e breve approfondimento sugli interventi pubblici in Sardegna dell’artista ha fatto emergere numerosi dati: non ancora esaustivi certo, ma già sufficienti a delineare un quadro iniziale significativo. Rileggere oggi l’opera di un artista del Novecento come d’Aspro, attivo nel secondo dopoguerra in una Sardegna dal panorama artistico eterogeneo e in fermento, significa confrontarsi con una scena segnata da figure come Francesco Ciusa, con la sua Madre dell’ucciso e i suoi poemi plastici, Gavino Tilocca, Costantino Nivola, Eugenio Tavolara, Amelia Camboni, i fratelli Melis, Maria Lai e Pinuccio Sciola. Ciononostante, la poetica di d’Aspro resta ancorata a una narrazione di stampo verista, con esiti plastici riconducibili alla scuola partenopea. Tuttavia, la sua opera riesce a inserirsi con coerenza in quella stagione dell’arte pubblica in cui la scultura monumentale non era soltanto celebrazione del passato, ma anche costruzione della memoria presente. Sebbene Franco d’Aspro non operi attraverso i codici dell’avanguardia né abbracci il linguaggio concettuale, la sua opera pubblica rivela una sorprendente consonanza – ancorché non dichiarata – con alcuni presupposti dell’“arte come scultura sociale” teorizzata da Joseph Beuys³⁶. Lunghi dall’essere un semplice ornamento urbano o un’espressione celebrativa fine a sé stessa, la scultura di d’Aspro si configura come un intervento nello spazio della collettività, volto a rappresentare, consolidare e condividere una memoria comune. Il suo contributo non mira a destabilizzare i linguaggi visivi, ma a scolpire visibilmente il tessuto della memoria e dell’identità locale³⁷. In questo senso, i monumenti ai caduti realizzati a Carbonia, Elmas e Villamassargia, così come l’intervento nel piazzale di Bonaria, assumono un ruolo che va oltre la dimensione formale: essi diventano strumenti di una pedagogia civile, occasioni di riflessione collettiva, forme visibili del ricordo. Anche se la sua poetica è radicata nel verismo partenopeo e nell’espressività figurativa del Novecento, d’Aspro partecipa, in modo discreto ma coerente, a quella visione dell’arte che Beuys descrive come processo sociale, in cui ogni atto creativo può generare trasformazione nella coscienza collettiva. D’Aspro non plasma “azioni” o “installazioni” come Beuys, ma trasforma il bronzo in nodo simbolico della comunità, in punto di incontro tra storia e presente. Le sue opere non vogliono provocare, bensì custodire e restituire: sono luoghi della memoria incarnata, nei quali si riflette una dimensione etica del fare artistico che, pur non teorizzata, è sentita, praticata e offerta al vissuto comune. In questo senso, il suo contributo all’arte pubblica in Sardegna può essere letto non solo come un esercizio di stile o di commemorazione, ma come una silenziosa e coerente forma di arte sociale, nella quale la tradizione diventa veicolo di coesione e consapevolezza.

36 Lucrezia DE DOMIZIO DURINI (a cura di), *Joseph Beuys. Opere e documenti*, Mazzotta, Milano 1980, pp. 85-112.
37 Paolo FABBRI, *L’arte e la comunicazione. Il caso Beuys*, Meltemi, Roma 2001, pp. 33-66.

Tabella riepilogativa dei monumenti di Franco d’Aspro

CITTÀ	LUOGO	TITOLO/SOGGETTO	TIPOLOGIA MONUMENTO	COMMITTENTE	ANNO
Cagliari	Conservatorio di Musica Pierluigi da Palestrina	Busto di Pierluigi da Palestrina	Opera d’arte in spazio pubblico	Conservatorio di Musica Pierluigi da Palestrina	1938
Cagliari	Conservatorio di Musica Pierluigi da Palestrina	Busto di Giuseppe Verdi	Opera d’arte in spazio pubblico	Conservatorio di Musica Pierluigi da Palestrina	1938
Cagliari	Biblioteca distretto Scienze umane	Busto di Dante Alighieri	Opera d’arte in spazio pubblico	Università di Cagliari	1947
Cagliari	Ospedale civile	Busto di Angelo Garau	Opera d’arte in spazio pubblico	Ospedale civile	1955
Cagliari	Ospedale civile	Busto di Alfonso Guglielmo Ligas	Opera d’arte in spazio pubblico	Ospedale civile	1955
Cagliari	Istituto di anatomia umana	Busto di Giovanni Porcell	Opera d’arte in spazio pubblico	Istituto di anatomia di Cagliari	1947
Cagliari	Palazzo civico	Busto di Grazia Deledda	Opera d’arte in spazio pubblico	Comune di Cagliari	1950
Cagliari	Piazza sant’Ignazio da Laconi	Sant’Ignazio da Laconi	Monumento	Comune di Cagliari	1951
Cagliari	Banca d’Italia	Il lavoro	Opera d’arte in spazio pubblico	Banca d’Italia	1969 1970
Cagliari	Piazzale di Bonaria	Caravella e Madonna di Bonaria	Monumento	Comune di Cagliari	1970
Cagliari	Ex clinica Aresu	Busto di Mario Aresu	Opera d’arte in spazio pubblico	Ex clinica Aresu	1952
Cagliari	Ex clinica Aresu	Busto di Ippocrate	Opera d’arte in spazio pubblico	Ex clinica Aresu	1952
Cagliari	Ex clinica Aresu	Mascheroni fontana pubblica	Monumento	Ex clinica Aresu	1952
Sinnai	Consiglio comunale	Stemma comunale di Sinnai	Opera d’arte in spazio pubblico	Comune di Sinnai	1994
Sinnai	Consiglio comunale	Busto di Alfonso Guglielmo Ligas	Opera d’arte in spazio pubblico	Comune di Sinnai	1994
Arbus	Comune di Arbus	Monumento ai caduti	Monumento	Comune di Arbus	1958
Elmas	Comune di Elmas	Monumento ai caduti	Monumento	Comune di Elmas	1958 (?)
Villamas-sargia	Comune di Villamassargia	Monumento ai caduti	Monumento	Comune di Villamassargia	1958
Arborea	Comune di Arborea	Piazza ing. Dolcetta	Monumento	Comune di Arborea	1955
Sardara	Terme di Sardara	2 fontane pubbliche	Monumento	Comune di Sardara	1951
Carbonia	Comune di Carbonia	Monumento ai caduti	Monumento	Ass. naz. Mutilati e Invalidi di guerra	1954
Carbonia	Parco Monte Rosmarino a Carbonia	Madonna del minatore	Monumento	Comune di Carbonia	1954 (?)
Sinnai	Diga di Corongiu	Redentore	Monumento	Comune di Cagliari	1951
		Monumento ai Caduti per la Patria e iscrizione in ricordo del S.Ten. Salvatore Pisano	Monumento	Esercito italiano	1972
Teulada	Sa Portedda - Teulada	Monumento Giuseppe Pintus (spostato)	Monumento	Comune di Assemini	1963
Assemini	Piazza Pintus		Opera d’arte in spazio pubblico	Comune di Tonara	?
Tonara	Comune di Tonara	Busto Peppino Mereu	Opera d’arte in spazio pubblico	Comune di Oristano	1955 (?)
Oristano	Comune di Oristano	Rilievo per la casa della madre e del bambino	Opera d’arte in spazio pubblico		
Cagliari	Giardino facoltà di Ingegneria	Busto di Mario Carta	Monumento	Facoltà di Ingegneria	Anni ‘90



L'arte pubblica nello spazio archeologico: il ruolo delle pratiche artistiche nel sostentamento dell'eredità culturale alla luce della Convenzione di Faro

FIGURELLA ROSARIA FIGURE
Università degli Studi della Basilicata
fiorella.r.fiore@gmail.com

Public Art in the Archaeological space:
the role of artistic practices in sustaining
cultural heritage in light of the Faro Convention

abstract

La proposta intende contribuire alla riflessione sul rapporto tra pratiche artistiche contemporanee e l'Antico, con riferimento particolare al caso italiano. Partendo dalle questioni e dagli obiettivi posti dalla c.d. Convenzione di Faro, legate al coinvolgimento delle comunità che godono dell'eredità culturale e che partecipano al suo sostentamento, la proposta mira, attraverso i casi di *Arte in memoria* e *Underneath the Arches*, ad evidenziare il ruolo che gli artisti possono avere in tale ambito, supportato da archeologi, curatori, storici dell'arte. Essi, focalizzandosi su questioni complesse legate al tempo, alla memoria, all'identità, attraverso pratiche che possono aiutare a connettere le comunità al bene, rispondono così non solo agli obiettivi posti dalla Convenzione ma anche a quell'idea sociale legata all'arte nello spazio pubblico che ha motivato la nascita della c.d. legge 'del 2%'.

This essay presents a preliminary survey of the work of Franco d'Aspro (1911–1995) in the field of public sculpture in Sardinia, from the late 1930s to the 1990s. Through the analysis of selected monuments and a reasoned inventory of his public works, the paper highlights the main stylistic and cultural features of the artist's production, with particular attention to the relationship between art and the urban context, the commemorative function of sculpture, and its formal evolution within the postwar Italian art scene.

keywords

archeologia, pubblico, tutela, relazione

Archaeology, Public, Relationship, Protection

Fig. 1

Roma, Parco archeologico di Ostia Antica, Sinagoga, IX d.C. (foto Fiorella Fiore).

Le pratiche artistiche spesso si sono confrontate con la dimensione archeologica¹; quello che si sta vivendo oggi è, però, una nuova fase del rapporto con l'antico, in cui le 'incursioni' (utilizzando un termine che dà anche il titolo a un saggio illuminante sul tema a firma di Salvatore Settis²) di arte contemporanea e più nello specifico 'pubblica', nel contesto archeologico, riescono ad innescare nuove potenzialità relative al ruolo dell'artista, in particolare in riferimento alle questioni poste dalla *Convenzione di Faro*. Le finalità dell'arte pubblica sono infatti mutate nel corso del tempo; partendo dal monumento, la cui origine latina, dal verbo *moneo*, «ammonire, esortare, ispirare»³, ingloba il significato ad una sfera semantica che comprende, tra gli altri, come scrive Pietro Gaglianò⁴, i concetti di tempo, memoria e potere, si è registrata nel corso del tempo anche la reazione degli artisti verso la rappresentazione di tutto questo come strumento di propaganda⁵. Anche in Italia il rapporto tra arte e contesto urbano è stato costruito partendo dalla nascita dei monumenti funzionali al rafforzamento dello spirito identitario dell'Italia post unitaria⁶, concretizzatosi nel paradigmatico *Altare della Patria*, inaugurato nel 1912. Tutto ciò si è strutturato anche a livello legislativo, con la Legge 717/49 (la cosiddetta Legge del 2%) che ha rappresentato il primo intervento di normativa per regolare gli interventi artistici all'interno dello spazio pubblico⁷. Per Maria Grazia Messina:

Per decenni l'applicazione del dispositivo del 2% si è portato dietro *l'imprinting*, fattosi col tempo peccato originale, della prima Circolare governativa che lo aveva normato nel 1937: da una parte il trattarsi, come già inquadrava il titolo, di "Decorazioni artistiche nelle opere edilizie", dall'altra l'affidare la scelta degli artisti coinvolti alle loro rappresentanze sindacali, data la presenza di queste nelle Commissioni, esclusiva nel 1937, in seguito comunque determinante per vari modi, in un percorso accidentato di modifiche, correttivi, reintegrazioni, che ben testimoniano della valenza eminentemente politica dell'iniziativa⁸.

Eppure, come spiega la studiosa, nelle intenzioni del Ministro Bottai non c'era la volontà di omologare la creatività nella gabbia di uno stile di regime ma, piuttosto, di incentivare negli artisti la consapevolezza della valenza sociale e civile del loro lavoro come risulta chiaro dall'inchiesta sul 2% promossa fra artisti e architetti dalla rivista "Primato" [...] nella primavera-estate 1942, fin dal testo di lancio, e poi dall'insieme e dai toni delle risposte raccolte e pubblicate⁹.

È da questa valenza sociale che bisogna partire per comprendere il ruolo che gli artisti possono avere nel contesto archeologico in questo periodo storico e afferrare una nuova sfumatura del rapporto tra arte e spazio pubblico, nel caso specifico archeologico.

1 In merito, cfr. Massimo MAIORINO, *L'artista come archeologo. Uno scavo nell'arte italiana del XXI secolo*, Arshake, Roma 2020.
2 Salvatore SETTIS, *Incursioni. Arte contemporanea e tradizione*, Feltrinelli, Milano 2020.
3 Giuseppe CAMPANINI, Giuseppe CARBONI, *Nuovo Campanini Carboni*, Paravia, Torino 1995, p. 970.
4 Pietro GAGLIANÒ, *Memento. L'ossessione del visibile*, Postmedia Books, Milano 2016, p. 8.
5 Cfr. Anna DETHERIDGE, *Sculptori della speranza. L'arte nel contesto della globalizzazione*, Einaudi, Torino 2012, p. 4.
6 Martina DE LUCA, *Dal monumento allo spazio delle relazioni: riflessioni intorno al tema arte e città* in Martina De Luca, Flaminia Gennari Santori, Bartolomeo Pietromarchi, Michele Trimarchi (a cura di), *Creazione contemporanea. Arte, società e territorio tra pubblico e privato*, Luca Sossella Editore, Roma 2004, p. 89.
7 Cfr. Claudia BALOCCHINI, *L'arte negli spazi pubblici. Storia della Legge del 2%*, www.artribune.com/professionisti-e-professionisti/diritto/2016/07/diritto-arte-pubblica-legge/
8 Maria Grazia MESSINA, *Lo stile 2%, in 2% / 717 / 1949 – La legge del 2% e l'arte negli spazi pubblici*, a cura della Direzione Generale Arte e Architettura contemporanee e Periferie urbane, Cura.Books, Roma 2017, p. 19.
9 Ibidem.



Per Elisabetta Cristallini lo stravolgimento delle città del XXI secolo, in cui la riduzione dello spazio dedicato alla collettività è stato costante, con la conseguenza di appiattire la complessità delle città stesse, ha portato, da un lato, l'arte ad assumere un ruolo compensatorio, dall'altro ad una 'riattivazione' dello spettatore. Ed è in questo contesto che la studiosa inserisce la nascita dell'«arte fuori dal museo», che trae «linfa vitale proprio dal suo rapporto con il mondo e dalle sue possibilità di instaurare nuovi nessi tra la gente attraverso segni, colori, forme, gesti, azioni»¹⁰. Scrive Maria Giovanna Mancini (2011, p. 17):

10 Elisabetta CRISTALLINI, (a cura di), *L'arte fuori dal museo*, Gangemi, Roma 2008, p. 15.

Fig. 2
Roma, Parco archeologico di Ostia Antica, Sinagoga, IX d.C. (foto Fiorella Fiore)

Al monumento e alla scultura autonoma collocata nelle strade e nelle piazze delle vecchie città si avvicinano oggetti che lavorano su un differente rapporto con il luogo che le ospita, che rinegoziano i loro significati collocandosi nello spazio fisico, sui contesti e nel rapporto con il pubblico eterogeneo che le attraversa. Dalla destrutturazione di queste due macchine comunicative, il monumento e la scultura autonoma modernista, viene fuori, nel legame con il contesto, un'esperienza radicalmente nuova negli anni ottanta. Viene ad essere sovvertita definitivamente la separazione tra lo spazio dell'opera e lo spazio dell'individuo, non più semplice spettatore, ma attore corresponsabile degli esiti nella costruzione dell'opera¹¹.

Lo spostamento definitivo verso il pubblico avviene soprattutto tra la fine degli anni Ottanta e gli anni Novanta, grazie a una serie di interventi e pratiche critiche che analizzano l'operazione artistica nell'ambito della sfera pubblica e dalle quali si svilupperà la nascita negli Stati Uniti della *Socially Engaged Art* (SEA)¹² e la pubblicazione nel 1995 del volume *Mapping the Terrain. New Genre Public Art* a cura di Suzanne Lacy, dal quale nasce la definizione di *New genre public art*, una nuova forma di arte che «non è costruita a partire da una tipologia di materiali, spazi o mezzi artistici, ma piuttosto si basa sui concetti di audience, relazione, comunicazione e intenzione politica»¹³ (Lacy 1995, p. 28). Il 'nuovo genere dell'arte pubblica' si fonda anch'esso sul presupposto che l'arte non solo deve comunicare con il pubblico, ma anche interagire con esso, in una dimensione relazionale che verrà poi maturata ed esposta nella riflessione critica del francese Nicolas Bourriaud nella sua pubblicazione *Estetica relazionale* del 1998, in cui analizza le pratiche che utilizzano le relazioni tra pubblico, artista e opera come metodologia stessa dell'agire artistico. Il percorso dell'arte pubblica, delineato in queste pagine sicuramente non esaustive, va a sintetizzarsi oggi, come teorizzato da Silvia Salice Mazzucotelli, in tre paradigmi interpretativi: l'arte nello spazio pubblico, l'arte come spazio pubblico, e, infine, l'arte nel pubblico interesse¹⁴. Gli artisti che operano nel settore dell'arte pubblica, infatti, agiscono per sollecitare la riflessione o innescare il dibattito pubblico; e, attraverso questo, possono permettere all'arte di ri-acquisire il suo significato di «*res publica*, in grado di interpretare, essere a servizio e dare valore aggiunto alla comunità»¹⁵. Centrale in tal senso diventa la specificità dell'oggetto artistico in relazione al suo spazio, nei termini della *site specificity*¹⁶ e del ruolo che l'arte può svolgere per il benessere stesso della comunità:

Nella città contemporanea, dove domina consumo e privatizzazione, dove cresce sempre più un individualismo che genera chiusura e conflitti tra i cittadini, il ruolo dello spazio pubblico assume ogni giorno maggiore rilevanza. Uno spazio inteso come luogo di rappresentazione della comunità, dove essa vive e si racconta anche con conflittualità, ma soprattutto con pluralità. Uno spazio che unisca e incorpori le differenze, educi e accolga.

¹¹ Maria Giovanna MANCINI, *L'arte nello spazio pubblico: una prospettiva critica*, Plectica, Salerno 2011, p. 17.

¹² In riferimento soprattutto all'evento *Culture in Action* di Mary Jane Jacob del 1993; su questo e lo sviluppo proprio SEA cfr. Emanuele Rinaldo MESCHINI, *Comunità, spazio, monumento. Ricontestualizzazione delle pratiche artistiche nella sfera urbana*, Mimesis, Milano 2021.

¹³ Suzanne LACY, *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle 1995, p. 28.

¹⁴ Silvia SALICE MAZZUCOTELLI S. 2015, *Arte pubblica. Artisti e spazio urbano in Italia e negli Stati Uniti*, Franco Angeli, Milano 2015, p. 46.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Mancini, *L'arte nello spazio pubblico*, cit., p. 18. Tra i contributi critici e teorici più importanti quello di Miwon Kwon, con il volume *One Place After Another: Site Specific Art and Locational Identity*, MIT Press, Cambridge-Massachusetts 2002.



[...] Gli interventi di arte pubblica sono non più monumento che sovrasta e si impone, ma rappresentano una significativa occasione di riqualificazione dei contesti, di ripensamento e di rigenerazione degli spazi condivisi, opportunità per promuovere una cittadinanza attiva e rimettere in moto possibilità anche di sviluppo sociale ed economico¹⁷.

Lo sguardo degli artisti che - è bene ribadirlo, operano in uno spazio autonomo, calato però in una dimensione di dialogo e interazione - può incidere nella progettazione del paesaggio culturale, rafforzando il legame con la comunità. In particolare, gli artisti che lavorano sulla «materia archeologica», come la definisce Andrea Viliani¹⁸ la interpretano, certo, ma nello stesso tempo ne evidenziano anche un radicamento nel presente e si prendono carico della sua cura, in funzione di quella responsabilità collettiva in merito all'eredità culturale auspicata dalla *Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore del patrimonio culturale per la società*, promossa nel 2005 dal Consiglio d'Europa e ratificata

¹⁷ Federica GALLONI in *2% / 717 / 1949 – La legge del 2% e l'arte negli spazi pubblici*, cit., p. 13.

¹⁸ Andrea VILIANI, *Note sulla contemporaneità dell'archeologia* in Osanna et alii (a cura di) *L'istante e l'eternità. Tra noi e gli antichi*, catalogo della mostra (Terme di Diocleziano, Museo Nazionale Romano, Roma, 4 maggio-30 luglio 2023) Electa, Milano 2023, p. 91.

Fig. 3

Sol LeWitt, *Untitled*, 2002, Roma, Parco archeologico di Ostia Antica, Arte in memoria (foto Fiorella Fiore)



Fig. 4
Acquedotto Augusteo del
Serino, Napoli
(foto Fiorella Fiore)

dall'Italia solo nel 2020 (L. n.133). Nei suoi 23 articoli la *Convenzione* riconosce infatti il diritto di ogni persona ad interessarsi all'eredità culturale di propria scelta e, in virtù di questo, invita a coinvolgere ogni individuo nel processo continuo di definizione e di gestione dell'eredità culturale¹⁹. Infatti la *Convenzione* non parla di patrimonio come insieme di beni o paesaggi ma, di 'eredità culturale':

L'eredità culturale è un insieme di risorse ereditate dal passato che le persone identificano, indipendentemente dalla proprietà, come riflesso ed espressione dei loro valori, credenze, conoscenze e tradizioni in continua evoluzione. Esso comprende tutti gli aspetti dell'ambiente risultanti dall'interazione tra le persone e i luoghi nel corso del tempo²⁰.

In questa definizione si riconosce un ruolo completamente diverso alla comunità (definita *heritage community*) che partecipa ai processi di tutela, in una dimensione definita da Pietro Petrarola «relazionale»²¹. Nella sezione *Leggi e politiche sull'eredità culturale*, art. 5, comma e), si fa inoltre espressamente riferimento alla comunità creativa, quale elemento centrale di obiettivi che si rafforzano reciprocamente, in riferimento a sviluppo sostenibile e diversità culturale²². La comunità artistica può quindi contribuire a riconoscere e, quindi, narrare il patrimonio culturale operando in sinergia fra comunità e archeologi, nell'ottica di quella co-progettazione collettiva che si raccomanda in più punti nella *Convenzione di Faro*. Tutto questo, d'altra parte, è proprio anche della disciplina dell'archeologia pubblica che «costituisce quel filone di studi che intende intraprendere, sotto vari aspetti e mediante l'impiego di molteplici strumenti, il rapporto tra l'archeologia e il pubblico, o meglio i pubblici, e le relazioni tra archeologia e società contemporanea»²³ [...] «mediante processi partecipativi di costruzione di conoscenza, di tutela, di valorizzazione, di fruizione, di gestione, del patrimonio archeologico e, più in generale, paesaggistico»²⁴.

La critica, in particolar modo quella americana con Claire Bishop²⁵, ha sempre lanciato un monito contro il rischio di 'ammaestrare' la pratica artistica a fini ornamentali, annullandone o distorcendone il portato critico che, proprio nell'essenza stessa della comunità, deve invece fare tesoro di contraddizioni, tensioni, diversificazioni in seno alle diverse componenti della comunità stessa.

In questo contesto, la progettazione deve essere trasversale e l'artista non può più essere marginale; questo assume particolare rilievo quando l'arte contemporanea interagisce con il potenziale interpretativo della ricerca archeologica sia quando agisce nello spazio con opere destinate a rimanervi in modo permanente che effimero, come andremo a vedere in particolare nei due casi selezionati.

¹⁹ Council of Europe Framework Convention on the Value of Cultural Heritage for Society, Strasbourg 2005, p. 1, in rm.coe.int/1680083746 [24-02-2025].

²⁰ Ibidem, p. 2. Traduzione mia.

²¹ Pietro PETRAROLA, *La valorizzazione come dimensione relazionale della tutela* in Gianfranco Negri-Clementi, Silvia Stabile (a cura di) *Il diritto dell'arte. La protezione del patrimonio artistico*, Skira, Milano 2014, pp. 41-49.

²² *Convention on the Value of Cultural Heritage for Society*, cit., p. 3, in rm.coe.int/1680083746 [24-02-2025].

²³ Giuliano VOLPE, *Archeologia Pubblica. Metodi, tecniche, esperienze*, Carocci, Roma 2020, p. 18.

²⁴ Ibidem p. 22. Sul rapporto tra archeologia pubblica e arte pubblica cfr. Fiorella Rosaria FIORE, «Antico/contemporaneo. Una 'nuova' dimensione di ricerca e valorizzazione relazionale tra arte pubblica e archeologia pubblica. Il caso studio di Arteinmemoria», in «Confronto. Studi e ricerche di storia dell'arte europea» 6, 2023, pp. 177-195.

²⁵ Cfr. Claire BISHOP, *The social turn: collaboration and its discontents*, in «Artforum International», 6, 2012, 178-183.

Arte in memoria e Underneath The Arches

Nel Parco Archeologico di Ostia Antica dal 2002 si svolge *Arte in memoria* nella Sinagoga di Ostia antica [Fig. 1], tra le più antiche d'Europa, datata al tardo II - inizi III secolo e più volte ricostruita fino all'impianto monumentale oggi visibile e datato al V-VI sec.²⁶. Il complesso è caratterizzato da diversi ambienti che hanno scopi ovviamente rituali, ma anche di servizio, come dimostra la stanza con forno, dedicata alla cottura delle azzime e spazi dedicati alle riunioni della comunità, come lascia ipotizzare la stanza con banconi. L'aula di culto conserva ampi lacerti di mosaico ed è anch'essa divisa in base alle varie necessità religiose, testimoniate, ad esempio, dall'edicola della Torah.

Partendo dal concetto di memoria, Adachiara Zevi ha immaginato nel 2002 di fondare qui la prima biennale di arte contemporanea in un sito archeologico, *Arte in memoria*, giunta nel 2025 alla sua dodicesima edizione e che, con i suoi oltre vent'anni di vita, costituisce l'esempio più longevo e strutturato di arte contemporanea in un sito archeologico. Fino ad oggi, si sono susseguiti ben 53 artisti, tra i quali Giovanni Anselmo, Daniel Buren, Enrico Castellani, Richard Long, Sol LeWitt, Eliseo Mattiacci, Hidetoshi Nagasawa, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Jannis Kounellis. Tra questi, molti hanno donato le loro opere alla Soprintendenza, allo scopo di creare un vero e proprio parco di arte contemporanea all'interno del sito archeologico: nel 2002 Sol LeWitt (*Untitled*), e Gal Weinstein (*Blaster*), nel 2005 Pedro Cabrita Reis (*Untitled*), nel 2011 Liliana Moro (*Stella polare*), nel 2013 Michael Rakowitz (*Genizah per Ostia*) nel 2015, Stih&Schnock (*Sinergia*), nel 2017, Ariel Schlesinger (*Nameless - Destruct*) e Horst Hoheisel (*Felt Stones*), nel 2019 Ruth Beraha (*Golia*), nel 2023 Francesco Arena (*Ero una pietra - lo sarò una pietra*)²⁷.

Le opere sono tutte *site specific*: agli artisti non viene chiesto di creare 'in memoria', ma di interagire con lo spazio lasciandosi condurre da esso nella creazione dopo la visita *in situ*²⁸.

La memoria diventa, in questa manifestazione, motore della creazione contemporanea e gli artisti diventano protagonisti della narrazione storica attraverso la loro testimonianza. D'altra parte l'artista, nell'offrire uno sguardo 'altro', contribuisce anche alla conoscenza del luogo, o quanto meno offre un nuovo punto di vista su di esso; un esempio su tutti, l'opera di Sol Lewitt [Fig. 2] collocata nei pressi della Sinagoga e che recupera la forma absidata dell'edicola ormai distrutta, dove erano custodite le tavole della legge, la Torah [Fig.3]. Al contempo, secondo la curatrice Zevi,

Non si mortifica, però, nel mero ripristino filologico: assume infatti forma e dimensioni dell'originale per restituirlo con materiali e tecnica che aggiornano l'*opus vittatum* di allora. Non solo. Trasferendo il setto murario all'esterno della sinagoga, LeWitt traduce la funzione di contenitore dei Libri in opera d'arte autonoma²⁹.

Nel corso degli anni, gli artisti hanno riletto e affrontato tutte le possibili sfumature offerte da un luogo come questo, integrando anche le sue conflittualità, gli attraversamenti,

²⁶ Alessandro D'ALESSIO 2024, *La Sinagoga di Ostia antica. Archeologia, Arte, memoria* in «Archeo. Attualità del passato» 467, 2024, p. 91.

²⁷ Cfr. artememoria.org/artememoria-4/ [24-02-2025].

²⁸ Adachiara Zevi, *Arte in memoria a Ostia Antica* in Francesca Gallo, Maria Cristina Storini, *Antico e contemporaneo Sguardi, prospettive, riflessioni interdisciplinari alla fine della modernità*, La Sapienza ed., Roma 2018, pp. 96-97.

²⁹ Ibidem.



non andando ad aderire ad una 'decorazione' del luogo (che neanche ne ha bisogno), ma andando invece a sollecitare nello spettatore una riflessione critica e su più livelli. Questo fine accomuna *Arte in memoria* ad *Underneath the Arches*³⁰, programma di arte contemporanea teso a valorizzare il sito archeologico dell'Acquedotto Augusteo di Serino [Fig. 4] [Fig. 5] scoperto in modo fortuito nel 2011, a seguito del crollo di un solaio di un locale sito nel quartiere Vergine Sanità, a Napoli, affacciato sul cortile dell'antico Palazzo Peschici-Maresca (XVI secolo, di proprietà dell'Arciconfraternita dei Pellegrini di Napoli e ancora oggi abitato). Le esigenze legate alla messa in sicurezza dello stabile permisero di analizzare le murature del piano interrato, scoprendo una fusione delle architetture più antiche

³⁰ Si specifica che i casi citati sono esemplificativi, ma non esaustivi. Per un approfondimento, cfr. FIORE, *Antico/contemporaneo*, cit. pp. 193-194.

Fig. 5

Acquedotto Augusteo del Serino, Napoli (foto tratta da: www.aquaAugusta.it/acquedotto-augusteo-del-serino/)

con quelle più recenti: l'antico acquedotto, a circa cinque metri dall'attuale quota stradale, sul quale si erge il palazzo seicentesco, ma anche la presenza di una scala in muratura con scivoli per le botti (poi chiusa dalla costruzione di un solaio), testimonianza dell'uso del locale come cantina, e l'utilizzo dei locali come rifugio antiaereo durante la seconda guerra mondiale, testimoniato dall'impianto elettrico a bassa tensione con isolatori in ceramica, tipico del periodo, ancora visibili nel sito³¹. Dopo la guerra, i locali furono destinati a deposito di materiale edile e utilizzati come tali fino al momento del crollo. Nel 2015 il sito venne aperto al pubblico e nel 2017 diventa protagonista di un programma di recupero, fruizione e valorizzazione grazie all'impegno delle associazioni del luogo, *Celanapoli* e, soprattutto, *AquaAugusta*³², in collaborazione e sotto la sorveglianza della Soprintendenza, per la promozione del sito archeologico attraverso un gruppo di lavoro multidisciplinare e la collaborazione dell'Università e degli Ordini Professionali di Architetti e Ingegneri. Tra le azioni di valorizzazione spicca il programma di arte contemporanea *Underneath the Arches*, diretto dalle storiche dell'arte Chiara Pirozzi e Alessandra Troncone. Inaugurato nel 2018, *Underneath the Arches* intende attivare un dialogo fra archeologia e arte contemporanea, generando relazioni fra la cultura materiale e immateriale del contesto locale e le ricerche artistiche internazionali, con l'obiettivo di attivare processi di promozione e valorizzazione del patrimonio storico esistente e della produzione contemporanea³³.

Underneath the Arches si struttura attraverso installazioni temporanee *site specific*, frutto di un periodo di residenza che mette gli artisti³⁴ in contatto non solo con il sito archeologico e gli elementi che lo connaturano (l'acqua, ma anche il tema della stratificazione, oltre che del tempo e della memoria), ma anche con la complessità del quartiere Vergini-Sanità. Esempio, ai fini della dissertazione, è la seconda mostra del programma *Underneath the Arches*, *From There We Came Out and Saw the Stars* dell'artista turca, di origine armena, Hera Büyüктаşıyan, che si è tenuta nel sito dell'acquedotto augusteo del Serino dal 2 dicembre 2018 al 26 maggio 2019. L'opera è costituita da una struttura in legno che sostiene una rete industriale a maglie strette di colore blu sulla quale sono adagate ceramiche bianche sia in forma di piastrella sia nella tipica riggiola napoletana; l'artista, attraverso essa, non solo evoca il fluire dell'acqua, trasmettendo con immediatezza la funzione dello spazio in antichità, ma anche la dualità tra lo spazio superficiale e quello sotterraneo, grazie ad un sapiente gioco di luci che proietta sul soffitto dell'acquedotto un luccichio che ricorda quello dell'acqua, «intesa come flusso ininterrotto di memorie»³⁵, ma anche quello di un cielo stellato. Un'interpretazione quindi non solo dello spazio archeologico dell'acquedotto, ma anche la città stessa di Napoli [Fig. 6] [Fig. 7].

Conclusioni

31 Francesco COLUSSI, Carlo LEGGIERI 2016, *L'acquedotto augusteo del Serino nell'area Vergini-Sanità a nord di Neapolis: identificazione e studio di due ponti-canale*, in Salvatore D'Agostino (a cura di), Atti del 6° Convegno nazionale – 2nd International Conference di Storia dell'Ingegneria, (Napoli, 22-23 aprile 2016), Cuzzolin, Napoli, 2016, p. 592.

32 Cfr. www.aquaAugusta.it/chi-siamo e www.aquaAugusta.it/associazione-celanapoli, [24-02-2025].

33 Cfr. www.aquaAugusta.it/underneath-the-arches, [24-02-2025].

34 Nelle edizioni finora susseguite: Arturo Hernández Alcázar (Città del Messico), Hera Büyüктаşıyan (Istanbul), Adrian Melis (L'Avana), Jumana Manna (Gerusalemme-Berlino), Vibeke Mascini (Olanda), Chaveli Sifre (Portorico-Berlino), Mary Zyğouri (Grecia).

35 Chiara Pirozzi, Alessandra Troncone, *From There We Came Out and Saw the Stars*, leaflet della mostra, www.aquaAugusta.it/post/hera-b%C3%BCy%C3%BCKta%C5%9F%C3%A7iyan-from-there-we-came-out-and-saw-the-stars, [24-02-2025].



Entrambi i casi citati, non esaustivi ma esemplificativi, aiutano a comprendere come l'artista, in sinergia con curatori e archeologi, possa mediare con le comunità per sensibilizzare la cura dell'eredità culturale perché la creazione contemporanea invita a rivalutare la nostra percezione e comprensione delle rappresentazioni sviluppate dalle società del passato. Lo sguardo dell'artista contemporaneo può contribuire a ridisegnare lo spazio archeologico come spazio pubblico nei termini di quella riappropriazione collettiva dell'eredità culturale alla quale la *Convenzione di Faro* richiama, anche per il ruolo determinante nella relazione con il pubblico o, meglio, i pubblici, grazie anche ad un 'mescolamento' che porta spesso a conoscere *ex novo* le pratiche di arte contemporanea per chi frequenta solitamente i siti archeologici (e vale ovviamente anche il caso contrario).

È possibile trarne la conclusione che queste pratiche artistiche, quando c'è una onesta

Fig. 6
Hera Büyüктаşıyan,
*From There We Came Out
and Saw the Stars*, 2018,
Underneath the Arches
©Maurizio Esposito

e reale collaborazione tra artisti, archeologi, curatori, enti, possono contribuire non solo all'interpretazione critica del luogo, ma anche alla sua comprensione, pur nella piena libertà e autonomia di espressione artistica. Lo spazio pubblico, infatti, è terreno di incontro, intreccio e anche negoziazione tra dimensioni culturali diverse e l'artista che inserisce la sua opera in un contesto organico come quello archeologico è conscio di compartecipare anche ad un processo di conoscenza che impatta sulle comunità di riferimento; in virtù di questo decide di misurarsi in una dimensione ecosistemica, diversa da quella 'auto-referenziale' nella quale troppo spesso agisce, che non compromette però l'autonomia dell'arte, ma anzi risponde ad una delle sfide della nostra contemporaneità prospettate dalla Convenzione di Faro. Perché è solo attraverso gli strumenti appartenenti ad ognuno dei due ambiti che si può agevolare, da un lato, il confronto, dall'altro un nuovo sguardo sulla conoscenza del passato, attraverso una pratica che renda i luoghi dell'archeologia non più simulacri, ma 'agorà contemporanee' in cui far fiorire nuovo pensiero.



Fig. 7
Hera Büyüktaşçıyan,
*From There We Came Out
and Saw the Stars, 2018,
Underneath the Arches*
©Maurizio Esposito

Partire da sé. Arte a confronto con lo spazio pubblico: la mia esperienza

Starting from Myself. Art in Dialogue with Public Space: My Experience

Per parlare di Arte Pubblica nello spazio pubblico ho scelto di partire da una mia esperienza diretta sul campo, nella convinzione che il particolare — ciò che conosciamo e di cui abbiamo fatto esperienza — possa spesso essere un valido spunto, o comunque un ottimo punto di osservazione, per allargare poi il campo a un discorso più generale, astratto, dove lo spazio e i soggetti coinvolti assumono invece carattere più impersonale, diventano agenti potenziali, elementi costruttivi, coordinate.

Nella primavera del 2019, tre associazioni e cooperative sociali con sede nei quartieri Stadera e Chiesa Rossa, a sud di Milano, mi hanno invitata come artista a pensare a un intervento che lasciasse un segno della loro recente attività congiunta sul territorio. Il coronamento di un progetto corale che aveva visto coinvolti anziani, adolescenti, cittadine e cittadini di una zona della città che, seppur non troppo distante in linea d'aria dal centro, vive dinamiche differenti e dove l'attività e la proposta culturale faticano ad affermarsi, o sono l'effimero miraggio di un altrove lontano. L'idea era quella di lasciare un segno tangibile nello spazio, una traccia visibile del tempo investito e condiviso, la materializzazione del ricordo di un'esperienza collettiva, tracciando idealmente sulla mappa una figura invisibile capace di tenere insieme tre punti diversi della città, tre luoghi distanti con una propria precisa identità.

Per prima cosa questo invito ha sollevato in me una serie di domande: Cosa vuol dire spazio pubblico? Di quale spazio pubblico stiamo parlando? Quali sono gli spazi urbani che possiamo alla fine realmente utilizzare? Che relazione potranno avere le



Fig. 1
Mappa di Milano con individuazione degli interventi



Fig. 2
 Alice Guareschi
giorno dopo giorno, 2019
 neon rosa cm 206 x 22
 Centro Civico Zona 5



persone con l'opera, nel tempo? Come verrà usata, attraversata, accolta, guardata? Come proteggerla? Come invecchierà? A chi è rivolta? Dopo una sequenza inevitabile di tesi e di antitesi, di idee che si affermavano per poi rapidamente venire contraddette e naufragare, o di progetti che semplicemente non sarebbe stato possibile realizzare per via delle esili economie a disposizione, ho scelto di partire proprio da quella figura invisibile inizialmente tracciata sulla mappa, un triangolo scaleno, per l'esattezza, puntare il compasso sui tre vertici e, staccandomi da terra, marcarli con tre punti colorati, anzi, luminosi, sospesi.

L'intervento che ho scelto di realizzare, *Giorno dopo giorno*, è infatti una scritta al neon realizzata in tre esemplari, ciascuno di colore diverso (blu, verde, rosa), installata in tre dei punti chiave coinvolti dal progetto Open, che nello specifico sono: il Circolo Cam Stadera, in via Palmieri 20; la Biblioteca Chiesa Rossa, nell'omonimo Parco; il Centro Civico Zona 5 (ex sede dell'Atir Teatro Ringhiera), in Piazzale Fabio Chiesa. *Giorno dopo giorno* è una scritta palindroma, che si può leggere sia in un verso che nell'altro; è una scritta aperta, che continua oltre sé stessa e può essere ripetuta all'infinito, come infinito è il tempo cosmico al di là delle scansioni numeriche del nostro calendario; è una scritta che non ha un soggetto definito, perché riguarda tutti, anche se ognuno a



Fig. 3

Alice Guareschi
giorno dopo giorno, 2019
neon blu cm 206 x 22
Biblioteca Chiesa Rossa



suo modo, a seconda della storia personale o più banalmente dell'umore del momento; è una scritta semplice, eppure complessa, perché allude alla vita quotidiana nelle sue molteplici, e a volte imprevedibili, sfaccettature. L'opera, collocata sulle facciate dei rispettivi edifici, si affaccia direttamente sullo spazio pubblico, ed è stata pensata come un gesto sintetico, di forte impatto, un segno luminoso che, con la sua alterità, nel suo ripetersi, oltre a valorizzarli singolarmente, crea un legame silenzioso, allo stesso tempo spaziale e temporale, tra luoghi diversi, diversamente frequentati, nella speranza di favorire nuove possibilità di sguardo, di incontro e di relazione tra le persone. Le lettere al neon delle tre scritte sono installate su una struttura metallica leggera, a sua volta fissata a parete o sulla superficie piana di una tettoia in cemento. Protette da uno scatolato in plexiglass trasparente, le scritte non necessitano di manutenzione, sono posizionate ad un'altezza di sicurezza e, in accensione continua, hanno una durata di vita garantita di alcuni anni. L'opera è ancora oggi installata in modo permanente nei tre luoghi scelti, ed è visibile a tutti, tutti i giorni, 24 ore su 24.

Con questo gesto specifico ho cercato di dare una risposta contestualizzata e contingente alle domande, di natura più generale e metodologica, che mi ero posta nel momento in cui lo spazio urbano era ancora una pagina bianca. Partire da sé, allontanarsi, tornare.



Cosa caratterizza l'Arte Pubblica? È un'arte inevitabilmente relazionale, immersiva, in dialogo con il contesto, partecipata, esperienziale, mimetica, a volte così irriconoscibile "da non sembrare arte". Un dispositivo anti-monumentale, trasformativo. È un'arte che è insieme idea, gesto e intenzione. Di quali pratiche artistiche recenti si fa erede o interprete? In gradi e forme diverse, in filigrana, in ogni intervento di Arte Pubblica possiamo ritrovare modalità e metodologie che fanno pensare al ready-made, alla land art, all'happening, alla performative art, all'arte relazionale, all'arte processuale, all'arte immersiva... Cosa fa un artista quando è chiamato a mettersi in relazione con un determinato spazio pubblico e quindi, in modo più o meno diretto, anche con le persone che lo abitano? Innanzitutto osserva e ascolta, poi media, costruisce, altera, possibilmente migliora — senz'altro trasforma. E qual è il senso o l'interesse di un intervento artistico nello spazio pubblico? Affermare, attraverso nuovi gesti e nuove pratiche, cariche del lascito di un secolo di straordinarie rivoluzioni nel campo dell'Arte, un valore estetico, che dovrebbe sempre essere inscindibile da una precisa consapevolezza etica e politica, sia da parte dell'artista che del committente.

Fig. 4

Alice Guareschi
giorno dopo giorno, 2019
neon verde cm 206 x 22
Circolo Cam Stadera



Alice Guareschi (1976) è artista visiva, vive e lavora a Milano. Laureata in filosofia con una tesi sul cinema sperimentale, articola la sua ricerca tra video, scrittura e la creazione di oggetti. È stata artista in residenza a Parigi al Pavillon du Palais de Tokyo e alla Cité Internationale des Arts, a Triangle a New York e a Kaus Australis, Rotterdam. Nel 2008 ha vinto la Borsa per la Giovane Arte Italiana del Castello di Rivoli Museo di Arte Contemporanea; nel 2022 il bando PAC 2021 promosso dalla Direzione Generale Creatività Contemporanea. Dal 2018 insegna allo IED di Milano. Ha esposto in istituzioni pubbliche e private tra cui: Fondazione Re Rebaudengo, Torino; Palais de Tokyo, Parigi; Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Torino; MAMbo, Bologna; GAMeC, Bergamo; Mart, Rovereto; Palazzo delle Esposizioni, Roma; Dunkers Kulturhus, Helsingborg; Fondation Ricard, Parigi; Villa Arson, Nizza; Triennale, Milano; Museo MAN, Nuoro; Spazio Treccani Arte, Roma; PAC, Milano; Parco del Foro Italico, Roma.

Il Progetto OPEN — realizzato da Zero5 Laboratorio di Utopie Metropolitane coop. sociale, ATIR Teatro Ringhiera e Via Libera coop. sociale — è uno dei 26 progetti del Bando Periferie 2018 del Comune di Milano che hanno lavorato in altrettanti quartieri della città allo scopo di attivare risorse positive che possano contribuire a migliorare lo spazio di vita urbano in cui viviamo.

Lecture: Lorenza PERELLI, *Arte che non sembra arte*, Franco Angeli Editore, Milano, 2017.

