



2017

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

eum



Il Capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage
n. 16, 2017

ISSN 2039-2362 (online)

Direttore / Editor

Massimo Montella

Co-Direttori / Co-Editors

Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi,
Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela
di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret,
Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo
Sciullo

Coordinatore editoriale / Editorial Coordinator
Francesca Coltrinari

Coordinatore tecnico / Managing Coordinator
Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale / Editorial Office

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca
Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati,
Valeria Merola, Enrico Nicosia, Francesco
Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni

*Comitato scientifico - Sezione di beni
culturali / Scientific Committee - Division of
Cultural Heritage and Tourism*

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca
Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati,
Maria Teresa Gigliozzi, Valeria Merola,
Susanne Adina Meyer, Massimo Montella,
Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco
Pirani, Mauro Saracco, Michela Scolaro,
Emanuela Stortoni, Federico Valacchi, Carmen
Vitale

Comitato scientifico / Scientific Committee

Michela Addis, Tommy D. Andersson, Alberto
Mario Banti, Carla Barbatì, Sergio Barile,
Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella
Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna
Cioffi, Caterina Cirelli, Alan Clarke, Claudine
Cohen, Lucia Corrain, Giuseppe Cruciani,
Girolamo Cusimano, Fiorella Dallari, Stefano
Della Torre, Maria del Mar Gonzalez Chacon,
Maurizio De Vita, Michela di Macco, Fabio
Donato, Rolando Dondarini, Andrea Emiliani,

Gaetano Maria Golinelli, Xavier Greffe, Alberto
Grohmann, Susan Hazan, Joel Heuillon,
Emanuele Invernizzi, Lutz Klinkhammer,
Federico Marazzi, Fabio Mariano, Aldo M.
Morace, Raffaella Morselli, Olena Motuzenko,
Giuliano Pinto, Marco Pizzo, Edouard
Pommier, Carlo Pongetti, Adriano Prosperi,
Angelo R. Pupino, Bernardino Quattrococchi,
Mauro Renna, Orietta Rossi Pinelli, Roberto
Sani, Girolamo Sciullo, Mislav Simunic,
Simonetta Stopponi, Michele Tamma, Frank
Vermeulen, Stefano Vitali

Web

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

e-mail

icc@unimc.it

Editore / Publisher

eum edizioni università di macerata, Centro
direzionale, via Carducci 63/a - 62100
Macerata

tel (39) 733 258 6081

fax (39) 733 258 6086

<http://eum.unimc.it>

info.ceum@unimc.it

Layout editor

Marzia Pelati

Progetto grafico / Graphics

+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA
Rivista riconosciuta CUNSTA
Rivista riconosciuta SISMED
Rivista indicizzata WOS

Il paesaggio italiano raccontato

a cura di Sara Lorenzetti e Valeria Merola

Altri contributi

Saggi

Appunti sulla produzione giovanile di Pinuccio Sciola. Un inedito Crocifisso ligneo per la Basilica di San Saturnino a Cagliari

Rita Ladogana*

Abstract

Il contributo prende in esame il *Crocifisso* ligneo realizzato alla fine degli anni Settanta dallo scultore Pinuccio Sciola, figura di respiro internazionale, noto soprattutto per la produzione delle sue “pietre sonore”. L’opera, finora inedita, è stata acquisita dal Polo museale della Sardegna poco prima della morte dell’artista, avvenuta nel maggio del 2016, ed è destinata alla Basilica paleocristiana di San Saturnino, intitolata al patrono della città di Cagliari. La lettura della scultura, condotta attraverso l’analisi iconografica e stilistica, pone in evidenza le peculiari caratteristiche che rimandano all’iconografia medievale del Crocifisso gotico doloroso, molto diffusa in Sardegna, e reinterpretata dallo scultore in chiave moderna. Il crocifisso ha offerto l’occasione di una unitaria rivisitazione critica dell’attività di Sciola nel periodo giovanile di formazione durante gli anni Sessanta e Settanta del Novecento, attività poco indagata dagli studiosi e sempre marginalmente trattata. Si

* Rita Ladogana, Ricercatrice di Storia dell’arte Contemporanea, Università di Cagliari, Dipartimento di Storia, Beni culturali e Territorio, piazza Arsenale, 1, 09120 Cagliari, e-mail: ladogana@unica.it.

tratta di una produzione prevalentemente figurativa influenzata evidentemente dagli studi condotti dall'artista prevalentemente fuori dall'isola e delle sollecitazioni degli spunti visivi recepiti attraverso i viaggi e la visita alle mostre.

This contribution examines the wooden *Crucifix* made at the end of the seventies by the sculptor Pinuccio Sciola, best known internationally for the production of its "sound stones". The artwork, so far unpublished, was acquired by the institution Polo museale regionale della Sardegna shortly before the artist's death in May 2016 and it is intended to be exposed in the early Christian basilica of St. Saturnino, named after the patron saint of the city of Cagliari. Both an iconographic and stylistic analysis of the sculpture highlights specific connections to the medieval iconography of the painful Gothic crucifix, very common in Sardinia, that the sculptor reinterpreted in a modern way. The crucifix offered an opportunity for a unified critical review of Sciola's activity during his juvenile training in the sixties and seventies, not much investigated by researchers and always touched upon marginally. It is a mainly figurative production, evidently influenced by the studies that the artist made mostly outside the island and impressed by what he saw through travel and visits to exhibitions.

Nella primavera del 2016, a pochi giorni dalla scomparsa dello scultore Pinuccio Sciola, la direzione del Polo museale della Sardegna ha definito l'acquisizione del *Crocifisso* ligneo di grandi dimensioni e dalle braccia snodabili, da lui realizzato alla fine degli anni Settanta del secolo scorso¹, un'opera imponente e di forte impatto visivo destinata all'abside della paleocristiana Basilica di San Saturnino, il più antico edificio religioso della città di Cagliari².

L'analisi della scultura ha offerto l'occasione di una unitaria rivisitazione critica dell'attività dell'artista all'interno del percorso culturale da lui compiuto nel periodo giovanile di formazione durante gli anni Sessanta e Settanta del Novecento, attività poco indagata dagli studiosi e sempre marginalmente trattata³. L'interesse, infatti, è stato indirizzato, anche per volontà dello scultore, verso la sua innovativa produzione delle "pietre sonore" che, a partire dagli anni Novanta, si è posta come principale punto di riferimento e di studio;

¹ L'opera è stata consegnata al Polo Museale della Sardegna nel luglio del 2016. È realizzata in legno di olivastro e misura 1,80 m di altezza e 1,90 m di apertura braccia. Si ringraziano per le informazioni ricevute la direttrice del Polo, Giovanna Damiani, e la direttrice della Pinacoteca Nazionale di Cagliari, Marcella Serreli.

² L'edificio, nato come *martyrium* per onorare San Saturnino, morto a Cagliari nel 304 d.C., è stato ristrutturato in forme protoromaniche tra il 1089 e il 1119, a seguito della donazione ai Vittorini di Marsiglia. Cfr. Coroneo 1993, p. 13.

³ I principali documenti bibliografici relativi alla produzione scultorea del periodo giovanile, oltre ai cataloghi delle mostre e ad alcuni inediti scritti autobiografici conservati a San Sperate (CA) presso l'Archivio della Fondazione Sciola (d'ora in poi AFS), sono fondamentalmente il contributo di Placido Cherchi (1982), che offre una lettura ermeneutica incentrata sull'analisi del rapporto tra artista e materia, e l'attenzione critica dei saggi di Salvatore Naitza (1978-83), un consuntivo militante sull'esperienza del muralismo di Sciola, nei quali il riferimento alla produzione scultorea propone una prima riflessione alla trama dei rapporti ma senza addentrarsi in una ricostruzione di tipo storico-filologico. Cfr. Cherchi 1982; Naitza 1978; Naitza 1983.

si tratta delle opere alle quali principalmente è legata la fama dell'artista, in un'operazione che ha decretato, purtroppo, un fuorviante oblio di una parte delle creazioni precedenti, spesso testimoni di stimolanti e fertili rapporti con l'arte nazionale e internazionale.

Si è scelto, pertanto, di procedere con una meditata valutazione degli studi che hanno fatto da guida all'artista negli anni dell'esordio, maturati prevalentemente al di fuori dei confini della Sardegna, ai quali si sono unite le numerose sollecitazioni degli spunti visivi recepiti con la visita alle mostre, influenzando significativamente le scelte stilistiche e determinandone il peculiare approccio alla struttura plastica della figura.

Nato nel 1942 a San Sperate, a pochi chilometri da Cagliari, Pinuccio Sciola ha iniziato ad acquisire un'amplificata notorietà e a essere assorbito nel mercato internazionale soltanto alla fine degli anni Novanta, conseguentemente alla intuizione che lo ha portato, all'inizio dello stesso decennio, a scoprire le potenzialità sonore della pietra, a creare litofoni di basalto o di roccia calcarea attraverso un lavoro insieme scultoreo e musicale⁴. I suoni, inediti e complessi, prodotti dalle "pietre sonore" hanno, infatti, qualità differenti in relazione allo spessore dei materiali e alle fenditure profonde con le quali lo scultore ha inciso la pietra: accarezzando le superfici, con una tecnica soprattutto manuale, si generano le vibrazioni fisiche e acustiche che svelano la vita musicale delle opere. Le creazioni di Sciola si sono distinte in modo significativo nell'ambito del filone di ricerca delle sculture sonore che nel secolo scorso, muovendo i passi dai bizzarri intonarumori di Luigi Russolo, è approdato alle multiformi sperimentazioni degli anni Sessanta e Settanta, legate dall'affermarsi del fenomeno dell'intermedialità e alla compromissione dell'oggetto scolpito in contesti di tipo performativo⁵. Alla intensa vita concertistica delle "pietre sonore", che hanno richiamato l'attenzione di musicologi, ma anche di musicisti e compositori⁶, si è unita quella, altrettanto rilevante, delle esposizioni temporanee e delle installazioni permanenti, efficacemente testimoniata dalla presenza della grande scultura nell'Auditorium Parco della Musica a Roma, scelta dall'architetto Renzo Piano, e dal basalto esposto nei giardini della Triennale a Milano. I contenuti formali delle sculture, coesistenti con le funzioni strumentali, rivelano la predilezione dell'artista per le imponenti strutture megalitiche, rievocanti grandi *menhir*, che si innestano sulla linea di un'indagine stilistica intrapresa da Sciola fin dai primi anni Ottanta, prima ancora di scoprire le "forme del suono". Emerge il lavoro basato sulla ricerca di simboli archetipi assunti a modello fondante del

⁴ Si riporta di seguito la bibliografia essenziale sulle "pietre sonore": Crespi 2002; Favaro *et al.* 2011; Bolpagni 2012, pp. 40-42, Favaro, Limentani 2013; Ladogana 2015.

⁵ Krauss 1998; Tedeschi, Bolpagni 2009.

⁶ Per la prima volta le pietre sonore sono state presentate al pubblico in occasione della manifestazione *Time in Jazz* di Berchidda ideata dal musicista di fama internazionale Paolo Fresu, nell'edizione del 1996. Sulla vita musicale delle sculture si veda: Bullegas *et al.* 1998; Dapelo *et al.* 2009; Favaro 2011.

processo scultoreo, di forme ataviche e ancestrali che conservano la suggestione archeologica delle “pietre fitte” o dei betili dell’età del rame, a testimoniare il profondo radicamento dell’artista alla civiltà di origine e alla sua Sardegna. L’unica terra, come ha scritto l’amico e singolare interprete Gillo Dorfles, dove Sciola avrebbe potuto trovare «quell’incontro di natura e cultura, di tradizione e di memoria»⁷. Un ritorno alle origini sostenuto fedelmente anche dalla scelta di utilizzare le diverse tipologie di rocce e di legni presenti nell’Isola, maturata tenacemente fin dalle sue prove giovanili.

Cresciuto contadino, Sciola, affronta i primi studi a Cagliari nel 1959 sotto la guida di Foiso Fois, artista di stampo neorealista, che allora dirigeva il neonato Liceo Artistico, il quale, con le capacità e l’intelligenza che hanno sempre contraddistinto le sue comprovate qualità di Maestro, lo instrada verso innovative esperienze. L’inesausta voglia di apprendere e di crearsi una cultura più ampia, incanalata a colmare le lacune della sua formazione e, al tempo stesso, a soddisfare i suoi interessi, attraverso lo studio, la conoscenza diretta di nuovi manufatti e la frequentazione di artisti di comprovata esperienza, stimola il giovane scultore sardo a varcare il mare e a intraprendere difficili, ma necessari percorsi attraverso l’Italia e l’Europa. Nel 1964 è a Firenze dove partecipa alle lezioni del Magistero d’Arte di Porta Romana; dal 1965 al 1970 si trasferisce per temporanei soggiorni a Salisburgo per seguire i corsi alla Internationale Sommerakademie, frequentando maestri quali Luciano Minguzzi, Oskar Kokoschka, Emilio Vedova; nel 1967 si reca a Madrid per partecipare ad alcune lezioni dell’Università della Moncloa. Compiuto questo lungo apprendistato, nuovi interessi lo conducono nel 1973 fino in Messico, tappa imprescindibile per un artista che, come lui, vuole ampliare gli studi che lo hanno portato a significativi risultati anche nell’ambito della feconda attività di muralista. Il viaggio, finanziato da una borsa di studio ottenuta grazie all’interessamento dell’Unesco nei confronti del suo progetto sperimentale “Paese Museo”, che lo aveva posto all’attenzione della stampa locale e internazionale in merito al dibattito sul muralismo, gli ha permesso di incontrare e di frequentare David Alfaro Siqueiros, dal quale ha ricevuto significativi e prolifici riconoscimenti⁸.

Le occasioni di visibilità, per quanto riguarda la prima produzione scultorea, si presentano fin da subito attraverso la partecipazione ad esposizioni, soprattutto collettive e principalmente in Sardegna, documentate a partire dai primi anni Sessanta. Non sono mancate anche alcune occasioni importanti fuori dall’Isola, dalla personale del 1961 a Milano a Palazzo Durini⁹ all’invito alla XXXVII

⁷ Dorfles 2003, p. 6.

⁸ Sciola ha realizzato il suo primo murale a San Sperate nel 1968. A questo episodio è seguita un’intensa attività che lo ha portato in pochi anni a trasformare il suo paese natio in «Paese Museo», aprendo le porte a muralisti nazionali e internazionali e trasformandosi in un cantiere permanente. Per approfondimenti la principale riferimenti bibliografici in merito: Boehm 1971, pp. 39-42; Naitza 1979, pp. 17-26.

⁹ Alla mostra erano esposti accanto all’*Impiccato*, la prima opera in legno realizzata da Sciola, l’*Incontro*, il *Putto* e un *Cristo*, anche questi realizzati in legno, e alcune opere in pietre, tra le quali

Biennale di Venezia nel 1976, sulla quale torneremo, alla personale del 1979 presso la Galerie Kroger a Kirchheim unter Teck, nei pressi di Stoccarda, la prima di una lunga serie di mostre che saranno dedicate allo scultore in Germania nei decenni successivi¹⁰.

Come si evince dai cataloghi delle mostre e dalle recensioni sulla stampa, prevalgono i risultati della ricerca figurativa, alla quale Sciola si è dedicato con regolare continuità fino ai primi anni Ottanta, confrontandosi, oltre che con la pietra, con la duttilità della creta e la fibrosità dei legni. Le pietre sono le trachiti di Ozieri e di Serrenti; i legni quelli di ginepro e soprattutto di olivastro, una pianta molto longeva, dal legno duro e compatto, particolarmente abbondante in Sardegna. Affiora il sentimento profondo per i materiali della propria terra, che l'artista ha sempre voluto lasciar parlare facendone emergere le qualità intrinseche e accogliendone le suggestioni e gli spunti formali; un sentimento, come si è detto, maturato fin dalla prima fanciullezza e accresciuto con matura consapevolezza durante il percorso formativo, grazie ai costruttivi confronti sviluppati durante i suoi viaggi in Europa. Nell'intimo adeguarsi alle naturali peculiarità della materia, nell'attenzione per il suo sviluppo organico e nella messa in pratica dei principi del *direct carving* si evince l'interessamento alla lezione di Henry Moore, che alla fine degli anni Sessanta era al culmine della sua carriera e aveva rappresentato un imprescindibile modello di riferimento per il rinnovamento della ricerca plastica in Italia¹¹. «La lezione che ci viene da Henry Moore è grande [...]. È indubbiamente lo scultore che più mi interessa»¹², si legge in appunti inediti dello stesso artista, che non esitava a proporre il nome dello scultore inglese, conosciuto personalmente nel 1979¹³, per rendere ragione del suo “rapporto” con i materiali e per spiegare l'origine della sua ricerca orientata verso la sintesi delle forme senza rinunciare alla figuratività. Citava inoltre «le figure bronzee di Fritz Wotruba»,¹⁴ quale esempio da seguire per approdare a una semplificazione estrema dell'oggetto tradotto in volumetrie pure ed essenziali. Lo testimoniano con singolare efficacia l'elementarità iconografica, talvolta squadrata, con echi postcubisti, degli studi di figura lignei realizzati tra il 1970 e il 1975 (figg. 1-2); e le figure ridotte a semplici blocchi di pietra che compongono il *Monumento ai caduti* realizzato a Ozieri, in provincia di Sassari, nel 1969. Nelle figure lignee si può scorgere inoltre una vicinanza alle riflessioni di Vittorio Tavernari su Moore proposte in alcuni

Testa di vecchio e Il padre. Cfr. Sirtori Bolis 1962, p. 4.

¹⁰ B.I. 1979.

¹¹ Sul ruolo e gli influssi della scultura inglese in Italia si veda il recente Pezzetta 2016. La presenza di Moore alla Biennale veneziana del 1948 ebbe un ruolo fondamentale sul rinnovamento della scultura italiana. Di grande importanza per la risonanza avuta in Italia è stata anche la mostra a Forte di Belvedere del 1972. Cfr. Read 1934; Read 1948. Carandente 1972.

¹² Appunti autobiografici conservati presso l'AFS.

¹³ Nell'AFS, tra i numerosi libri della biblioteca appartenuta allo scultore, è conservato il volume *With Henry Moore: the artist at work*, curato da D. Mitchinson, con all'interno la dedica personale dello scultore inglese all'artista sardo.

¹⁴ Appunti autobiografici conservati nell'AFS.

esemplari del ciclo delle *Pietà* scolpiti nei primi anni Cinquanta, nei quali emerge soprattutto una marcata rigidità nella definizione dei valori formali¹⁵.

Ricche di suggestioni arcaiche e popolaresche sono, invece, le madri scolpite in trachite di Ozieri o di Serrenti, espressione di un'antica civiltà contadina, nelle quali l'asprezza della materia e la resa volumetrica inducono a leggervi suggestioni derivate dall'arcaismo novecentista di matrice martiniana, anche se il primitivismo che le connota rimanda piuttosto alla massività propria della scultura romanica (figg. 3-4). Non a caso Sciola parlava spesso dell'importanza e del fascino esercitato su di lui dall'incontro con la produzione scultorea di quell'epoca studiate durante il viaggio compiuto in Spagna nel 1967¹⁶.

Sempre nel rispetto per la "fedeltà a materiali", il racconto plastico muta nella sostanza superficiale più tormentata dei legni, quando Sciola affronta il tema della tragedia umana, che prende forma nei corpi mutili e talvolta combusti nella serie dei *Cadaveri*, degli *Impiccati* e nel corpo contratto dal dolore del Cristo crocifisso, assunto a più nobile emblema della sofferenza terrena dell'uomo (figg. 5-6). «Le forme che sto creando», si legge in una testimonianza diretta dell'artista, riportata da Placido Cherchi, «rappresentano l'irruzione nella storia del popolo subalterno [...] Sono i minatori di Buggerru o le innumerevoli vittime dello Stato Capitale»¹⁷. Sciola, dando sfogo alla propria vena protestataria, ha espresso un sentimento di denuncia e di contestazione attraverso le sue sculture divenute metafora di lotta per la giustizia sociale. Un sentimento che nasce sicuramente dalla volontà di testimoniare un disagio radicato nella storia sociale e culturale della Sardegna, ma che, al tempo stesso, assume il valore universale dell'umana angoscia per i mali del tempo presente. I corpi sono trasfigurati nel loro emergere dalla materia, dilaniati dalla forza della rude sbazzatura: l'energia del segno conserva una carica espressiva che incombe sulla forma lignea come se il magistero di Emilio Vedova a Salisburgo, continuamente citato da Sciola, si fosse riverberato sul suo lavoro, nonostante la diversa natura del *medium*. È probabile che lo scultore avesse ricevuto gli spunti visivi della tendenza affermatasi nella scultura italiana ed europea a partire dalla fine degli anni Cinquanta, che aveva visto distinguersi la rappresentazione di una umanità sofferente attraverso le diverse declinazioni dell'informale, per mezzo di interventi volti a tormentare la materia, con un espresso infittirsi di corrispondenze tra pittura e scultura. Ne è un esempio importante l'opera di Luciano Minguzzi che, proprio negli anni in cui Sciola seguiva i suoi corsi all'Accademia di Salisburgo, aveva appena attraversato la fase della sua ricerca più moderna, che lo aveva visto confrontarsi, sempre rimanendo fedele al figurativo, con il tema complesso dell'erosione della materia bronzea, percorsa da incavature e lacerazioni¹⁸. Sciola ha tormento la superficie

¹⁵ Campiglio 1997, pp. 67-81. Su Tavernari si veda inoltre il recente Tavernari 2017.

¹⁶ Cherchi 1982, p. 22.

¹⁷ Ivi, p. 9.

¹⁸ Si vedano i riferimenti a Minguzzi, e più in generale l'ampia apertura dello sguardo sulla scultura italiana del Novecento e le relazioni con la scultura internazionale, nel catalogo della

attraverso una sbazzatura interrotta da profondi tagli, dando vita a forti tensioni e intense vibrazioni luministiche. Un'energia espressiva riversata sulla materia lignea che deve essere idealmente ricongiunta anche alla tendenza espressionistica radicata nella ritrovata tradizione xilografica in Sardegna, nei primi decenni del Novecento; una tradizione che ha raggiunto significativi risultati, distinguendosi nel panorama nazionale.

I *Cadaveri* e gli *Impiccati* sono stati esposti numerose volte, nei primi anni Settanta, in Sardegna e nel 1976 presentati in alcune piazze di Venezia in occasione della XXXVII Biennale. La partecipazione di Sciola all'Esposizione Internazionale, attraverso il suo progetto "Paese Museo", voluta da Enrico Crispolti, si inseriva nella mostra della sezione italiana "Ambiente come sociale", allestita nel padiglione centrale ai Giardini e nata con l'intenzione di ospitare «proposte, azioni, esperienze, documenti di ricerca per nuovi modi di intervento creativo nell'ambiente sociale», dando spazio alle ricerche provenienti dalla periferia in senso territoriale¹⁹. Lontano dalla sede espositiva istituzionale dei Giardini, l'effetto sortito dai corpi scultorei adagiati in Campo Santa Margherita e per un giorno anche in Piazza San Marco ebbe una significativa risonanza, soprattutto sulla stampa isolana²⁰. Pochi esemplari ne sono rimasti e appartengono alla collezione privata degli eredi dello scultore.

I crocifissi lignei, invece, con i quali l'opera di Sciola si inserisce nella lunghissima tradizione dell'arte del Novecento che ha incontrato nelle scene della Passione il traslato delle tragedie moderne, sono stati esposti raramente e a lungo "custoditi" dallo scultore nella sua grande casa-studio a San Sperate. L'artista ha manifestato l'interesse per il tema della crocifissione quando era ancora giovanissimo: le prime testimonianze risalgono alla fine degli anni Cinquanta e alcune abitano ancora le pareti della sua dimora natale. Simbolo di un destino di sofferenza, ma anche di speranza di redenzione, erano destinati alla dimensione della preghiera più intima. Solo negli anni Novanta alcuni pezzi della serie, fino ad ora mai ricostruita, hanno trovato spazio in luoghi pubblici legati ad ambienti ecclesiastici: è il caso di quelli conservati nell'Episcopio della Diocesi di Olbia, dell'opera sistemata nel giardino esterno della Chiesa cagliaritano di Sant'Agostino e del Crocifisso recentemente destinato alla Chiesa di San Saturnino (figg. 7-8), del quale si tratta in queste pagine. Al 1967 risale, invece, l'acquisizione dell'imponente Cristo ligneo da parte del Comune di Cagliari, esposto oggi tra le opere della Collezione Sarda nelle sale della Galleria Comunale d'Arte della città (fig. 9)²¹.

Nel raccontare la realtà della sofferenza del Cristo, il quale viene sempre raffigurato da Sciola senza croce, ritornano costantemente alcuni espliciti segni che ne denunciano il profondo patimento: le braccia in tensione verso l'alto,

mostra *Mascherini e la scultura europea del Novecento*. Cfr. Fergonzi, Del Puppo 2007.

¹⁹ De Grada, Crispolti 1976, p. 5.

²⁰ Dei numerosi articoli sull'installazione di Sciola alla Biennale, si vedano: Faticoni 1976, p. 14; Gai 1976, pp. 52-53; Podda 1976, p. 5; Rodriguez 1976, p. 4.

²¹ Montaldo 2003, pp. 176-177.

il corpo inarcato nello spasmo della morte, l'affiorare delle costole sotto la pelle, l'incavarsi del ventre e il segno in evidenza delle stigmate, che irrompono bruscamente nella confusione della materia dilacerata. Le figure sembrano emergere dall'interno del tronco che ne ha determinato in alcuni casi la forma: la divaricazione della braccia di Cristo in croce pare essere stata suggerita a Sciola dall'apertura reale di due rami. Nella tensione dei corpi si legge chiaramente una suggestione dell'iconografia medievale del Crocifisso gotico doloroso, legata alla spiritualità francescana e molto diffusa in Sardegna, riconducibile al prototipo del Crocifisso ligneo, cosiddetto di Nicodemo, conservato nella chiesa di San Francesco a Oristano e ascrivito al XIV secolo²². Un modello che ha avuto il momento di maggiore diffusione nell'Isola durante il XVI e il XVII secolo nella statuaria lignea, ma che ha continuato a rappresentare un riferimento iconografico per gli artisti locali fino al secolo scorso²³. Tra le testimonianze più interessanti della produzione novecentesca è il corpo tormentato del Cristo titanico dipinto nel 1977 per la Chiesa cagliaritana di San Pio X da Foiso Fois, considerato, come abbiamo detto, il primo maestro di Pinuccio Sciola; opera che sicuramente lo scultore aveva visto e che deve avere avuto un peso nella sua interpretazione del tema²⁴.

Nel Crocifisso destinato alla Basilica di San Saturnino, seppure appaiano bene evidenti i segni della Passione nel corpo possente del Cristo e la rude sbazzatura conferisca alla scultura un carattere fortemente espressivo, vengono meno alcune caratteristiche prevalenti nei precedenti Crocifissi, quali la distorsione anatomica, all'apice nell'esemplare di Sant'Agostino, e la deformazione del volto, spesso soltanto abbozzato. Il dolore è sublimato nel mistero della morte e la tensione muscolare appare attenuata. Le ragioni sono da ricondurre alla specifica tipologia scultorea alla quale Sciola si è ispirato, e probabilmente all'uso al quale avrebbe voluto destinare l'opera, che trova conferma nel dettaglio tecnico delle braccia 'snodabili' volte a garantire la duplice funzione di Cristo in croce e Cristo depresso, legata alla celebrazione dei rituali paraliturgici del Venerdì Santo. Nella drammaturgia sacra della Settimana Santa la cerimonia di Deposizione del simulacro del Cristo, legata al modello della tradizione gerosolimitana, ha origini medievali ed è stata trapiantata in Italia dal Nord Europa tra il XII e il XIII, arricchendosi, soprattutto in età moderna, di nuovi rituali fortemente influenzati dalle forme di devozione popolare. In particolare si diffuse nella Penisola, come in tutta l'Europa cattolica del Sud, l'usanza della cerimonia processionale all'esterno dei luoghi sacri per accompagnare il Cristo al sepolcro, in genere condotta dagli ordini religiosi e dalle confraternite²⁵.

²² Per la storia degli studi e le problematiche connesse alla datazione e all'attribuzione si veda: Pala 2010, pp. 125-136. Si vedano, inoltre, i saggi di: Sari 1998, pp. 9-16; Siddi 1998, pp. 17-22; De Francovich 1938, pp. 145-261; Sari 1987, pp. 281-322.

²³ Scano Naitza 1991, pp. 179-185; Scano Naitza 2005, pp. 305-326.

²⁴ Naitza 1989, p. 37.

²⁵ Sulla complessità dell'argomento si vedano: Corbin 1960; Belting 1986; Brooke 1989;

In Sardegna la storia della tradizioni legate al triduo pasquale si distingue per il perdurare fino ad oggi di alcune significative espressioni del rituale, in particolare l'enfaticizzazione della scena dello schiodamento del Cristo dalla croce, alla presenza delle figure che interpretano il ruolo di Giuseppe D'Arimatea e di Nicodemo (Giovanni 19, 38-42)²⁶. Il rituale cosiddetto de *S'iscravamentu* (discesa di Gesù dalla croce), di chiara matrice spagnola, prevedeva l'uso di simulacri articolati che permettevano di ottenere la figura del Cristo deposto dall'originario Cristo in croce spostando lungo il corpo gli arti superiori e procedendo alla sistemazione della scultura all'interno del feretro²⁷. Si registra nell'Isola una produzione significativa di Crocifissi lignei articolati, ancora oggi utilizzati nelle cerimonie sacre, realizzati prevalentemente nel XVII secolo, in concomitanza con l'enfasi che la drammaturgia sacra acquisì in età barocca, e commissionati soprattutto dalle confraternite, nella piena consapevolezza della loro valenza per l'identità ecclesiale²⁸. Il Crocifisso a braccia snodabili di Sciola, a distanza di due secoli, può essere letto come un esplicito omaggio dell'artista alla tradizione dell'antico rito, a un momento della vita comunitaria religiosa della sua terra che ha mantenuto nei secoli un ruolo centrale e continua ad essere partecipato e profondamente sentito. L'opera per la sua peculiarità tecnica, pur innestandosi nella lunga storia della trattazione del tema della Deposizione nelle arti visive in Sardegna, che ha interessato la produzione pittorica e scultorea a partire dal primo Novecento, si configura sicuramente come un *unicum* nel panorama isolano del periodo. Nella complessità del suo significato, oltre ad attestare l'importanza del richiamo atavico dell'identità locale, è la testimonianza del sentimento intimo del sacro che investe molta parte della produzione di Sciola: dalla valenza religiosa di alcune madri con il bambino in pietra degli anni Settanta alla installazione di oltre duecento "semi della pace" nella piazza inferiore della Basilica di San Francesco ad Assisi. La "semina mistica", come è stata definita quest'ultima, composta di basalti di varie dimensioni, solcati profondamente al centro per fare emerge l'anima della pietra, con la quale Sciola, nel 2003, ha voluto simbolicamente dare la propria testimonianza di fede²⁹. E al senso del sacro, con una interpretazione distante dai termini di una religiosità esplicita, riferisce anche il canto delle "pietre sonore", intriso di solennità e di forma poetica. «Le pietre sonore di Pinuccio Sciola hanno il potere di suscitare in noi l'equivalente di un evento

Bernardi 1995, pp. 585-620; Zarri 2001, pp. 53-85.

²⁶ Mele, Sassu 1991; Dadea 2008; Kirova 1984; Casula 2009, pp. 154-161.

²⁷ Perusini 2006, pp. 191-206.

²⁸ Manconi 1999; Ledda 1994/1996, pp. 147-162; Masala 2007, pp. 405-406.

²⁹ La mostra dal titolo "Il cantico delle pietre" è stata fortemente voluta da Padre Vincenzo Coli, Custode del Sacro Convento di Assisi, che ha scritto in catalogo: «È stato spontaneo rimandare immediatamente al "canticum di frate sole", dove anche le creature più semplici sono più che cose in quanto rimandano alla fonte della vita»: Coli 2003, p. 1. Cfr. Quintavalle 2011, pp. 87-97; Marci 2005.

sacro», aveva scritto per primo Gillo Dorfles, in un contesto nel quale riferiva della complessità del rapporto tra arte e sacro in età contemporanea e della difficoltà di sostituire la carica iconologica del passato con i linguaggi moderni³⁰. Lontano, evidentemente, da qualunque didascalismo dottrinale, Pinuccio Sciola ha originato attraverso le sue sculture sonore “luoghi mistici” ed evocazioni sacrali, raggiungendo, forse, la maggiore “verità religiosa” pochi giorni prima di morire, quando, con la ‘magia’ del tocco delle sue ruvide mani, ha fatto emergere la musicalità delle pietre nella Basilica romana di San Pietro in Vincoli davanti al Mosè di Michelangelo (fig. 10)³¹.

Riferimenti bibliografici / References

- Bandinu B. (1990), *Pinuccio Sciola. Pietre dalla Sardegna*, catalogo della mostra (Fiorano modenese, Parco di Villa Santa Margherita), Modena: Il Bulino.
- B.I. (1979), *Eine Skulptur als kulturelle Verbindung. Diese Aufgabe möchte der sardische Künstler Sciola seinem Geschenk an die Stadt zukommen lassen*, in «Der Teckbote, Kirchheim uunter Teck», Kirchein unter Teck, 2 aprile.
- Belting H. (1986), *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della Passione*, Bologna: Nuova Alfa Editoriale.
- Bernardi C. (1995), *Il tempo sacro: “Entierro”*. Riti drammatici del venerdì santo, in *La Scena della Gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, a cura di A. Cascetta, R. Carpani, Milano: Vita e Pensiero, pp. 585-620.
- Boehm H. (1971), *Making simple constructions*, Londra: Studio Vista.
- Brooke R. (1989), *La religione popolare nell'Europa medievale (1000-1300)*, Bologna: Il Mulino.
- Bolpagni P. (2012), *Forme sonore. Per Harry Bertoi e Pinuccio Sciola, Amalia Del Ponte e Roberto Ciaccio la scultura è anche uno strumento musicale*, «Amadeus», XXIV, 3, 268, pp. 40-42.
- Bullegas S., Cherchi P., Sassu P., Doro A., Rodriguez A., Fresu P., Favre P., a cura di (1998), *Le pietre sonore. Sculture di Pinuccio Sciola*, Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Campiglio P. (1997), *La scultura come vita*, in *Vittorio Tavernari*, a cura di F. Gualdoni, Milano: Electa, pp. 67-81.
- Carandente G., a cura di (1972), *Henry Moore*, catalogo della mostra (Firenze,

³⁰ Dorfles 2003, p. 6.

³¹ L'incontro “La voce della pietra. Il Mosè di Michelangelo e le Pietre Sonore di Sciola” nella Basilica di San Pietro in Vincoli, inserito nella più ampia rassegna “Stonetales”, promossa dalla Facoltà di Ingegneria di Roma Sapienza, è stato curato da Lorenzo Carrino e ha visto la partecipazione di P. Jean Paul Hernandezbiennalez SJ (docente presso la Facoltà di Storia e Beni Culturali della Chiesa della Pontificia Università Gregoriana) e S.E.Mons. Lorenzo Leuzzi (Vescovo Ausiliare di Roma).

- Forte di Belvedere, 20 maggio – 30 settembre), Firenze: Bisonte Editore-Nuove Edizioni Enrico Vallecchi.
- Casula A. (2009), *Gli apparati effimeri e le paraliturgie della Settimana Santa in Sardegna*”, in *Il teatro dei Cartelami. Effimeri per la devozione in area mediterranea*, a cura di F. Boggero, A. Sista, Genova: Sagep Editori srl, pp. 154-161.
- Cherchi P. (1982), *Sciola. Percorsi materici*, Cagliari: Stef.
- Coli V. (2003), *Il cantico delle pietre e le sculture per la pace*, «Il suono delle pietre», a. 1, n. 1, p. 1.
- Corbin S. (1960), *La déposition liturgique di Christ au vendredi saint. Sa place dans l'histoire des rites et du théâtre religieux (Analyse de documents portugais)*, Paris: Belles Lettres.
- Coroneo R. (1993), *Architettura romanica dalla metà del Mille al primo 300*, Nuoro: Ilisso.
- Crespi A. (2002), *Sciola. Sculture per il terzo millennio*, Milano: Jaca Book.
- Dadea M. (2008), *Misterius: la Settimana Santa a Cagliari*, Cagliari: Janus Editrice.
- Dapelo R., Favaro R., Pestalozza L., a cura di (1999), *L'Arte come cultura dei luoghi*, Cagliari: Dettori.
- De Francovich G. (1938), *L'origine e la diffusione del Crocifisso gotico doloroso*, «Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», II, pp. 145-26.
- De Grada R., Crispolti E., a cura di (1976), *L'ambiente come sociale: proposte, azioni, esperienze, documenti per nuovi modi di intervento creativo nell'ambiente sociale*, catalogo della mostra (Venezia, Padiglione centrale ai Giardini di Castello, 18 luglio – 10 ottobre), Venezia: La Biennale.
- Dorflès G. (2003), *Il cantico delle pietre*, in *Il cantico delle pietre, Mostra e concerto di Sculture sonore di Pinuccio Sciola nella piazza della Basilica Inferiore in Assisi*, a cura di A. Colonetti, P. Savona, M. Sturzi, P. Leonelli, Varese: Casciago: Arti Grafiche Varesine.
- Dorflès G., Moscati S., Naitza S., a cura di (1985), *Pinuccio Sciola: uno scultore per una scuola*, Milano: Libri Scheiwiller.
- Faticoni M. (1976), *Un tappa di valore storico nella cultura isolana. La Sardegna alla Biennale*, «Il Messaggero sardo», anno VIII, n. 10, p. 14.
- Favaro R. (2011), *I suoni delle pietre. The sounds of the Stones. Die Klangedel Steine. Sculture di Sciola*, Cagliari: Sainas Industrie Grafiche.
- Favaro R., Limentani C., a cura di (2013), *Sculture di Pinuccio Sciola*, Roma: Gangemi editore.
- Favaro R., Quintavalle A.C., Venturi R., a cura di (2011), *Pinuccio Sciola. La città sonora*, catalogo della mostra (Madrid 5 maggio – 1 giugno 2011), Cagliari: Cucc.
- Fergonzi F., Del Puppo A., a cura di (2007), *Mascherini e la scultura europea del Novecento*, catalogo della mostra (Trieste, Museo Revoltella, 28 luglio – 14 ottobre 2007), Milano: Electa.
- Fresu P. (2009), *Musica dentro*, Milano: Feltrinelli.

- Gai C. (1976), *Fermenti culturali e lotte dialettiche: Venezia '76, una spedizione sarda che ha fatto troppo rumore*, «Il Cagliaritano Sardo», Dicembre, pp. 52-53.
- Kirova T., a cura di (1984), *Arte e cultura del '600 e del '700 in Sardegna*, Napoli: Edizioni scientifiche italiane.
- Krauss R. (1998), *Passages in modern sculpture*, London: Thames & Hudson - New York: Viking P., 1977; trad. it. *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, a cura di E. Grazioli, Milano: Bruno Mondadori.
- Ladogana R. (2015), *Materia e vita. Il rapporto tra forma scultorea e dimensione musicale nelle pietre sonore di Pinuccio Sciola*, «Medea», I, 1, <<http://dx.doi.org/10.13125/medea-1819>>, 01.09.2017.
- Ledda G. (1994/1996), *Gli emblemi della festa o la festa degli emblemi. Celebrazioni religiose del Seicento*, in *Studi Ispanici*, Pisa-Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, pp. 147-162.
- Manconi F., a cura di (1992), *La società sarda in età spagnola*, Quart (Valle d'Aosta): Consiglio Regionale della Sardegna
- Marci G. (2005), *Il Cantico delle pietre. Sculture di Sciola ad Assisi*, Cagliari: Cucc.
- Marci G. (2011), *Sciola. Il maestro della pietra*, Cagliari: Cucc.
- Masala M. (2007), *Gli scenari della festa barocca a Cagliari*, in *Atlante tematico del Barocco in Italia. Il "gran teatro del barocco"*, a cura di M. Fagiolo, vol. I, *Le capitali della Festa. Italia centrale e meridionale*, Roma: De Luca, pp. 405-406.
- Mele G., Sassu P., a cura di (1991), *Liturgia e Paraliturgia nella Tradizione orale*, in *Atti del Convegno (Santu Lussurgiu 12-15 dicembre 1991)*, Cagliari: Universitas.
- Mitchinson D. (1978), *With Henry Moore: the artist at work*, London: Sidgwick and Jackson
- Montaldo A.M., a cura di (2003), *La collezione sarda 1900-1970*, Nuoro: Ilisso.
- Naitza S. (1978), *Sciola*, catalogo della mostra (Cagliari, Galleria d'Arte La Bacheca, 18 febbraio - 4 marzo 1978), Cagliari: Stef.
- Naitza S. (1979), *L'esperienza artistica di "Paese-Museo"*, «La Grotta della Vipera», IV, n. 14, pp. 17-26.
- Naitza S. (1983), *La singolare personalità artistica di Pinuccio Sciola*, «Almanacco», Cagliari: Aldo Trois, senza numero di pagine.
- Naitza S. (1989), *Fois Fois*, Nuoro: Ilisso.
- Pala A. (2010), *Il Crocifisso ligneo di Nicodemo: un modello di iconografia francescana in Sardegna*, «ICON», 3, pp. 125-136.
- Perusini T. (2006), *"Descaviglietur corpus totum et detur in gremio Mariae". I crocifissi mobili per la liturgia drammatica e i drammi liturgici del triduo pasquale: nuovi esempi dal nord-est d'Italia*, in *In Hoc Signo. Il tesoro delle croci*, a cura di P. Goi, Milano: Skira, pp. 191-206.
- Pezzetta E. (2016), *British Sculpture Exhibited at the Venice Biennale after the Second World War, and its Impact on the Work of Italian Sculptors*, «British Art

- Studies», Yale University, Issue 3, <<https://doi.org/10.17658/issn.2058-5462/issue-03/epezzezza>>, 01.09.2017.
- Podda G. (1976), *Dalla Sardegna a Venezia*, «L'Unità», Roma 3 ottobre, p. 5.
- Quintavalle A.C. (2011), *I semi delle origini, Pinuccio Sciola. La città sonora*, catalogo della mostra (Madrid 5 maggio – 1 giugno 2011), a cura di R. Favaro, A.C. Quintavalle, R. Venturi, Cagliari: Cuec, pp. 87-97.
- Read H. (1934), *Henry Moore. Sculptor*, London: A. Zwemmer.
- Read H. (1948), *Sculpture and Drawings by Henry Moore*, London: Lund, Humphries & Comp.
- Rodriguez A. (1976), *Cadaveri e canne a Venezia*, «L'Unione Sarda», Cagliari 26 settembre, p. 4.
- Sari S. (1987), *Il Cristo di Nicodemo nel S. Francesco di Oristano e la diffusione del crocifisso gotico doloroso in Sardegna*, «Biblioteca Francescana sarda», vol. I, n. 2, pp. 281-322.
- Sari A. (1998), *Il Crocifisso gotico doloroso*, in *Crocifissi dolorosi*, a cura di G. Zanzu, Sassari: Stampacolor, pp. 9-16.
- Scano Naitza M.G. (1991), *Pittura e scultura del '600 e del '700*, Nuoro: Ilisso.
- Scano Naitza M.G. (2005), *La cultura sardo-campana di Giuseppe Antonio Lonis alla luce di nuovi documenti*, in *Interventi sulla questione meridionale. Saggi di Storia dell'Arte*, a cura di F. Abbate, Roma: Donzelli, pp. 305-326.
- Siddi L. (1998), *L'iconografia del cristo gotico doloroso nelle provincie di Cagliari e Oristano*, in *Crocifissi dolorosi*, a cura di G. Zanzu, Sassari: Stampacolor, pp. 17-22.
- Sirtori Bolis M. (1962), *Circolo Rinascente-Upim. «Personale» di Giuseppe Sciola*, «Il Nuovo Corriere degli Artisti», Milano, p. 4.
- Tavernari C. (2017), *Vittorio e Carla Tavernari*, Varese: Macchione Editore.
- Tedeschi F., Bolpagni P., a cura di (2009), *Visioni musicali, Rapporti tra musica e arti visive nel Novecento*, Milano: Vita e Pensiero.
- Zanchi F. (1985), *E sotto le feste diventa un presepe il grande parcheggio di Piazza Affari*, «La Repubblica», 14 dicembre 1985, p. 21.
- Zarri G., a cura di (2001), *Ordini religiosi, santità e culti: prospettive di ricerca tra Europa e America Latina*, Atti del Seminario (Roma, 21-22 giugno 2001), Roma: Congedo editore, pp. 53-85.

Appendice

Fig. 1. Pinuccio Sciola, *Figura seduta*, Cagliari, collezione privata (CA)



Fig. 2. Pinuccio Sciola, *Figura seduta*, Cagliari, collezione privata (CA)



Fig. 3. Pinuccio Sciola, *Maternità*, San Sperate (CA), collezione eredi Sciola



Fig. 4. Pinuccio Sciola, *Maternità*, San Sperate (CA), collezione eredi Sciola



Fig. 5. Pinuccio Sciola, *Cadaveri*, San Sperate (CA), collezione eredi Sciola



Fig. 6. Pinuccio Sciola, *Cadaveri*, San Sperate (CA), collezione eredi Sciola



Fig. 7. Pinuccio Sciola, *Crocifisso*, Cagliari, Polo Museale della Sardegna (foto Daniele Spiga)



Fig. 8. Pinuccio Sciola, *Crocifisso* (particolare), Cagliari, Polo Museale della Sardegna (foto Daniele Spiga)



Fig. 9. Pinuccio Sciola, *Crocifisso*, Cagliari, Galleria Comunale d'Arte

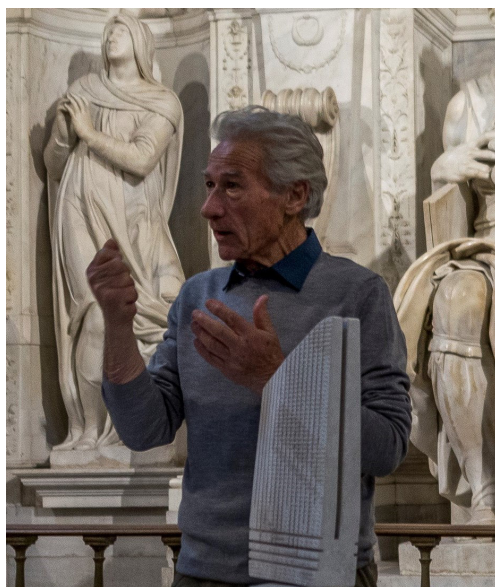


Fig. 10. Pinuccio Sciola durante l'incontro "La voce della pietra. Il Mosè di Michelangelo e le Pietre Sonore di Sciola", Roma, San Pietro in Vincoli, aprile 2016 (foto Aurelio Candido)

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor

Massimo Montella

Co-Direttori / Co-Editors

Tommy D. Andersson, University of Gothenburg, Svezia

Elio Borgonovi, Università Bocconi di Milano

Rosanna Cioffi, Seconda Università di Napoli

Stefano Della Torre, Politecnico di Milano

Michela di Macco, Università di Roma "La Sapienza"

Daniele Manacorda, Università degli Studi di Roma Tre

Serge Noiret, European University Institute

Tonino Pencarelli, Università di Urbino "Carlo Bo"

Angelo R. Pupino, Università degli Studi di Napoli L'Orientale

Girolamo Scialoja, Università di Bologna

Texts by

Caterina Barilaro, Cristiano Bedin, Matteo Bertelé, Valentina Bucci,

Francesco Clementi, Delio Colangelo, Annalisa Colecchia, Gabriele Costa,

Serena D'Orazio, Daniela De Liso, Carlo Dionisotti, Patrizia Dragoni,

Francesca Favaro, Concetta Ferrara, Maria Teresa Gigliozzi, Rita Ladogana,

Stefano Lenci, Sara Lorenzetti, Agnese Marasca, Valeria Merola,

Pardo Antonio Mezzapelle, Nora Moll, Massimo Montella,

Francesco Montuori, Antonella Negri, Paola Nigro, Antonella Nonnis,

Pietro Petrarola, Dalibor Prančević, Francesca Pulcini,

Federia Maria Chiara Santagati, Mauro Sarnelli, Carlo Serafini, Valentina Valerio

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

