

6 x 11

6 artisti interpretano la vita e l'opera
di 11 donne esemplari della Sardegna

Testi Cecilia Mariani • Foto Nelly Dietzel

POLIEDRO



RESIDENCE
Grandi Magazzini
NUORO

Ideazione progetto e coordinamento
Antonello Cuccu

Allestimento 11 ambienti Residence Hotel

realizzazione supporti opere: Artigianato&Design
su disegno di Antonello Cuccu
fornitura plexiglass: Neon Europa, Tecnoplast
montaggio: Artigianato&Design
prespaziati, forex e PVC: Photoservice

Realizzazione

Tutte le opere del presente progetto sono state appositamente realizzate da 6 artisti del collettivo artistico di Nuoro, SEUNA LAB, nel corso del 2014

Catalogo

presentazione: Agostino Cicalò
testi storico-critici e apparati: Cecilia Mariani
fotografie: Nelly Dietzel
grafica: Antonio Fois
editing: Anna Pau, Franca Fois, Nicoletta Magnabosco

Ringraziamenti

Un sentito grazie è rivolto a tutti coloro che a qualsiasi titolo hanno collaborato alla migliore riuscita dell'iniziativa, in modo particolare a Pietro Cicalò, responsabile di sede.

Stampa: Longo Spa

© Copyright giugno 2015
POLIEDRO, Nuoro
ISBN 978-88-86741-5

Indice

- 5 Dedicà di un libro
- 7 Magnifiche presenze.
Di donne, artiste e cose sarde secondo il collettivo SEUNA LAB
Cecilia Mariani
- 10 H 501. Anna Marongiu
- 14 H 502. Olimpia Melis Peralta
- 18 H 503. Edina Altara
- 24 H 504. Verdina Pensé
- 30 H 505. Maria Lai
- 34 H 506. Francesca Devoto
- 40 H 507. Marisa Sannia
- 44 H 508. Maria Carta
- 48 H 509. Grazia Deledda
- 56 H 510. Luisa Fancello
- 62 H 601. Coroneo
- 74 Gli artisti
- 76 Le autrici

Dedica di un libro

Il Residence Grandi Magazzini nasce nel 2011, occupando i piani superiori di quello che fu, a partire dal 1962, il primo Grande Magazzino a Nuoro realizzato da Pietrino Cicalò.

Nel 2014 la struttura si amplia con 11 nuove unità inserite nell'Albergo Residenziale ed è in questo momento che una mostra al TRIBU ci ha fatto conoscere 6 artisti di SEUNA LAB: spazio di creazione artistica totale, nel cuore di uno degli storici rioni di Nuoro.

Le nuove 11 stanze attendevano di essere compiute con qualcosa che non fosse di mero arredo complementare. Ai SEUNA LAB, che subito hanno accettato la sfida, è stato proposto di realizzare liberamente un certo numero di opere (36 ne risultano infine) cucite sull'ipotesi di disegnare un percorso unitario per ambienti diversificati: 6 giovani artisti avrebbero interpretato la vita e l'opera di 11 donne esemplari della Sardegna. E in questa loro avventura, segnata prima di tutto da uno studio documentale, sono stati affiancati – oltre che dall'ideatore del canovaccio progettuale Antonello Cuccu – dalla fotografa Nelly Dietzel e dalla storica/critica dell'arte Cecilia Mariani, affinché fosse restituito il senso del lavoro tramite l'oggettività fotografica e uno scritto che avesse carattere divulgativo.

L'idea primigenia di immettere in questa recente ala del Residence il lessico dell'espressione visiva più contemporanea – eco di altro lavoro svolto in precedenza, lavoro di donne, di figure profondamente inserite nel sociale così come lo sono adesso gli artisti chiamati a interpretarle – è subito piaciuta. Soprattutto la proposta di porre un'arte più matura a contatto diretto dell'utente che, entrando e vivendo nelle camere, instaurasse un rapporto semplice e quotidiano con tali opere, motivate e non casuali, qui riservate ai clienti perché fruitori delle camere del Residence. Inter-attori di un avvicinamento insolito, un dialogo privato, emotivamente diverso sia per le opere che condizionano ciascuna stanza, sia per le modulazioni differenti dei caratteri architettonici e del mobilio di servizio. Spazi e mobili interamente bianchi: fogli nei quali le opere visive sono frasi fatte di segno e di materia.

In un viaggio che stimola l'immaginazione, ai visitatori è data l'opportunità di conoscere 11 donne di Sardegna che hanno contribuito, con l'operato e la loro passione per la vita, a esaltare la nostra storia e il peculiare carattere isolano.

E questo è anche il piccolo contributo al progetto del Distretto Culturale del Nuorese che mette insieme la Cultura all'Economia del territorio.

Un segno tangibile di quanto scriveva nel 1894 Grazia Deledda (Premio Nobel per la Letteratura, 1926) in *Tradizioni popolari di Nuoro*:

«Nuoro è chiamata scherzosamente, dai giovani artisti sardi, l'Atene della Sardegna. Infatti, relativamente, è il paese più colto e battagliero dell'isola. Abbiamo artisti e poeti, scrittori ed eruditi, giovani forti e gentili, taluni dei quali fanno onore alla Sardegna e sono avviati anche verso una relativa celebrità».

*A Maria Fois, nostra mamma,
che pazientemente ci sostiene nei progetti.*

Antonio, Angela, Agostino, Gianfranco, Luciana Cicalò

Magnifiche presenze.

Di donne, artiste e cose sarde secondo il collettivo SEUNA LAB

Cecilia Mariani

La riconversione di uno storico spazio commerciale nuorese come i Grandi Magazzini Rujù Cicalò – siti al numero 1 della centrale via Dalmazia, fondati nel 1962 dall'imprenditore Pietrino Cicalò – in una struttura alberghiera con ventisei mini-appartamenti, di cui undici ora dedicati ad altrettante artiste sarde, riesce a riunire in sé le caratteristiche del progetto tanto ambizioso dal punto di vista aziendale e architettonico quanto esteticamente e concettualmente coerente. Non solo l'edificio, ribattezzato dal 2011 Residence Grandi Magazzini, è stato modificato in base alle nuove necessità e finalità d'uso, secondo una formula che vuole coniugare le bellezze naturali e l'offerta culturale del capoluogo barbaricino con una proposta residenziale a tutti gli effetti contemporanea, all'avanguardia nelle soluzioni tecnologiche e nel design degli interni. Ora, con l'inaugurazione della nuova ala del complesso alberghiero, è la stessa idea di pernottamento e di soggiorno che è stata sottratta alla dimensione meramente ordinaria della sosta a pagamento, per essere coniugata con una peculiare esperienza di incontro con alcune tra le maggiori esponenti del Novecento sardo, in ambito letterario e musicale oltre che nel campo delle arti visive e applicate.

Vale già la pena notare, di passaggio, come sia curioso e significativo che questa dedica abbia come sua ambientazione proprio i locali di un ex-Grande Magazzino, vale a dire l'emblema occidentale e borghese di quella modernità economica e commerciale nata nel solco tra il diciannovesimo e il ventesimo secolo e arrivata a Nuoro solo nel secondo dopoguerra. Perché è proprio in questa sede bifronte del benessere e del peccato che la donna – a partire dalla donna mondana per eccellenza, quella francese, l'iconica *parisienne* – sarebbe sempre stata il principale soggetto (attivo) e oggetto (passivo) dei meccanismi del mercato: *voyeuse*, *buyer* e merce al tempo stesso. Qui, invece, in un'ala del Residence totalmente rinnovata, undici donne non comuni, alcune delle quali tra le principali protagoniste del Novecento isolano, si identificano non con l'idea domestica e implicitamente segregante di casa o, peggio, con l'area semantica della compravendita, bensì con il senso più ampio di un'accoglienza calorosa ma mai servile nei confronti dell'ospite: per riceverlo, raccontargli una storia – la propria, quella di un'isola – e, allo stesso tempo, interrogarlo.

Undici ambienti per undici donne, undici nomi familiari sia a un pubblico locale e regionale sia, spesso, anche italiano e internazionale. Sono: la scrittrice e Premio Nobel

Grazia Deledda (Nuoro, 1871-Roma, 1936); la pittrice Francesca Devoto (Nuoro, 1912-1989); l'illustratrice, decoratrice, designer e stilista Edina Altara (Sassari, 1898-Lanusei, 1983); le sorelle Coroneo, ovvero le artiste, illustratrici e artigiane Giuseppina (Cagliari, 1896-1978) e Albina (Cagliari, 1898-1994); la pittrice e designer di gioielli Verdina Pensé (Alghero, 1913-1984); l'imprenditrice Olimpia Melis Peralta (Bosa, 1887-1975); la ricamatrice Luisa Fancello (Dorgali, 1910-1982); l'illustratrice e autrice di incisioni Anna Marongiu (Cagliari, 1907-Roma, 1941); l'artista Maria Lai (Ulassai, 1919-Cardedu, 2013); le cantanti e cantautrici Marisa Sannia (Iglesias, 1947-Cagliari, 2008) e Maria Carta (Siliago, 1934-Roma, 1994).

Ad evocarne le "magnifiche presenze", il collettivo SEUNA LAB, gruppo di artisti nuoresi attivo dal 2006, caratterizzato da un radicamento corale alla realtà del capoluogo e da una polifonia espressiva che anche in questa occasione (con l'eccezione di alcuni esiti insoliti e sperimentali) si è esplicitata nelle diverse soluzioni tecniche e stilistiche adottate di preferenza dai suoi componenti: incisione per Pasquale Bassu (1979), pittura per Gianni Casagrande (1963), installazione, stampa e scultura per Vincenzo Grosso (1977), scultura per Sergio Fronteddu (1982), installazione, pittura e collage per Stefano Marongiu (1977) e Vincenzo Pattusi (1978). Chiamati a confrontarsi con le figure femminili in questione – in un dialogo che ha voluto tenerne presenti sia le vicende biografiche, sia le rispettive e peculiari eredità più propriamente estetiche, approcciate in modo diretto o mediate dall'attuale stato degli studi – i sei artisti hanno instaurato con queste *matres* potenzialmente ingombranti "una corrispondenza di amorosi intelletti" (più che di "sensi") andata oltre il mero e prevedibile omaggio, come invece ci si sarebbe potuti aspettare da parte di ricerche più giovani: sia rispetto ad alcune tra le più grandi e note interpreti della scena culturale isolana del secolo passato (come Grazia Deledda e Maria Lai), sia nei confronti di quelle figure, per così dire, minori, che meglio ebbero modo di esprimersi in una dimensione sostanzialmente privata o squisitamente popolare (come nel caso di Luisa Fancello). Così, ogni ambiente risulta, sì, abitato dalla presenza della figura femminile cui esso è dedicato, ma al tempo stesso indelebilmente permeato dalla lettura personale datane dalle riconoscibili sensibilità poetiche e stilistiche di Bassu e Casagrande, Grosso e Fronteddu, Marongiu e Pattusi.

Primo pregio del suggestivo risultato, che concede in verità assai poco al timore reverenziale, è il suo non ricorrere al semplicistico stereotipo, il suo non rifugiarsi nell'ancora più scontato encomio; al contrario, in questi "ritratti", non mancano di affiorare – come fiumi carsici di inchiostro, pittura e colla – i fiotti sommersi delle aporie, delle incongruenze e delle inquietudini che accompagnarono le artiste nei rispettivi percorsi esistenziali ed estetici, quando non nelle loro eredità *post mortem*. Al visitatore il compito di decifrarne il gioco di specchi e di sguardi, limpidi e insieme obliqui, e di accoglierne l'invito a un viaggio del pensiero che, nella temporanea permanenza in queste nuove stanze, vuole avere solo la sua prima tappa.



H 501. ANNA MARONGIU

Anna Marongiu (Cagliari, 1907-Roma, 1941). Diplomata ragioniera per volontà familiare ma attratta da sempre dalle arti visive, si distinse precocemente, da autodidatta, nei campi del disegno, dell'illustrazione e della caricatura. Alla fine degli anni Venti, appena maggiorenne ma assolutamente certa della sua vocazione d'artista, partì alla volta di Roma, dove studiò presso l'Accademia Britannica e frequentò gli studi del pittore Umberto Coromaldi e del cugino architetto Giuseppe Capponi. Il suo fortunato esordio, nel 1929 a Cagliari, la vedrà presente nelle sale della mostra Primavera sarda accanto a colleghi affermati come Giuseppe Biasi e Mario Delitala, e questa occasione segnerà per lei l'inizio di un lungo e acclamato percorso espositivo. Con tavole acquerellate e disegni a penna, Anna Marongiu illustrerà i testi di Manzoni, Dickens e Shakespeare, prima di scoprire, all'alba degli anni Trenta, un'eccellente inclinazione naturale per la tecnica dell'acquaforte, appresa a Roma sotto la guida di Carlo Alberto Petrucci e approfondita nello studio della grande tradizione secentesca e nella frequentazione degli incisori italiani contemporanei, non ultimo il conterraneo Felice Melis Marini (Cagliari, 1871-1953). Proprio il maestro dell'incisione sarda gli ispirerà la svolta verso le vedute paesaggistiche, sebbene l'artista, ormai affermata acquafortista, si distinguerà sempre dai conterranei colleghi incisori

per una sostanziale indifferenza tematica nei confronti del folklore e della vita popolare. Anna Marongiu portò sempre avanti una ricerca personalissima e originale scevra da ogni obbligato regionalismo, dimostrandosi più attratta dalle ambientazioni urbane e da ispirazioni eterogenee, spaziando dalla tematica circense a quella del sacro. Tornata a Cagliari allo scoppio della seconda guerra mondiale, l'artista realizzò tra il 1936 e il 1941 la serie che l'avrebbe resa più famosa: le quindici acqueforti dedicate alle Vedute di Cagliari sono il ritratto allegro e minuzioso di una città ricordata per le architetture e i monumenti più suggestivi, gli stessi che a lungo costituirono il vanto del capoluogo prima che i bombardamenti ne mutassero tragicamente e improvvisamente l'aspetto.¹

E proprio alle vedute urbane dedicate da Anna Marongiu alla sua Cagliari si ispira la linoleografia in cui Pasquale Bassu ritrae uno scorcio della nuorese Via Majore. Della strada, che è l'attuale Corso Garibaldi, e in cui si trova uno dei caffè simbolo del salotto cittadino – l'omonimo Bar Majore-Caffè Tettamanzi, celebrato da Salvatore Satta nel romanzo *Il giorno del giudizio* – Bassu inquadra però una curva poco mondana, soffermandosi a descrivere un vecchio edificio abbandonato. Il taglio fotografico dell'immagine,

quasi in stile *reportage*, nasconde però uno sguardo caldo da parte del suo osservatore: mostrando un esempio di attuale degrado urbano, l'artista non sembra interessato a denunciarlo, ma piuttosto a portargli affetto, nel dispiacere per l'evidente condizione di declino. Il breve tratto di salita, sul quale si affaccia il cadente stabile d'epoca, appare così come il ritratto – umoristico e pirandelliano – di una dama precocemente invecchiata, che ancora ami esibire ai passanti le prove di un lindore appena trascorso. Di tutt'altro segno è invece il dialogo instaurato con Anna Marongiu da Vincenzo Grosso, che prende le mosse da una rielaborazione della tecnica prediletta dall'artista – quella dell'incisione – e da una rilettura critica del *topos* del paesaggio, sempre caro al suo immaginario. Grosso realizza così due stampe dal soggetto singolare, declinando il procedimento al fine di esprimere le attuali criticità del rapporto tra uomo e città e tra uomo e natura. In *Tombino a Seuna* la stampa nera su carta raffigurante la superficie di un tombino di scolo del quartiere nuorese in cui Grosso è nato e cresciuto – Seuna, appunto, sede stessa dello studio del collettivo – sottende un tentativo di interazione con le vedute paesaggistiche con cui Anna Marongiu aveva omaggiato la propria città d'origine. Grosso sceglie di fare lo stesso con una Nuoro che diviene però archetipo dello spazio urbano nella sua genericità, e accantonando l'idea dello sguardo contemplativo d'insieme per prediligere un dettaglio non casuale del contesto cittadino, carico di significati allusivi: per l'appunto, un tombino fognario. Sulla stampa, realizzata inchiostroando lo stesso oggetto usato come matrice, si riesce a decifrare, in senso contrario a quello dell'andamento di lettura, la Fonderia di provenienza, quella cagliaritano di Dino Pusceddu; ma non è che un rimando casuale e capzioso, tanto più che l'atteggiamento dell'artista nei confronti del soggetto ritratto non potrebbe essere più diverso rispetto a quello di Anna Marongiu. L'impronta in scala 1:1,

dall'aspetto macabro e perturbante, suggerisce difatti un atteggiamento critico e poco lusinghiero da parte dell'autore non tanto nei confronti del capoluogo barbaricino, quanto rispetto alla società contemporanea nel suo complesso, che nel suo stato di apatia e perenne distrazione si accontenta di vedere poiché incapace di osservare. Il tombino fognario, in questo senso, è quell'elemento di presunta civiltà sul quale Grosso riporta provocatoriamente l'attenzione, eleggendolo a simbolo dell'oblio, dell'abbandono, dell'indifferenza verso il flusso indesiderato di cascami che la vita implica nel suo accadere. La stessa visione si ritrova in *Abused*, stampa a carbone su tela realizzata utilizzando come matrice una trave di legno in sezione longitudinale. La trave, ritrovata da Grosso nel 2011 in un quartiere sud di Londra, era parte di un edificio risalente alla metà del Settecento; scovata tra i detriti conseguenti un'operazione di restauro, ma ancora perfettamente integra e adatta a compiere la sua funzione edilizia, l'artista ha deciso di sottrarla al macero e all'oblio, trafugandola a mo' di reliquia e trasferendola in Sardegna per garantirle una continuità di vita e di memoria; cosparsa di carbone e poggiata sulla tela, essa ha rilasciato la sua impronta, oggi esposta. Tanta cura nei confronti dell'oggetto si spiega con l'attribuzione ad esso di un significato universale, e con l'identificazione – nel senso auspicato di una riconciliazione – tra il legno (inteso in senso sineddotico per il creato nella sua totalità) e l'essere umano. Additando e risolvendo in questo modo una delle conflittualità più tipiche dell'Occidente – quella tra cultura e natura, tra ordine e caos, tra artificialità e spontaneità – *Abused* suggerisce il senso di un paesaggio offeso, sfruttato, sevizato e nel contempo incarnato dall'uomo contemporaneo: la trave, la cui pressione va a marcare organicamente il quadro trasformandolo in una sorta di evocativa Sindone, si fa così metafora e simbolo della vitalità universale, di un unico ciocco fragile e prezioso al tempo stesso.

1. Su Anna Marongiu cfr. W. SHAKESPEARE, *Il sogno di una notte d'estate*, pubblicazione speciale in occasione della mostra retrospettiva dell'artista (Cagliari, Cittadella dei Musei, 23-28 febbraio 2002), Cagliari, Soroptimist International Club, 2002; G. ALTEA, M. MAGNANI, *Pittura e scultura dal 1930 al 1960*, Nuoro, Ilisso, 2000, pp. 64, 67-69, 74, 86, 102, 104, 157, 163, 264; G. ALTEA, M. MAGNANI, *Pittura e scultura del primo '900*, Nuoro, Ilisso, 1995, p. 287; A. MARONGIU PERNIS, *Tavole per «I Promessi sposi»*, a cura di M. Crespellani

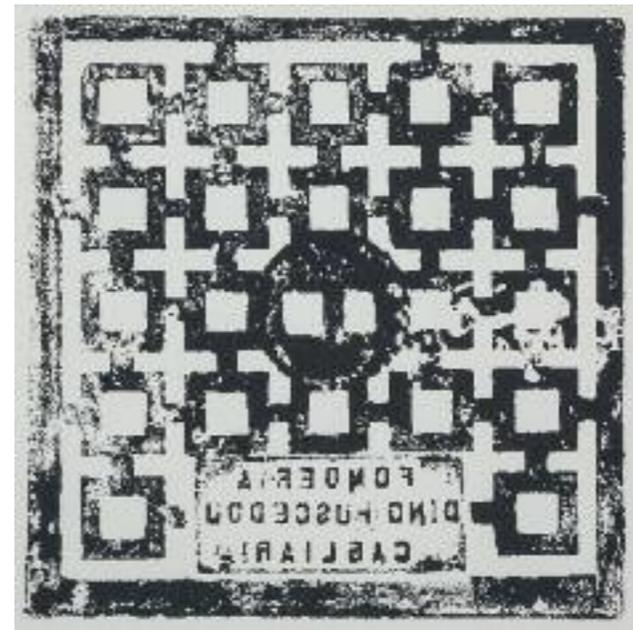
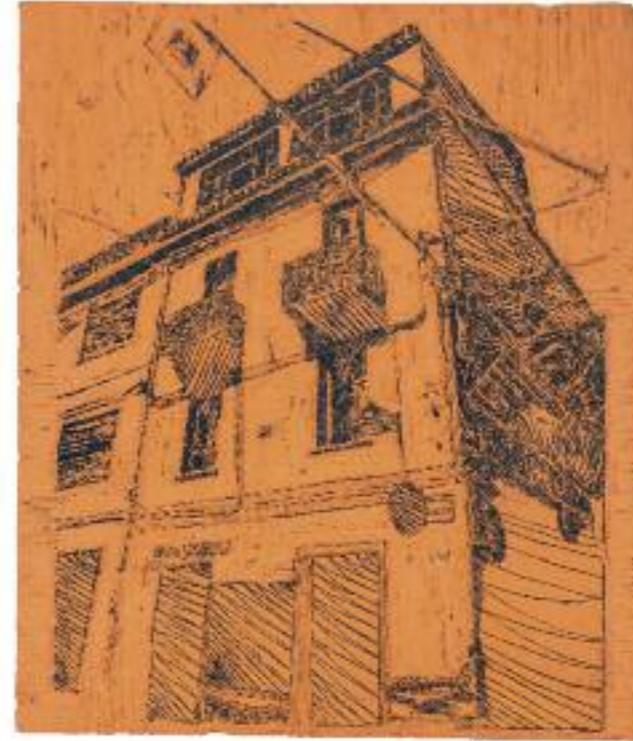
e L. Rogier, Cagliari, Edizioni della Torre, 1999; G. ALTEA, M. MAGNANI, *Le matite di un popolo barbaro. Grafici e illustratori sardi 1905-1935*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1990, pp. 148, 179; L. PILONI, *Cagliari nelle sue stampe*, Cagliari, Edizioni della Torre, 1988, p. 303; *Quarant'anni di incisione artistica in Sardegna: 1930-1970*, catalogo della mostra a cura di S. Naitza e M.G. Scano (Quartu Sant'Elena, 15-29 marzo 1986), Quartu Sant'Elena, Il dado, 1986. Si veda anche il sito dedicato: www.marongiu.org.



PASQUALE BASSU,
Via Majore, 2014
matrice in
linoleum

VINCENZO GROSSO,
Tombino a Seuna,
2014, stampa
a inchiostro
su carta

VINCENZO GROSSO,
Abused, 2014
stampa a carbone
su tela



H 502. OLIMPIA MELIS PERALTA

Olimpia Melis Peralta (Bosa, 1887-1975). Sorella del pittore Melkiorre (Bosa, 1889-Roma, 1982), del ceramista Federico (Bosa, 1891-Urbania, 1969) e dell'illustratore Pino (Bosa, 1902-Roma, 1985), Olimpia è la quarta eccellenza creativa di una famiglia bosana capace di lasciare un'impronta significativa nella storia delle arti visive e applicate dell'isola. A partire dagli anni Dieci del Novecento, dimostrando uno spirito imprenditoriale insolito per una donna del tempo, Olimpia allestì infatti nel paese natale una vera e propria industria del filet, che si distinse per originalità e ottima fattura, arrivando ad esportare e vendere i propri lavori nella Penisola, in Europa e negli Stati Uniti. Donna coraggiosa e intraprendente, Olimpia non ridusse però mai l'arte antica dell'ordito a una mera produzione seriale che si limitasse a replicare in modo sterile i manufatti della tradizione: sensibile alle suggestioni dell'Art Deco, Olimpia rielaborò i motivi caratteristici del passato per adeguarli alle nuove richieste in fatto di arredo, corredo e biancheria per la casa, innovando le stesse finalità d'uso delle decorazioni e applicandole in modo inedito sui tessuti. Il suo percorso esistenziale e creativo la pone di diritto nel novero degli artisti a lei contemporanei – in primis i fratelli – che riuscirono a instaurare un dialogo felice tra le direttive estetiche del passato e le nuove ri-

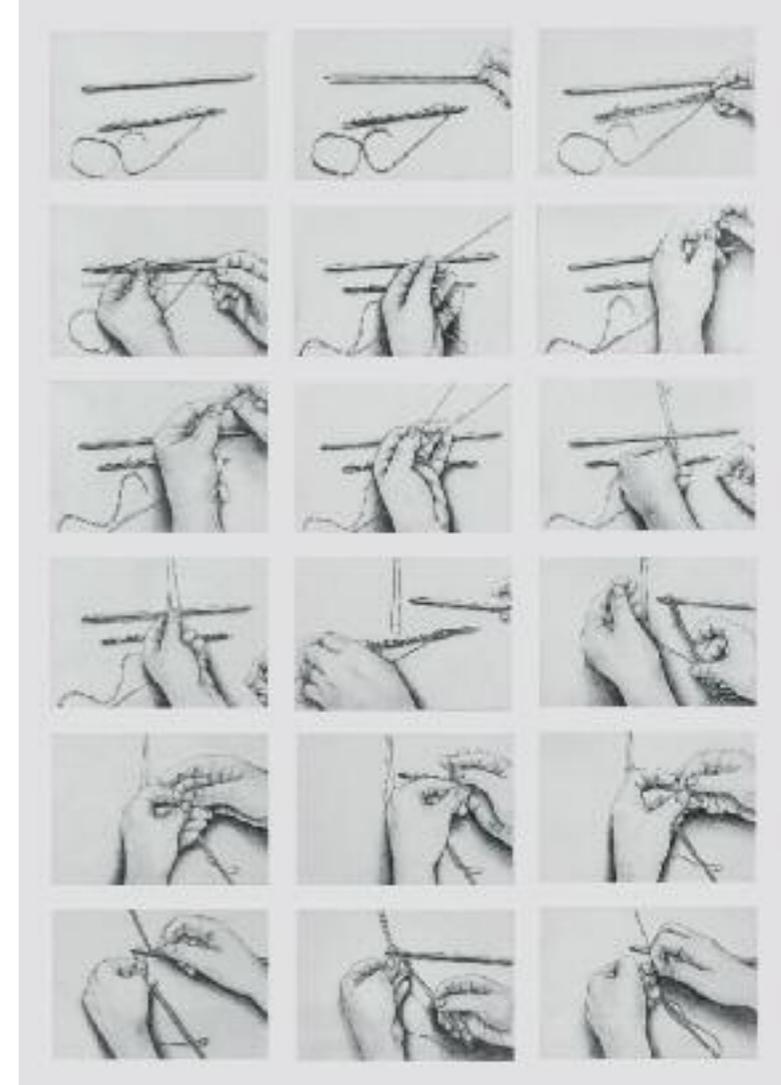
chieste del presente, in una rilettura dell'eredità artigianale sarda capace di proiettarla e farle vivere una nuova vita nel futuro, in patria come all'estero.²

Fa pensare alle pagine celebri di una rivista storica come *Mani di fata* o ai fotogrammi di un video tutorial pubblicato on line l'opera (*Senza titolo*) che a lei dedica Vincenzo Pattusi: diciotto riquadri disposti in sei file orizzontali da tre, diciotto istantanee dedicate a illustrare i numerosi passaggi individuali necessari per ottenere appena il punto iniziale per la lavorazione del filet. Scomponendo il gesto sicuro e veloce di due mani di donna, Pattusi dilata nel tempo (anche grazie alla moltiplicazione data dallo specchio) l'attimo di questo arché artigiano, conferendo a mosse altrimenti automatiche l'andamento solenne dato dall'effetto *ralenti* cinematografico. L'alternanza regolare dei fermo immagine sfocia così in ritmo visivo, mentre le singole figure, disposte secondo lo schema razionale della griglia, rimano tra loro nello spezzarsi e ricongiungersi delle linee – quelle rette degli uncinetto e dei fili tesi; quelle ricurve delle dita e dei fili sciolti – e nell'eleganza uniforme del bianco e nero. A sua volta, il polittico di Stefano Marongiu (*Senza titolo*) si pone come triplice tappa futura di un imma-

ginato lavoro. I tre pannelli verticali mirano difatti a riprodurre altrettanti telai – di cui uno dotato di cornice – con reticoli di fili tesi e abbozzi di decorazioni. A donare un potere particolarmente evocativo alle superfici rettangolari contribuisce la tecnica *street* utilizzata per ricavare i reticoli – lo *stencil* – che grazie alle concentrazioni irregolari della vernice nera vaporizzata sui supporti di forex dona loro un aspetto appena confuso, fumoso, quasi di radiogramma. È come se le linee bianche dei motivi ornamentali riaffiorassero dalle nebbie di un passato dimenticato, per imprimersi con la forza di incisioni nette e bianco-gesso sulle superfici ad effetto lavagna: nell'evanescenza dei fondali neri si stagliano i punti e i tratti di un alfabeto Morse che può essere ancora lingua comune, codice binario come il battere e il levare di un andamento musicale, sbordature geometriche di pura astrazione o di memoria naturale, monti e valli. E cassette stilizzate, ancora abitate dalla memoria e dalla sapienza artigiana.

2. Su Olimpia Melis Peralta cfr. G. ALTEA, M. MAGNANI, *Pittura e scultura dal 1930 al 1960*, Nuoro, Ilisso, 2000, p. 254; G. ALTEA, M. MAGNANI, *Pittura e scultura del primo '900*, Nuoro, Ilisso, 1995, pp. 199, 209; *C'era un fiume e nel fiume il mare. I fratelli Melis: una famiglia di artisti in una fiaba moderna interpretata da giovani illustratori*

d'oggi, catalogo della mostra a cura di A.M. Montaldo e A. Cuccu (Cagliari, ExMà. Centro d'Arte e Cultura, 28 maggio-8 settembre 1996), Cagliari, Stampacolor, 1996. Sui fratelli Melis cfr. A. Cuccu, A. FAETI, *Pino Melis*, Nuoro, Ilisso, 2007; A. Cuccu, *Melkiorre Melis*, Nuoro, Ilisso, 2004.



VINCENZO PATTUSI,
Senza titolo, 2014
polittico – matita su
carta – specchio





Stefano Marongiu,
Senza titolo, 2014
trittico - stencil e
incisione su forex

STEFANO MARONGIU,
Senza titolo, 2014
trittico - stencil e
incisione su forex



H 503. EDINA ALTARA

Edina Altara (Sassari, 1898-Lanusei, 1983). Attratta fin dall'infanzia dall'arte del disegno e del collage, inizia la sua ricerca da giovanissima autodidatta, venendo presto apprezzata da illustri colleghi e lodata dai critici più importanti del momento. Animo poliedrico, sensibile e fantasioso, dopo le nozze nel 1924 con Vittorio Accornero de Testa – artista noto con lo pseudonimo di Victor Max Ninon – lavorerà con lui a Milano come illustratrice Deco. Dopo la fine del matrimonio (1935), Edina continuerà a sperimentare in modo autonomo e con esiti brillanti nei campi della grafica (libri di racconti per ragazzi, riviste, periodici, pubblicità), della moda (aprirà un raffinato atelier nella propria casa di Milano), della ceramica e della decorazione tout court. Nel 1942 inizierà il suo fortunato sodalizio con il celebre architetto Gio Ponti: Altara realizzerà copertine e figurini per la rivista femminile Bellezza, e poi, dal 1946, pubblicherà progetti d'arredo e design sulle prestigiose pagine di Stile e Domus. Agli anni della collaborazione con Ponti risalgono le sue decorazioni di numerosi oggetti ideati dal designer, e la progettazione degli arredi per varie navi transatlantiche – il Conte Biancamano, il Conte Bianco, l'Andrea Doria. Come per fatalità, l'esistenza dorata dell'artista conoscerà una fine quasi da romanzo d'appendice: dopo la scomparsa delle due sorelle Iride e Lavinia – artiste a propria volta, e spesso sue collaboratrici – Edina morirà priva di lucidità mentale in una casa di cura per disturbi psichiatrici nel paese di

Lanusei, contrappasso infelice di una vita trascorsa nella ricerca della bellezza in ogni sua forma – non ultima, quella materiale.³

Con le sculturine di *L'altra faccia dell'Isola* Stefano Marongiu sceglie di riferirsi al primo periodo delle ricerche di Altara, riportando la memoria dell'osservatore alle sue prove d'esordio. Il pensiero va ai piccoli pupazzi di carta costruiti tra gli anni Dieci e gli anni Venti, che tanto piacquero a un estimatore della prima ora dell'opera di Edina quale fu Giuseppe Biasi, ma andati distrutti o dispersi, e visibili ora solo tramite foto d'epoca. Come in una teoria di scatole cinesi, Marongiu inserisce nuovi elementi di gioco in oggetti dall'anima già naturalmente ludica, riproponendo in una chiave critica personale le figurine degli abitanti dell'Isola nei colorati costumi popolari. L'artista ne semplifica ulteriormente le forme e le linee, ne riduce la gamma cromatica a quella dei colori primari e secondari, e ne contamina l'esito finale con citazioni della cultura visiva contemporanea e dell'immaginario legato al mondo dei manga e degli anime giapponesi. Nel sottrarre una dimensione agli oggetti, Marongiu inserisce poi un elemento di firma, poiché le sagome sono ottenute assemblando ritagli di un materiale di recupero ricorrente in numerosi suoi lavori: comuni sottobicchieri di carta, stampati in nero con dettagli di riprese ambientali

e scultura del primo '900, Nuoro, Ilisso, 1995, pp. 134, 150, 166-171, 176, 192, 199, 210-213.

aeree e di carte geografiche. Divenute abbigliamento delle *silhouettes* in miniatura, le sezioni di cartoncino sostituiscono così stralci indefiniti di paesaggio agli elementi decorativi a carattere geometrico o floreale degli abiti tradizionali femminili, quasi a suggerire un nuovo, ibrido, senso di appartenenza, un'intersezione necessaria e inevitabile di culture e orizzonti, *local* e *global* nel contempo. Le cinque figurine ben rimano tra loro, in un'armonia riuscita di posture, geometrie e colori: l'unità modulare del quadrato, che coincide, appunto, con la forma di partenza del sottobicchiere, si ripete, a cadenza fissa e ruotata di 45°, per divenire base d'appoggio/sottana delle donnine in posa, ma l'artista la sfrutta anche nella sua funzione originaria nel momento in cui vi adagia un elemento apparentemente fuori contesto come un cubo di Rubik. In veste di *ready made* ludico per antonomasia, l'iconico rompicapo è, insieme, un dettaglio straniante, semiserio e perfettamente camaleontico: se la forma regolare e ripetuta del quadrato e la ripresa della *palette* cromatica delle sagome contribuiscono a una sua mimetizzazione ideale, è proprio la sua superficie, stampata a propria volta con le impronte nere di un territorio non riconoscibile, a suggerire il senso ancora frustrante di un'instabilità identitaria e di un equilibrio precario, un rebus geografico dall'esito mobile e sempre alterabile e rinegoziabile. Alla lettera: manipolabile. Alla stagione più matura della ricerca artistica e della vita di Altara si ispira invece Gianni Casagrande, che nel dittico *À la guerre comme à l'amour* e nel polittico *Perduta!* sembra sbilanciarsi nel restituire un ritratto poco lusinghiero – e per certi aspetti vanaglorioso e addirittura inetto – dell'artista sassarese. Come in scene di commedia alto-borghese, Edina appare ridotta a recitare la parte della bella dama gioviale, seduta a conversare in un salotto-bene (*Cattive notizie*) o in veste di commensale in un ristorante di lusso (*Una serata perfetta*). A cariare ulteriormente la dolcezza degli intrattenimenti sociali di cui l'artista era evidentemen-

te una *habitué*, Casagrande inserisce in entrambe le rappresentazioni pericolosi elementi fuori contesto, dettagli stranianti, che guastano il placido benessere delle due occasioni mondane conferendo loro un'atmosfera surreale e grottesca. L'appartamento in cui Edina si ritrova per chiacchierare con un'altra donna denuncia subito, nella tappezzeria a rigoni verdi e bianchi, lo *status* altolocato dei padroni di casa. Ma ecco che a turbare gli equilibri dell'*ensemble* il pittore fa spuntare dalle pareti – in vece dei caratteristici trofei di caccia – le impossibili teste magnificate di una locusta e di una mosca Tzé-Tzé, mentre un'enorme farfalla brasiliana apre le sue ali blu cobalto in un grande riquadro bianco. Le *Cattive notizie* a cui fa riferimento il titolo, e che forse Edina apprende dal carteggio che tiene tra le mani, leggendolo col sorriso truccato, sembrerebbero ridursi proprio a questo: al finto pericolo di un "Oriente" lontano, quasi da film dei Telefoni Bianchi, talmente inoffensivo da essere addirittura sognato con struggimento esotizzante; nient'altro, insomma, che una fantasticheria posticcia, da *bourgeoisie* annoiata e incapace di darsi con coraggio oltre il recinto dorato del proprio privilegio. Ancora più subdole, poi, appaiono le allusioni sottese a *Una serata perfetta*, in cui l'artista è ritratta perfettamente a proprio agio mentre divide il tavolo con un militare di alto grado: disinvolta nella sua tenuta da cena elegante, in un contesto *glamour* quasi da crociera, Edina fa tintinnare senza remore il proprio calice con quello del invitato, incurante però dell'uncino che egli sfoggia in vece della mano destra e della placca metallica che ne ricostruisce la parte sinistra del volto evidentemente deturpato. Il rischio di una possibile resa a una moralità tanto frivola quanto equivoca sembra fare da comune denominatore al piccolo dittico di Casagrande, che con cura espressionistica e miniaturistica rimarca in punta di pennello una sgradevolezza da perenne mascherata sociale, dotando di significati nascosti e simbolici i vari elementi di scena. Come se Altara e il

3. Su Edina Altara cfr. G. ALTEA, *Edina Altara*, Nuoro, Ilisso, 2005; G. ALTEA, M. MAGNANI, *Pittura e scultura dal 1930 al 1960*, Nuoro, Ilisso, 2000, pp. 69, 251, 260-261, 266, 268; G. ALTEA, M. MAGNANI, *Pittura*



GIANNI
CASAGRANDE,
*À la guerre comme
à l'amour*
(*Una serata
perfetta, Cattive
notizie*), 2014
dittico – acrilico
su tela

GIANNI
CASAGRANDE,
Perduta, 2014
trittico – acrilico
su tela



suo mondo, nella visione del pittore, si ritrovassero a fare “la guerra” così come avrebbero fatto “l’amore”: in modo altrettanto cinico e insincero. Nulla è lasciato al caso: la fedeltà entomologica con cui sono rese le teste d’insetto va di pari passo con la cura di dettagli apparentemente insignificanti eppure massimamente connotativi di uno *status* privilegiato, quali i libri opportunamente chiusi sul *coffee table* del soggiorno, la sigaretta accesa tra le dita dal mefistofelico commensale, il vino tenuto in fresco nella *boule* d'acciaio da un cameriere in livrea. Traducendo in immagini il possibile risvolto in negativo di una compromissione con le “alte sfere” (della società, della cultura, degli affari), il pittore getta così un’ombra dubitativa che finisce col rendere poca giustizia a un’artista che più di qualunque altra tra le conterrane seppa vivere, alla maniera del più lecito *dandy*, una vita sempre esteticamente ambiziosa, sia nel pubblico che nel privato.

E se appena più benevolo appare lo sguardo di Casagrande nel trittico *Perduta*, l’impressione corre il rischio di essere presto smentita dall’esito del peregrinare – in tre tappe e senza meta – di un’Edina fuoriuscita dal suo *habitat* d’elezione, quello domestico e urbano. Sullo sfondo di una vegetazione sempreverde, con indosso una veste che è candida come il cielo vuoto oltre il prato e i cespugli, l’esile *silhouette* vaga e si dispera, priva di punti di riferimento e incapace di trovare una direzione. L’unico esito immaginabile per questa figurina sonnambula gettata nella selva del mondo è quello, ancora una volta, di una resa docile alla bellezza: per ritrovare l’orientamento, a Edina non resta che abbandonarsi alla natura, e qui, accasciata tra le frasche, trascorrere le ore annusando i fiori selvatici. Come un’eroina da melodramma, che attenda paziente l’arrivo del verme perfido e insieme salvifico della follia.





STEFANO MARONGIU,
*L'altra faccia
dell'isola*, 2014
collage con ready
made modificato,
acrilico

H 504. VERDINA PENSÉ

Verdina Pensé (Alghero, 1913-1984). La sua notorietà è legata a doppio filo a quella di Alghero, sua città natale che a partire dagli anni Cinquanta, grazie ai corsi di formazione promossi dall'ENAPI (Ente Nazionale per l'Artigianato e le Piccole Industrie, dal 1951) e alla conseguente attività espositiva incentivata dall'ISOLA (Istituto Sardo Organizzazione Lavoro Artigiano, dal 1957, con a capo Eugenio Tavolara e Ubaldo Badas), conobbe una rinascita legata alla valorizzazione dell'oreficeria e della lavorazione del corallo, da sempre presente nelle acque della costa sarda nord-occidentale. Dopo avere frequentato l'Istituto d'Arte di Sassari, dove studiò sotto la guida dell'allora direttore Filippo Figari, Pensé si cimentò dapprima nella pittura, ma la abbandonò presto per assecondare la propria vocazione per la manifattura e la creazione di gioielli. Decisa a valorizzare le eccellenze del territorio, Verdina riuscì a coronare il sogno di fondare (1952) e dirigere (fino al 1959) proprio nella città catalana una Scuola del Corallo, dapprima sede staccata del complesso scolastico turritano e divenuta in seguito, a propria volta, Istituto Statale d'Arte. Attiva anche in privato con una sua bottega, Pensé si distinse sempre per lo stile primitivista e ingenuo (*näif*) dei suoi gioielli, realizzati con tecniche poco elaborate mirate ad esaltare le forme grezze e le cromie naturali delle materie prime utilizzate, in linea con le più aggiornate tendenze nell'ambito della creazione di gioielli nella seconda metà del Novecento.⁴

La Toeletta ideata per lei da Stefano Marongiu è un'installazione ibrida, che intreccia insieme le linee del ready made e dell'objet trouvé, elementi di collage e di pittura. A una prima osservazione frettolosa sembrerebbe solo un semplice treppiede in legno, con sopra una specchiera da tavolo e un altro specchietto a mano; nient'altro che una ricostruzione scenografica di un dettaglio di *boudoir* di inizio secolo, ma anche un angolo di stanza da letto o da bagno arredato in stile retrò da un'assente padrona di casa, che però proprio lì di fronte ami sostare per provare preziosi e belletti. Se l'ensemble di oggetti spicca innanzitutto per il forte contrasto con gli arredi del Residence, dal design contemporaneo lineare e pulito, il lavoro di Marongiu, a ben grattare sotto la rassicurante patina *vintage*, si rivela però variamente allusivo nella sua complessità. La vecchia toeletta ritrovata in cantina, qui rimessa a nuovo con una mano di vernice bordeaux, porta con sé il carico affettivo dato dalla familiarità, in quanto appartenuta alla nonna dell'artista, plausibile coetanea dell'artigiana algherese; a sua volta, la specchiera basculante, dalla pesante cornice dorata di ascendenza

Sui gioielli e gli ornamenti preziosi in Sardegna cfr. *Gioielli. Storia, linguaggio, religiosità dell'ornamento in Sardegna*, Nuoro, Ilisso, 2004; *Gli ornamenti preziosi dei sardi*, Sassari, Delfino Editore, 1999; G. ALTEA, *I gioielli d'arte in Sardegna*, Sassari, Delfino Editore, 1995.

barocca, denuncia una provenienza romantica da *marché au puces* nello spesso strato ossidato del suo contorno, che si contrappone ulteriormente all'aspetto *kitsch* e tarocco, da vero e proprio giocattolo infantile, del più piccolo specchietto a mano in materiale plastico. Ma l'elemento più insolito della composita postazione di bellezza è proprio la sua inefficienza in quanto tale, poiché nessuna vera superficie riflettente si offre all'uso dell'osservatore. Negli spazi predisposti per gli specchi Marongiu ha infatti applicato, con una resa letterale e insieme straniante del concetto di "specchio d'acqua", dei disegni raffiguranti la battaglia; e a contemplare le onde che si infrangono spumose sulla riva, ecco comparire – al posto di una figurina femminile in miniatura a fare le prevedibili veci della stessa Pensé – il dettaglio "impossibile" e caro all'immaginario dell'artista di un indicatore di posizione da mappa geografica digitale. Rosso, non a caso, come il corallo; e, come il corallo, appuntito e stonato nel contempo. Nel negarne la funzione di restitutori di luci, forme e colori, Marongiu trasforma gli specchi in veri e propri quadri, in schermi bloccati nella proiezione di un significativo fermo immagine – la ricerca e l'attesa legate alla pesca e alla lavorazione del corallo, alla creazione artigianale di un "bello" che sia da indossare – ma anche in possibili finestre spazio-temporali, onirici *stargate* da camera attraverso i quali approdare in una dimensione inesplorata, che fonda insieme i ricordi di un mestiere antico e le tracce di quella realtà virtuale in cui la contemporaneità sembra voler annegare i suoi vivi. Così, la giustapposizione affatto casuale degli elementi "pronti" e "modificati" e la creazione *ex novo* delle parti grafiche confluiscono in un'evocazione di Pensé in una chiave originalissima: spiritico-sentimentale da una parte, e fantascientifico-digitale dall'altra.

In una dimensione di pura surrealtà sottomarina immerge a propria volta il polittico *Coralli*, dipinto da Gianni Casagrande. Di fronte all'osservatore, come

dentro un acquario in quattro tempi, figurine umane solitarie o in coppia esplorano assorto un fondale che appare però privo di pesci e dei preziosi rossori. La donna con bambina (*Un pensiero per la nipotina*), la vecchina con borsetta (*Il regalo della madrina*) e i due giovani innamorati (*L'anello di fidanzamento*) scrutano con cura le rocce vestite di alghe, muschi e mucillagini, complici inconsapevoli di un'avvenuta scomparsa, semplici acquirenti di una merce ormai rara. Senza mute subacquee, maschere e bombole d'ossigeno, i personaggi vagano in borghese negli abissi, mentre altri si tuffano o risalgono in superficie a scelta compiuta. A queste immagini sognanti, all'apparenza giocose e rassicuranti come in una fantasticheria di Marc Chagall, alla mollezza elastica dei flutti accoglienti che non annegano gli avventori per renderli complici di un "delitto", Casagrande affida quella che appare la critica a posteriori di una compravendita divenuta vero e proprio *business*: se la lavorazione del corallo ha rappresentato a lungo una delle specialità dell'artigianato isolano, con una scuola dedicata e una produzione manifatturiera d'eccellenza, il contrappasso ha però portato a sacrificare l'equilibrio di un ecosistema sull'altare di un abbellimento sempre più chiassoso e di rapina. Per questo, forse, i vari e numerosi pesci, abitanti legittimi del mare, possono ritornare solo dopo, quando la calma è stata finalmente ristabilita: ai bagliori madreperlacei delle loro squame il pittore sembra consegnare ciò che resta del saccheggio, la contemplazione muta dell'esito di una pesca spinta troppo oltre (*Acqua*). Eppure, le figure umane che Casagrande ritrae nel compimento di una *recherche* subacquea tanto spontanea quanto frustrante pongono l'osservatore anche di fronte a un innegabile contraltare poetico nel momento in cui il loro atto si libera dei condizionamenti materiali per assumere sfumature storiche e simboliche. Come in una traduzione per immagini delle pagine scritte da Nereide Rudas – *L'isola dei coralli* (1997) – anche i personaggi

4. Su Verdina Pensé cfr. G. ALTEA, "Tradizione e innovazione nel gioiello contemporaneo. Dal designer per l'oreficeria all'artigiano-artista", in *Gioielli. Storia, linguaggio, religiosità dell'ornamento in Sardegna*, Nuoro, Ilisso, 2004, pp. 382-386; G. ALTEA, M. MAGNANI, *Pittura e scultura dal 1930 al 1960*, Nuoro, Ilisso, 2000, pp. 269, 280.



GIANNI CASAGRANDE,
*Coralli (Il regalo
della madrina, L'anello
di fidanzamento,
Un pensiero per la
nipotina, Acqua)*, 2014
politico – acrilico su tela

ritratti dal pittore setacciano palmo a palmo i fondali e le grotte ombrose alla ricerca del prezioso *rubrum* (nascosto, assente o per sempre perduto) nel tentativo di trovare se stessi, la propria identità inabissata e ramificata: come se a oggi questa potesse ancora avere un suo equivalente nel mistero biologico di una creatura di riviera appartenente ai tre mondi (minerale, vegetale, animale), la quale oltrepassi presto l'eredità di una nascita molle per volgere se stessa verso le forme fisse e aguzze di una morte frastagliata, singolarmente screziata di rosso.⁵

5. N. RUDAS, *L'isola dei coralli. Itinerari dell'identità*, Roma, Carocci Editore, 2004 (prima ed. Roma, N.I.S., 1997).





STEFANO MARONGIU,
Toeletta, 2014
ready made, acrilico
su masonite



H 505. MARIA LAI

Maria Lai (Ulassai, 1919-Cardedu, 2013). Artista tra le più prolifiche e significative del Novecento sardo, ugualmente nota a livello nazionale e internazionale, nel 1939 lasciò il piccolo e amatissimo paese ogliastrino di Ulassai per iscriversi al Liceo Artistico di Roma (dove studiò con Marino Mazzacurati) e frequentare, unica donna, il corso di scultura all'Accademia di Belle Arti di Venezia (1943-45) sotto la guida del maestro Arturo Martini. Il suo personalissimo linguaggio artistico, maturato nel corso dei decenni dopo alcune prove pittoriche, la vede cimentarsi, dagli anni Cinquanta, in una ricerca scultorea animata dalla sperimentazione di tecniche e materiali originali, che la porta a codificare un linguaggio divenuto presto iconico; negli anni della piena maturità espressiva, Lai si volge infine verso soluzioni d'avanguardia, con interventi installativi e performativi di tipo ambientale e relazionale. *Filo conduttore* del suo lavoro è sempre il legame con la tradizione sarda, alla quale fa costante riferimento senza mai scendere nella celebrazione auto-etnografica, bensì rivisitando la cultura materiale e artigianale dell'Isola con particolare attenzione alle attività quotidiane principalmente svolte dalle donne in seno alle comunità agro-pastorali – dalla lavorazione della ceramica alla panificazione, dalla tessitura al ricamo e al cucito – nelle quali rintraccia l'esistenza di un mondo ulteriore di significati. Tra le numerose frequentazioni spiccano

quelle con i conterranei amici scrittori, Salvatore Cambosu (che fu suo professore di italiano al liceo) e Giuseppe Dessì, dalle quali origineranno le suggestioni di alcuni tra i lavori più noti dell'artista: le serie di Terrecotte, Telai, Libri e Geografie scaturiscono infatti dal recupero di fiabe, racconti popolari della tradizione orale, storie di vita quotidiana rielaborata e sublimata nella ricerca estetica, e proprio questi grandi e importanti cicli si confermano a tutt'oggi tra gli esiti di maggiore pathos e impatto visivo della sua intera produzione. Tra gli interventi recenti legati alla fase più avanguardistica del suo percorso, spicca l'azione emblematica del 1981 *Legarsi alla montagna: rivisitando e attualizzando una leggenda locale*, l'artista ha voluto riannodare le case e le alture del paese natale di Ulassai tramite un lungo nastro celeste, lungo oltre venti chilometri e realizzato dai cittadini a partire da un'unica pezza originaria, simbolo del potere aggregante e salvifico dell'arte e auspicio di una nuova comunione tra gli uomini e degli uomini con la natura e il paesaggio. A conferma del legame di Maria Lai con il paese d'origine – dove l'artista negli anni Novanta realizza numerosi interventi site-specific come *La strada del rito* (1992), *Le capre cucite* (1992), *La scarpata* (1993) – proprio Ulassai ne custodisce oggi centocinquanta opere, da lei stessa donate al Museo Stazione dell'Arte, sorto nel 2006 nell'abbandonata sede della ferrovia locale, e a lei, ovviamente, intitolato.⁶

6. Su Maria Lai cfr. *Maria Lai. Ricucire il mondo*, catalogo della mostra a cura di B. Casavecchia, L. Giusti, A.M. Montaldo (Cagliari, Musei Civici; Nuoro, Museo MAN; Ulassai, Stazione dell'Arte, 10 luglio-2 novembre 2014), Milano, Silvana Editoriale, 2015; M.D. PICCIAU, *La ricerca della forma assoluta. Itinerari dell'esperienza artistica di Maria Lai*, Cagliari, Condaghes, 2014; M. LAI, *Ansia d'infinito*,

a cura di C. Di Giovanni, con doppio dvd, Cagliari, Condaghes, 2013; M. LAI, F. MENNA, S. TAGLIAGAMBE, *Ulassai. Da Legarsi alla montagna alla Stazione dell'arte*, Cagliari, AD-Arte Duchamp, 2006; S. CAMBOSU, *Miele amaro: racconti dettati a Maria Lai*, Cagliari, AD-Arte Duchamp, 2001. Si veda anche il sito dedicato all'artista e al Museo Stazione dell'Arte: www.stazionedellarte.it.

Auspica a un contatto e a un dialogo – con l'artista e con se stessi – il *Filo conduttore* teso e intrecciato da Vincenzo Grosso. *L'ensemble*, di aspetto quasi totemico, è una scultura composta, che ricorda, nei materiali prescelti, la lezione dell'Arte Povera italiana e di un artista controverso come Joseph Beuys. La struttura dell'opera gravita intorno a un vecchio filo metallico, nella speranza che nel suo srotolarsi in verticale, abbracciando oggetti di varia natura e provenienza, esso possa ancora farsi valere in quanto veicolo di energia. A trent'anni dalla potente operazione simbolica compiuta da Lai con *Legarsi alla montagna*, Grosso usa ora del ferro rugginoso in vece della fettuccia di jeans, e con esso da forma a quello che gli pare il vero *nodus* del presente: ormai, il legame con la montagna – inteso sia come ruralità toponomastica sia anche, nell'accezione poetica e simbolica del lavoro del 1981, come natura e come arte – sembra vivere la stessa situazione di precarietà e pericolo già denunciata tempo addietro dall'artista di Ulassai. Al vecchio cavo elettrico Grosso affida il compito di tenere insieme gli elementi superstiti e relittuali della vita di paese di qualche decennio fa, nel tentativo speranzoso che ne possa scaturire un rinnovato vigore, o perlomeno la scintilla aurorale di un nuovo *fiat*: come il nastro celeste creava nodi e avvolgeva pani fragranti lungo le vie del piccolo centro ogliastrino, così ora il filo ossidato tiene insieme infissi e serrature scardinate, un ciocco di legno di corbezzolo e un frammento di granito. Il pesante gruppo scultoreo, che nella sua imposta verticalità non manca tuttavia di trasmettere

VINCENZO GROSSO, *Filo conduttore*, 2014
assemblaggio polimaterico



un desiderio di leggerezza, interroga lo spettatore nell'esibizione franca dei materiali prelevati dal contesto urbano e rurale: non sono forse questi gli scarti superstiti dell'odierna montagna, di un passato perduto e forse irrecuperabile? Se il legno di corbezzolo alimenta le fornaci (oggi anche quelle per i cibi d'asporto) e il granito non è che una scheggia morta fuoriuscita dalla cava, è forse possibile che la fine ultima di ogni cosa non vada a implicare una resa al suo inevitabile tradimento? Nel dubbio o nell'assenza di risposte, solo il cavo sembra resistere, robusto e fedele a se stesso, alla propria funzione di trasportatore di senso: per questo, proprio con la sua tenace energia il fruitore è invitato a connettersi e dialogare, nel ritrovamento auspicato di un "filo conduttore" con un passato e un sistema di valori troppo presto messi via.

Sergio Fronteddu sembra invece riportare la figura stessa di Maria Lai a una dimensione originaria e naturale, in una lettura scultorea (*Senza titolo*) tuttavia non priva di sottintesi intellettuali e critici. Il groviglio di spire rapprese di colla a caldo, raccolte su se stesse in fasci irregolari, richiama subito la fisionomia magnificata – perché sovradimensionata – di un baco da seta intento ad avvolgere i suoi preziosi filamenti, o di una crisalide che abbia appena liberato la farfalla contenuta in potenza. Come se l'artista di Ulassai, forte di una tessitura tenace portata avanti nel suo percorso artistico ed esistenziale, e appena fuoriuscita dalla sua parentesi terrena e mortale, potesse in qualche modo identificarsi con il *cursor* biologico di entrambi gli insetti: da una parte, predisposta quasi ontologicamente alla vocazione di un lavoro eseguito con lentezza e pazienza; dall'altra, finalmente *ab soluta*,



“sciolta”, lib(e)rata in un volo estremo, il più privato e insieme il più maestoso. Nel tentativo non semplice di dialogare con l’artista contemporanea che più di tutte, tra quelle dell’Isola, ha goduto di una fama di respiro nazionale ed internazionale, e la cui storicizzazione si confronta ora con la sua recentissima scomparsa, Fronteddu prova a restituire alla persona di Maria Lai la concretezza di un’immagine fedele, rifuggendo la facilità della ricostruzione mitizzante e ricorrendo – in quello che appare quasi come un simbolico ritratto *post mortem* – alla similitudine entomologica. Per questo, a ben guardare, il taglio che attraversa longitudinalmente l’involucro del baco non allude tanto ad una traccia di abuso o ad una ferita: la linea retta incisa dallo scultore si pone piuttosto come testimo-

nianza esposta di un passaggio, traccia di un’avvenuta fuoriuscita. Approdo finale di questo attraversamento, che di fronte agli occhi dell’osservatore lascia un esoscheletro candido, scarto residuale di un trapasso, è lo spazio aereo di un volo ormai distante, in cui l’artista possa sgranchirsi leggera, donna-bambina-insetto finalmente senza corpo, al riparo dai possibili tradimenti e fraintendimenti del futuro.

SERGIO FRONTEDDU,
Senza titolo, 2014
 scultura con
 colla a caldo



H 506. FRANCESCA DEVOTO

Francesca Devoto (Nuoro, 1912-1989). Erede di una tra le famiglie benestanti più in vista di Nuoro, ebbe il privilegio – raro per le donne del suo tempo – di studiare in Continente, in Toscana. Al suo ritorno nell'Isola, grazie alle favorevoli condizioni economiche, aprì un proprio studio e riuscì, ancora molto giovane, a inserirsi nell'ambiente artistico locale prevalentemente maschile: partecipò con successo alla VI Mostra Sindacale di Nuoro (1935) e allestì una personale con sessanta lavori alla Galleria Palladino di Cagliari (1936). Devoto si rivelò meno attratta, rispetto ai colleghi, dalle correnti regionaliste e dalle suggestioni del folklore isolano; una differenza, questa, che, unitamente alla sua condizione eccezionale di artista, ne ha fatto considerare gli esiti pittorici (a lungo, e a torto) come mera espressione di un'estetica del bello limitata e superficiale, quando non compiaciuta e autoreferenziale. Al contrario, la scelta di rappresentare scene di vita legate alla propria quotidianità borghese è animata, per Devoto, da una concezione dell'arte come sguardo personale sul mondo e come meditazione profonda sull'esistenza; una riflessione che scelse di compiere privilegiando la ritrattistica, le vedute d'interni e le nature morte. Tra le ambientazioni preferite della sua pittura vi era, difatti, il suo stesso studio, arredato in stile Deco e moderno, che nella curata resa fotografica dei quadri non manca di testimoniare in ogni dettaglio lo status della proprietaria e gli oggetti e gli intrattenimenti da lei più amati.⁷

Con un'operazione di sottrazione radicale Gianni Casagrande porta al grado zero la quiete delle stanze private della *bourgeoisie* care all'immaginario dell'artista nuorese. Nel dipinto di piccolo formato – *Hamelin* – non c'è traccia di umori vitali: nel salottino intonso, anonimo pur nei suoi arredi di design all'avanguardia, la figura umana è come cancellata, o ha rimosso i segni del suo passaggio. Solo una poltrona e un divano si fronteggiano muti, paghi della proiezione delle proprie lunghe ombre sul pavimento sgombro: un dialogo non avverabile e, nel contempo, l'unico possibile, in un ambiente in cui nemmeno la prospettiva naturale, oltre i finestrini a strapiombo sul nulla, offre allo sguardo il conforto della vita sensibile, dei colori di un fuori lontano ma evidentemente tenuto a distanza. Tra le pesanti tende appena scostate, oltre le ampie pareti vetrate tipiche del Modernismo architettonico, c'è solo il vuoto, la dissolvenza dei corpi vivi nella luce polverosa di gesso. L'appartamento, che Casagrande vira nei toni spenti e sabbiosi tipici di Devoto, risulta come sospeso nello spazio e nel tempo, tunnel sopraelevato e appena ammobiliato, a simboleggiare carenze e disagi sempre attuali. Come nello *still frame* di un film di Antonioni, il set per la commedia umana è moderno e aggiornato: a difettare è però la parola, suicidata nel silenzio, in un fallimento gridato senza suono alcuno. Nemmeno il rimando alle suggestioni di una "casa di

7. Su Francesca Devoto cfr. G. ALTEA, M. MAGNANI, *Pittura e scultura dal 1930 al 1960*, Nuoro, Ilisso, 2000, pp. 69-71, 108-109, 126, 142, 155, 157, 161; M.L. FRONGIA, "Un percorso dell'arte in Sardegna nel XX secolo", in *MAN. Catalogo della collezione*, Nuoro, MAN,

1998, pp. 107-111; *Francesca Devoto*, catalogo della mostra (Nuoro, Galleria Comunale d'Arte, 1-24 marzo 1996), Nuoro, Eikon, 1996. Ringrazio Giuseppina Cuccu per la consultazione del suo testo *Una calma luce diffusa* di prossima pubblicazione.

bambola" protetta dalle minacce del mondo esterno sembra reggere il confronto con l'evidenza di uno *status* ipocrita, insostenibile, se anche il titolo scelto dall'autore va a musicare con note sinistre la possibile cartolina d'epoca, opportunamente virata in seppia: perché l'atmosfera ovattata e surreale può, sì, sembrare di fiaba, ma la città in cui la Nuoro natale va a traslare le sue apparenze può essere qui solo la Hamelin dell'ambiguo racconto tedesco, città ingrata e per questo privata dei suoi bambini senza colpa, anime innocenti sedotte altrove dalle lusinghe di pifferai perenni.

La scelta di declinare in chiave personale i *topos* più caratteristici del repertorio visivo di Francesca Devoto è fatta propria anche da Pasquale Bassu, che con le lino-leografie *Angolo di riflessione* e *Dove entra la gente* rivisita i "luoghi comuni" della scena ambientata in interni e della descrizione dello studio della pittrice. Ma alla calma rassicurante e alla indiscutibile patina borghese di tele famose come *Tina nello studio di Via Cavour* (1936), *Ciccio nello studio di Via Cavour* (1938) o *Tina al pianoforte* (1936), Bassu risponde da parte sua descrivendo con dovizia di particolari due scorci dichiaratamente caotici del vecchio e abbandonato edificio nuorese di Seuna riportato a nuova vita nella condivisione con gli altri membri del collettivo. In *Angolo di riflessione* lo sguardo analitico che va a poggiarsi sugli oggetti variamente accatastati restituisce loro il calore affettivo derivato dall'utilizzo quotidiano: la vaschetta in cui sciacquare via la pittura dai pennelli ha la stessa dignità dello sturalavandini, mentre le bottiglie vuote di birra – traccia indiscussa di una pausa conviviale – aspettano di essere smaltite insieme ai sacchi neri colmi di spazzatura. Lo stesso accade in *Dove entra la gente*: il punto di passaggio è ingombro di manufatti e opere finite ap-

8. L'intervento di Fronteddu ripropone in parte quello effettuato presso il Museo MAN di Nuoro nell'ambito del secondo appuntamento del progetto espositivo *DNA. Caratteri ereditari e mutazioni genetiche* (1 giugno-8 luglio 2012): in quella occasione, nel tentativo di instaurare un dialogo tra opere della collezione

pese alle pareti, ma anche degli strumenti di lavoro dei singoli artisti, a testimonianza di una marcatura individuale del territorio nell'ambito di una convivenza che fonde esperienze creative e di vita, una zona franca in cui la paletta per raccogliere lo sporco – e dunque fare pulizia, fare ordine – deve convivere con una carriola da muratore provvisoriamente parcheggiata nella bussola, di fianco alla porta. All'affettazione talvolta tradita dalle rappresentazioni di interni della pittrice, in linea con i dettami della moda del tempo in fatto di arredamento, Bassu risponde accogliendo lo spettatore nel cerchio intimo e privato dello studio/laboratorio senza sottoporre la descrizione a belletti stilistici o formali: la porzione di stanza da bagno e il corridoio d'ingresso – quest'ultimo, soprattutto, inteso nella sua accezione di spazio di rappresentanza – non appaiono depurati per l'occasione dalle scorie dell'usura, ma si offrono al visitatore nella loro brutta materialità, in un esibizionismo non censurato. E tuttavia, pur nella diversità di generi, contesti e vicende personali, le linee che l'artista va ad incidere conducono pur sempre l'osservatore al bozzolo Deco in cui la pittrice amava trascorrere il suo tempo, al cerchio dorato che, nella sua condizione di artista donna e indipendente, si configurava per lei come spazio prezioso di una ricercata libertà.

La composizione *Il silenzio della bambola* di Sergio Fronteddu cela invece una natura sibillina dietro l'apparente riconoscibilità delle parti in causa: nel gruppo scultoreo-fotografico, una fruttiera realizzata con colla a caldo (*Natura morta*) è guardata con muto ma goloso interesse da una rielaborazione digitale del *Ritratto di bambina* di un altro artista nuorese, l'"intruso" pittore autodidatta Francesco Congiu Pes (Nuoro, 1861-Sassari, 1932).⁸ Al repertorio dei soggetti di

permanente del museo e la propria personale ricerca artistica, lo scultore aveva posto *Senza titolo* come *trait d'union* tra *Ritratto di bambina* di Congiu Pes e una tela di Devoto modernissima come quella raffigurante il pupazzo del noto *cartoon Topolino* (anni Trenta).



SERGIO FRONTEDDU,
Il silenzio della bambola,
 stampa fotografica;
Natura morta, scultura
 in colla a caldo, 2014

genere spesso al centro delle tele di Devoto, Fronteddu replica qui con un manufatto tridimensionale, "glassando" con una patina di colla a caldo una mela, un'arancia, una banana, una pera (con tanto di morso) e il relativo piatto di supporto. La transitorietà e la caducità dell'esistenza sono posti così a portata di sguardo per lo spettatore, come nella letteralizzazione di una *still life* di memoria seicentesca: la frutta, nel tempo, si è lentamente decomposta, recando traccia di sé nelle macchie scure e appiccicose ancora presenti sul piatto ondulato, e lasciando in suo ricordo delle forme vuote ma perfette, internamente ricoperte da una polvere scura. Non casualmente, è negli stessi toni anneriti che è virata la stampa di Congiu Pes, con un'unica luminosa concessione ai colori originali del quadro che va a riguardare, evidenziandolo con la potenza di un *iris* cinematografico, il ditino che la bimba si preme sulle labbra, in una posa leziosa ed enigmatica nel contempo. Firmando il lavoro con il titolo *Il silenzio della bambola* Fronteddu getta così un'ombra di indecifrabilità sulla grazia appena stucchevole del ritratto infantile, al punto che non è possibile dire con certezza se il gesto bloccato della piccola voglia semplicemente suggerire un'indecisione di gola al cospetto dei frutti maturi o non sia piuttosto un invito alla memoria, al silenzio e alla meditazione nei confronti della vita e dell'arte, in quella che appare quasi come una citazione in borghese dei ricorrenti putini alati di tanta pittura e scultura medievale e barocca. La lettura dello scultore trasforma i pomi fragranti poggiati sul piccolo vassoio in tante bucce vuote, opache, raggrinzite, nell'esito ultimo di una curiosa muta vegetale, chiusa e sigillata, intrappolata in una perfezione chimica e organica, artificiale e naturale e ancora in divenire. Un *sic transit gloria mundi* che tutto ha trascinato – e ancora trascinerà – nell'indifferenza della polvere.



GIANNI CASAGRANDE,
Hamelin, 2014
 acrilico su tela



PASQUALE BASSU, *Angolo di riflessione*, 2014
matrice in linoleum



PASQUALE BASSU, *Dove entra la gente*, 2014
matrice in linoleum



H 507. MARISA SANNIA

Marisa Sannia (Iglesias, 1947-Cagliari, 2008). Nota al grande pubblico soprattutto per alcune hit di successo commerciale negli anni Sessanta e Settanta – Tutto o niente, Lo sappiamo noi due, Una cartolina, Sarai fiero di me, La compagnia –, è stata un' apprezzata cantante e attrice prima di inaugurare una personale ricerca che la portò a declinare in chiave originale la musica d'autore in lingua sarda. Dapprima atleta e poi speaker radiofonica, Sannia si esibisce con gruppi musicali amatoriali e partecipa a competizioni canore, ed è proprio la vincita di un concorso nazionale Rai per voci nuove che le permette di ottenere un contratto discografico quadriennale con l'etichetta Fonit Cetra e di essere notata da Luis Enriquez Bacalov e da Sergio Endrigo. Con entrambi, che scriveranno per lei numerosi brani (insieme, tra gli altri, a Lucio Dalla, Roberto Vecchioni e Francesco De Gregori) instaurerà uno speciale rapporto, destinato a durare per tutta la vita. Negli anni, Sannia partecipa a trasmissioni popolari come Settevoci, Canzonissima e il Festivalbar, e nel 1968, cantando Casa bianca in coppia con Ornella Vanoni, si classifica seconda al Festival di Sanremo; incide brani di colonna sonora per i film di Pietro Germi e Dino Risi; è protagonista di musical e recital teatrali, affiancata dagli attori e dai complessi più importanti e noti del periodo. Alla lingua sarda e alla Sardegna, che in lei vede un'incarnazio-

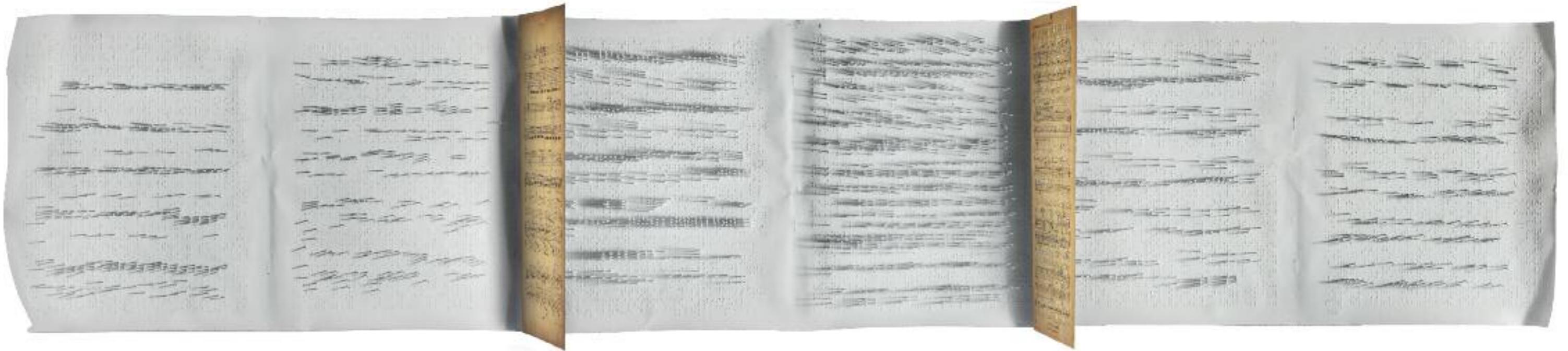
ne e un simbolo positivo del processo di crescita e ammodernamento iniziato nel secondo dopoguerra, la cantante ritornerà negli anni Novanta, dopo un periodo di successi alternato a un provvisorio abbandono delle scene. Nel 1997, in collaborazione con lo scrittore Francesco Masala, inciderà Melagranàda, una raccolta di brani tratta dall'opera Poesias in duas limbas; nel 2003 uscirà la raccolta Nanas e janas, con testi originali e musiche inedite. Questa nuova e ricca stagione di ricerca venne interrotta tragicamente solo dalla morte inattesa della cantante, stroncata nella primavera del 2008 da un male improvviso. La stessa estate, l'Isola la omaggerà conferendole il riconoscimento del premio "Maria Carta", a sua volta insignito in memoria della grande collega scomparsa quattordici anni prima, e che in passato (1995) proprio Marisa Sannia aveva avuto il privilegio di sostituire nello spettacolo Memorie di Adriano. Ritratto di una voce, interpretato da Giorgio Albertazzi.⁹

L'ascesa musicale di Marisa Sannia rivelò presto al grande pubblico anche la bellezza della cantante, che divenne una presenza frequente sulle riviste e sui teleschermi dell'epoca, e apparve in numerose pubblicità come testimonial e fotomodella. Il dettaglio più iconico del suo aspetto, così poco corrispondente ai canoni della bellezza mediterranea e di quella sarda

⁹ Su Marisa Sannia cfr. M. SANNIA, *Melagranàda/ Marisa Sannia*, testi di M. Sannia e F. Masala; kit con cd e opuscolo (M. LAI, *Sul telaio delle janas. Le muse operose come api dell'universo*, Cagliari, AD-Arte Duchamp, 1997), Milano, NAR, 1997; M. SANNIA, *Sa oghe*

nello specifico, era certamente quello della sua acconciatura: un caschetto liscio color biondo cenere, bombato nel volume ma lineare e quasi grafico nel taglio, completato da una frangetta sbarazzina. Questa maniera di portare i capelli, molto in voga soprattutto negli anni Sessanta e Settanta (si pensi ai celebri "caschi d'oro" di altre artiste del periodo: da Mina a Caterina Caselli, da Raffaella Carrà a Rita Pavone), contribuì a fare di lei un'icona popolare a livello nazionale, e allo stesso tempo un'incarnazione inedita e fresca della femminilità sarda. Sarebbe però troppo semplice leggere in questo senso, e cioè in una chiave meramente descrittiva, il *Casco non omologato* che a lei dedica Vincenzo Grosso, quando, su fondo bianco, accosta filamenti di pittura acrilica dorata fino a disegnare una sorta di parrucca bionda sospesa nel vuoto. Pur senza sottovalutare i valori e i messaggi da sempre sottesi e veicolati dalle scelte di immagine e di stile, il rimando alla "trasgressione" di Maria Sannia va oltre il dettaglio della sua capigliatura, oltre una scelta estetica che, anzi, potrebbe rischiare di venire fraintesa e di apparire, al contrario, come l'adozione spersonalizzante di un diktat di costume. La Sannia "non-omologata" a cui Grosso fa riferimento nel suo lavoro non è tanto quella che si spoglia di riconoscibili orpelli folkloristici e identitari per vestire i panni nuovi imposti dal costume moderno e dal mondo dello spettacolo, bensì l'artista intesa a tutto tondo nella sua coraggiosa versatilità, nella sua vena intrinsecamente sperimentale, capace di spaziare al punto da interpretare con la stessa professionalità i brani di colonna sonora tratti dai film di Walt Disney (nell'album del 1973 dal titolo *Marisa nel paese delle meraviglie*) e i versi di Federico García Lorca (nell'opera postuma *Rosa de papel*); ed è soprattutto la Marisa Sannia che con coraggio, dopo una lunga pausa dalle scene, deciderà di riappropriarsi in modo inedito delle sue radici isolate, scegliendo di dare musica e voce alla poesia sarda del Novecento.

Spirito poliedrico e sensibile all'idea della commistione tra le arti, Marisa Sannia era inoltre legata alla conterranea Maria Lai da un rapporto di sincera amicizia. Se nel settembre del 2009, a poco più di un anno dalla sua prematura scomparsa, l'artista ogliastrina ha dedicato lei uno speciale evento commemorativo presso il piazzale della Stazione dell'Arte a Ulassai, le due avevano già collaborato in vista del ritorno sulle scene della cantante all'inizio degli anni Novanta. Nel 1993, per inaugurare la nuova stagione del suo percorso artistico, Sannia aveva inciso il suo primo disco in lingua sarda dal titolo *Sa oghe de su entu e de su mare*, nel quale cantava i versi di Antioco Casula, il poeta logudorese del primo Novecento noto come Montanaru. Il lavoro, che nel 1994 vinse il *Premio Silanus*, aveva dato vita a un felice connubio di musica e materia, di note invisibili e trame tangibili, dal momento che Maria Lai aveva contribuito a confezionarne il cofanetto in cartone telato: non la solita copertina di carta patinata, dunque, bensì un manufatto di cellulosa e tessuto concepito come multiplo d'artista, in cui i versi del poeta erano scritti a mano e decorati con fili cuciti. Come in ricordo di questa collaborazione, è proprio al codice visivo di Lai che si ispira l'opera *Non Vedo ma Sento – Sonata Sorda*, realizzata in coppia da Vincenzo Grosso e Gianni Casagrande in omaggio alla cantante di Iglesias. I vari elementi del *ready made* modificato sono assemblati per dare voce alla sinestesia di una musica apparentemente impossibile, che nasce dal dialogo forzato tra la scrittura in rilievo di alcune pagine per non vedenti – a tutti gli effetti mute per i due artisti – e il nero alfabeto musicale impresso su spartiti da piano di tradizione tedesca – melodia altrettanto silente per i ciechi o i profani dello strumento. Esito di questa sovrapposizione è una fitta teoria di chiodi, che – con la stessa carica emotiva degli aghi di ferro lasciati a vista da Lai sui *Libri cuciti* – va a conficcarsi dolorosamente nelle sillabe scandite dal braille, lasciando dei vuoti in corrispondenza delle note nere,



ormai spacciate, stampate sui pentagrammi. In quella che appare come una *variatio* in metallo e carta speciale dell'immaginario visivo dell'artista di Ulassai, Grosso e Casagrande danno vita a una sorta di fraintendimento intenzionale di codici espressivi e messaggi affinché ne scaturisca una musica nuova, possibilmente inventata dall'osservatore e da chiunque ignori le melodie di Marisa Sannia: per ricordarla oggi avvicinandosi a lei tramite il codice familiare di un'artista che le fu amica, e tramite un'opera composta – e suonata, nel pensiero – a quattro e più mani.



GIANNI CASAGRANDE, VINCENZO GROSSO,
Non Vedo ma Sento – Sonata Sorda,
2014, carta stampata in braille, spartiti
musicali d'epoca, chiodi

VINCENZO GROSSO,
Casco non omologato, 2014
acrilico su carta



H 508. MARIA CARTA

Maria Carta (Siligo, 1934-Roma, 1994). Nasce per cantare. Da bambina di origini più che modeste e presto orfana di padre, allevia la fatica del lavoro nei campi scandendo i gesti quotidiani al ritmo di filastrocche e canzoncine e impara la messa in latino e le melodie sacre per accompagnare le funzioni della chiesa parrocchiale del paese natale di Siligo. Maria cresce e scopre il pubblico delle piazze, esibendosi con i cantadores nelle feste popolari. Il suo desiderio di riscatto esistenziale tramite la musica, nel sogno più grande di un'isola finalmente risarcita e vendicata dall'arte, e di un mondo in cui le donne possano essere artefici del proprio destino, si avvera per lei nel 1957, quando a 23 anni, grazie al titolo di Miss Sardegna, la sua bellezza le spalanca le porte della notorietà e del successo. L'anno dopo parte per Roma, e, nel 1960, sposa lo sceneggiatore Salvatore Laurani, da cui avrà l'unico figlio, David. Nella capitale, dove si stabilisce definitivamente, incide numerosi dischi di successo, sempre in lingua sarda, alternando momenti di ricerca presso l'Accademia di Santa Cecilia a frequenti soggiorni nell'amata Sardegna, dove raccoglie le testimonianze dirette degli abitanti più anziani sulle melodie popolari. Cantare è per lei un imperativo morale, una vera e propria missione politica di cui non farà mai mistero, e sarà per questo che, nonostante il frequente coinvolgimento in progetti cinematografici prestigiosi, la musica

rimarrà per lei l'unico vero campo d'elezione. Osannata in tutto il mondo, paragonata da più parti a cantautrici iconiche e impegnate come l'americana Joan Baez e la portoghese Amalia Rodriguez (con le quali peraltro duetta), Maria Carta non conoscerà battute d'arresto nemmeno quando nel 1989 le verrà diagnosticato un male incurabile (che non esiterà a rendere pubblico), continuando con la stessa passione a esibirsi e a insegnare discipline antropologiche nelle Università di Bologna e di Sassari, grata e nel contempo intimidita dal crescente prestigio e dai continui premi e riconoscimenti istituzionali, come la nomina a Commendatore della Repubblica Italiana conferitole nel 1991 dall'allora Presidente Francesco Cossiga. Quando la morte la coglierà a Roma, nel 1994, Maria Carta avrà espresso già da tempo la volontà di essere sepolta a Siligo, nella tomba di famiglia nel piccolo cimitero del paese, perfetta ultima dimora di una diva grandiosa e modesta, orgogliosa delle proprie radici.¹⁰

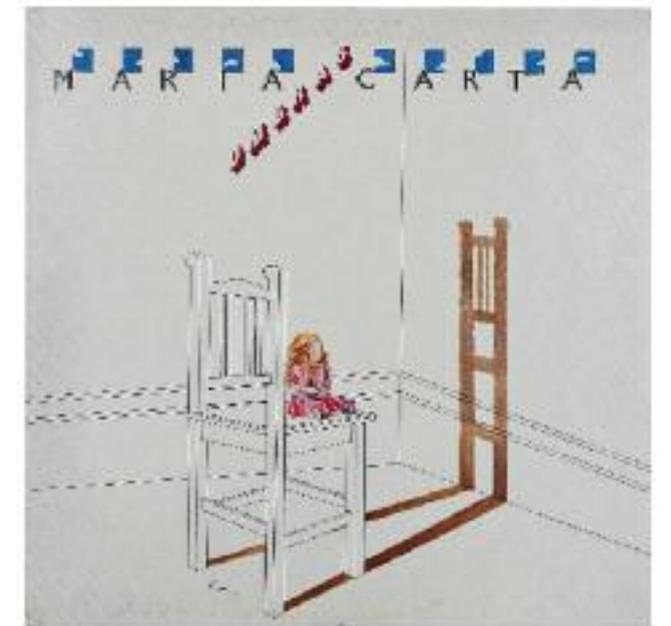
È sulla dimensione mediatica e pubblica di Maria Carta, sull'amore dimostrato negli anni da un pubblico sempre grato e ammirato, che Pattusi e Fronteddu decidono di mettere l'accento con l'opera TV.¹¹ Sullo schermo di un vecchio apparecchio televisivo a tubo catodico, realizzato da Fronteddu tramite un calco di colla a caldo, Pattusi rappresenta l'artista di Siligo in

dalla collaborazione e commistione delle reciproche tecniche nella mostra *True Lies*, prima tappa del progetto espositivo *Face Off*, presso il Museo MURATS (Museo Unico Regionale dell'Arte Tessile Sarda) di Samugheo (18 gennaio-2 marzo 2014).

quello che ne era lo *status* ideale e che, a oggi, si conferma ancora il più familiare per i posteri: vale a dire, nel contatto diretto con il suo uditorio. Maria Carta, posta al centro del riquadro quasi a separare le ali di folla con la ieraticità sacra dell'icona, mostra le spalle all'osservatore, e gli si offre nella sineddoche dei lunghi e lisci capelli neri, sciolti e fluttuanti. Proprio al suo bel volto espressivo Pattusi nega la prevedibilità del facile ritratto psicologico, preferendo indugiare con particolare cura sugli spettatori dell'ideale concerto: un pubblico composito e di ogni fascia d'età, dall'aria entusiasta e rapita – forse un rimando visivo alla memorabile riunione che mobilitò l'intero paese di Siligo nel 1993, quando un anno prima della morte dell'artista l'Amministrazione Comunale del piccolo centro del Meilogu la invitò ufficialmente per rendere omaggio al suo eccezionale ruolo di ambasciatrice culturale. Spiace, certo, che l'apparecchio sia e resti muto. Ma la retroilluminazione dell'opera, che quasi trasforma l'impronta vuota dell'elettrodomestico in un blocco di ghiaccio, congela il calore della bella immagine nel bianco e nero di un'istantanea d'epoca i cui colori siano volutamente tutti da immaginare, nella fantasia e nel ricordo. Ancora sulla fama internazionale di Maria Carta legata alla potenza del mezzo televisivo e poi del cinema insiste Pattusi con la scultura (*Senza titolo*) ricavata innestando su un mobile in legno da rigattiere altri oggetti e materiali di recupero. Stavolta, però, il frontale *ready made* di un apparecchio TV a manopole mazzato di cumuli di pigmento secco suggerisce l'avvenuto passaggio al *technicolor*, mentre il salto verso la modernità fa andare il pensiero alle interpretazioni attoriali di Maria Carta: amica di Pasolini, la cantante sarà amata anche dall'industria cinematografica, e reciterà per Zeffirelli e Tornatore, per Coppola e Rosi, per Parodi e Cabiddu, paladina di un progresso e di un'apertura degli orizzonti isolani che proietteranno i riflettori internazionali dello spettacolo su una Sardegna in pieno *boom* economico.

Resta, a fare da *trait d'union* tra i due apparecchi, la custodia di un vinile che l'artista incise nel 1978, *Umbras*, interamente dedicato a canzoni e filastrocche popolari. Nella copertina dell'album, opera del famoso illustratore Mario Convertino, una bambola bionda siede sopra un'altissima seggiola, mentre la leziosità dei riccioli biondi e della camiciola rosa *candy* non riesce a nascondere una nota di inquieta malinconia, accentuata dalla solitudine del pupazzo antropomorfo e dalla lunga ombra proiettata dalla seduta. L'oggetto, nella sua natura di *ready made* puro, riporta così la cantante alle sue origini, e nel restituirla di rimando una dimensione infantile e giocosa, di canto libero e immediato, Pattusi sembra quasi volerla sottrarre al destino della scomparsa prematura, immortalandola per sempre bambina, interprete prodigio di un'isola e di una cultura non solo musicale.

VINCENZO PATTUSI,
Senza titolo, 2014
ready made



10. Su Maria Carta cfr. E. GARAU, *Maria Carta*, Cagliari, Edizioni della Torre, 1998. Si veda anche il sito dedicato: www.fondazione-mariacarta.it.

11. Fronteddu e Pattusi hanno esposto una serie di opere nate



VINCENZO PATTUSI,
Senza titolo, 2014
assemblaggio
con legno, *ready
made*, pigmento
acrilico e
lampadina

SERGIO FRONTEDDU,
VINCENZO PATTUSI,
TV, 2014
scultura con colla
a caldo, disegno a
penna biro e
carboncino



H 509. GRAZIA DELEDDA

Grazia Deledda (Nuoro, 1871-Roma, 1936). Scrittrice autodidatta, prolifica e di fama internazionale, resta a oggi l'unica donna italiana a cui sia stato conferito il Premio Nobel per la letteratura (1926). Dopo l'infanzia e la giovinezza trascorse nell'Isola, durante le quali perfezionò gli studi con un maestro privato e pubblicò i primi interventi e racconti su riviste locali e nazionali, sposò il funzionario statale Palmiro Madesani (1900) – da cui ebbe i due figli Sardus e Franz – e si trasferì a Roma. Restò però sempre fortemente legata alla terra d'origine, come testimonia la sua ricchissima produzione in prosa e per il teatro: da Elias Portolu (1903) a L'edera (1908), da Cenere (1904) a Colombi e sparvieri (1912), da Canne al vento (1913) a L'incendio nell'oliveto (1918). Una Sardegna intrisa di folklore sarà sempre il contesto prediletto in cui la scrittrice, traendo spunto da cronache locali e da antiche leggende, farà scontrare vicendevolmente le pulsioni più primitive degli esseri umani, in un eterno e inesausto conflitto – tra il bene e il male, il peccato e l'espiazione, la colpa e il destino – reso attraverso uno stile aggiornato e capace di fondere accenti veristi e decadenti nel contempo.¹²

La prima delle tre opere che Pasquale Bassu dedica all'autrice pone l'osservatore di fronte a un paradosso e a un quesito: che cosa rende, difatti, una finta voliera di filo di ferro, colma fino a metà di pagine ingiallite e

accartocciate, strappate da un vecchio libro stampato, un oggetto *Espugnabile*? Che cosa porta ad applicare questo termine di barbara ascendenza militare a un manufatto così esile, penetrabile e indifeso pur nella sua natura costrittiva di gabbia? Vero è che ogni spazio o edificio che si definisca tale cela – ma in evidenza – una o più fragilità: nei secoli, la storiografia e le cronache hanno abituato i loro lettori a narrazioni cicliche di fortezze, città, regioni e intere compagini statali arrese alla forza di nemici conquistatori e usurpatori, alla coazione sempre insoddisfatta delle lotte per il possesso; la letteratura, traslando il concetto, ha dimostrato come le stesse dinamiche possano riguardare anche i luoghi dell'anima, e dunque le vicende di personaggi d'invenzione; la vita dimostra, altrettanto inesausta, come espugnabili siano le persone tutte, noi stessi.

Bassu sembra partire proprio da questa ammissione, e da una riflessione sulle conseguenze esistenziali e artistiche del connubio tra identità individuale e identità sarda. L'artista prende spunto dalle vicende biografiche della scrittrice, esule per scelta nella "città promessa" di Roma – preferita alla natia Nuoro per la stimolante vivacità dell'ambiente culturale e intellettuale – ma rimasta sempre legata alla sua terra d'origine da un rapporto tenace di amore e odio. Bassu, che elegge l'esperienza deleddiana a paradigma ancora attuale,

Farnetti, Atti del Convegno nazionale di studi (Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università degli Studi di Sassari, 24-26 ottobre 2007), Roma, Iacobelli Editore, 2010; *Grazia Deledda e la solitudine del segreto*, a cura di M. Manotta e A.M. Morace, Atti del Convegno nazionale di studi (Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Sassari, 10-12 ottobre 2007), Nuoro, ISRE, 2010.

risolve le complessità di questa dinamica dando corpo all'immagine di un'ucelliera abitata in modo improprio da paginette letteralmente volanti. L'oggetto, che nella sua delicatezza tradisce l'egoismo sotteso a ogni addomesticamento coatto, diventa così immagine simbolica dell'Isola, scandalo del suo contraddirsi, del suo essere ancora, per chi vi nasce a decenni di distanza dal suo Premio Nobel tardivamente acclamato, prigione e fortezza nel contempo, trampolino di partenze necessarie e calamita di ritorni obbligati, stimolo alla creazione e pulsione alla (auto)censura. La fragile apparenza del manufatto, dall'anima duttile e sottile di filo di ferro, non nasconde, del resto, tracce di violenza e conflitto interiore: le pagine scurite, strappate con atto "sacrilego" da una vecchia copia di *Cenere* – romanzo che Deledda scrisse nel 1904, *summa* letteraria di pessimismo esistenziale –, recano i segni delle lacerazioni sui margini interni, e finiscono accartocciate una sull'altra, come un capitale ereditario di parole esposte pronte a incendiarsi e a divenire polvere a propria volta. Eppure, sotteso al gesto liberatorio della profanazione del testo e dell'oggetto-libro, sembra albergare un desiderio fortissimo di pacificazione con una vulgata troppo nota – quella dell'inetitudine e della resa a una condizione – e la volontà di inizio di una scrittura nuova, emancipata dalla necessità del rifugio. Un desiderio, pare quasi di intendere, di auto-espugnazione. In continuità con l'opera, e tuttavia di diverso segno, appare invece *Finestra temporale*, in cui Bassu prova a ricreare un talismano di spago, tela e cenere con cui proiettare l'osservatore in una dimensione remota: quella antichissima e sempiterna del passaggio delle stagioni, l'alternarsi ottuso della vita e della morte. Applicando il meccanismo della citazione letterale, con un atteggiamento simile a quello del trovarobe teatrale che appronti un arredo di scena, l'artista rifabbrica l'oggetto che Oli, protagonista del già citato *Cenere*, lascia in eredità al figlio Anania, raccomandandogli di aprire il sacchetto solo dopo il compimento della sua

morte. Il piccolo involucro, col suo oscuro contenuto ancora chiuso nella juta – nient'altro che polvere fuliginosa – è presentato dall'artista nella sua semplice materialità, esposto dentro un'apposita scatoletta di cartoncino, quasi un attimo prima che Anania possa aprirlo e ricordare a se stesso e al lettore come sotto la cenere grassa di un passato ormai arso e indifferente possano covare le braci di un domani finalmente pacificato. La custodia, aperta come un libro, spalancata come uno scuretto, è per ora un invito misterioso allo sguardo dello spettatore: complemento scenografico, *memento mori* letterario e speranza *in nuce*, sintesi visiva di una poetica – quella deleddiana – ancora tenacemente "ignifuga".

Con *L'altra parte* Bassu torna infine alla sua tecnica espressiva d'elezione, ritraendo in una linoleografia la facciata della vecchia chiesa di Nostra Signora delle Grazie, un'immagine seicentesca cara ai nuoresi di Seuna e certamente amata anche dalla scrittrice Premio Nobel, nonostante la sua tomba alberghi ora in un'altra chiesa importante per la storia e l'identità cittadina – quella della Solitudine, ai piedi del monte Ortobene. Situata in un punto distante poche decine di metri dallo stesso studio del collettivo, la chiesa delle Grazie "vecchie" cadde in disuso negli anni Cinquanta, sostituita dal più imponente complesso religioso delle Grazie "nuove", nel punto di inizio del corso Garibaldi. Da tempo oggetto di restauri, la chiesetta di Seuna viene oggi aperta regolarmente per ospitare le celebrazioni dei credenti di fede cristiana ortodossa all'arrivo mensile in città del ministro del culto di riferimento, il Pope. Proprio a questo simbolo oggi ibridato del centro storico nuorese, Bassu dedica un'opera grafica dall'espressività marcata: con un punto di vista di ascendenza cinematografica, ribassato e angolato da sinistra, l'artista delinea con pochi tratti essenziali la sommità dell'edificio, il semplice profilo curvilineo della navata centrale e quello squadrato della torre campanaria, senza dimenticare i dettagli identificativi della

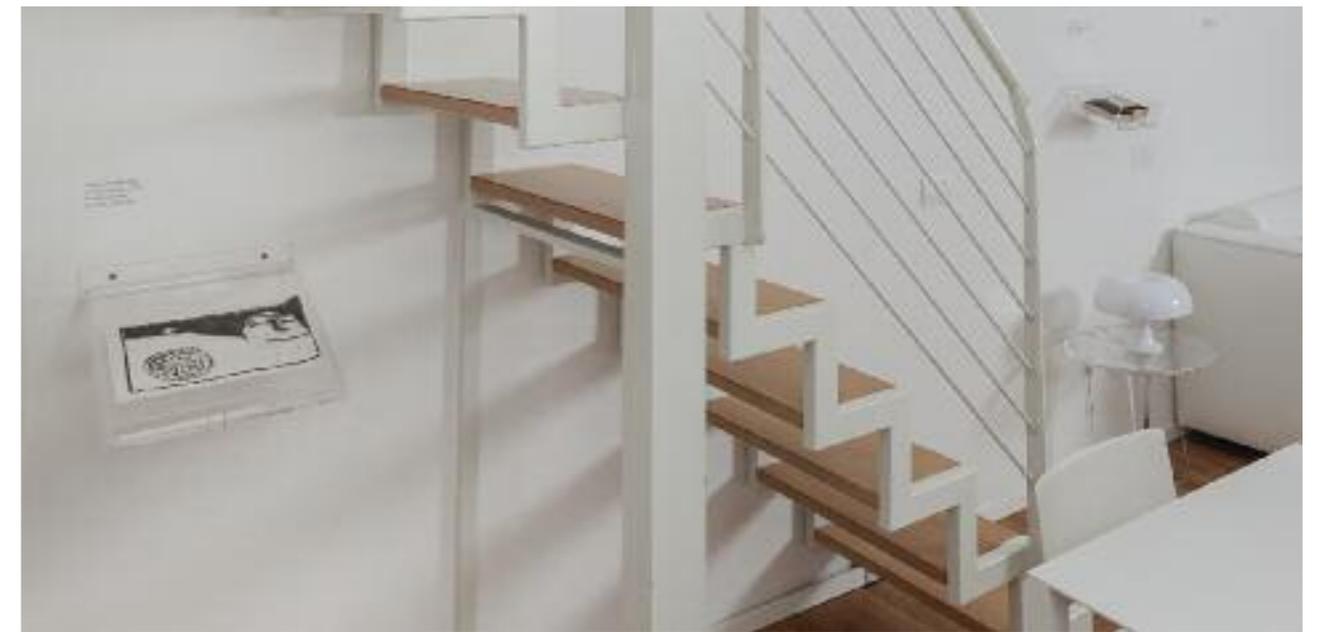
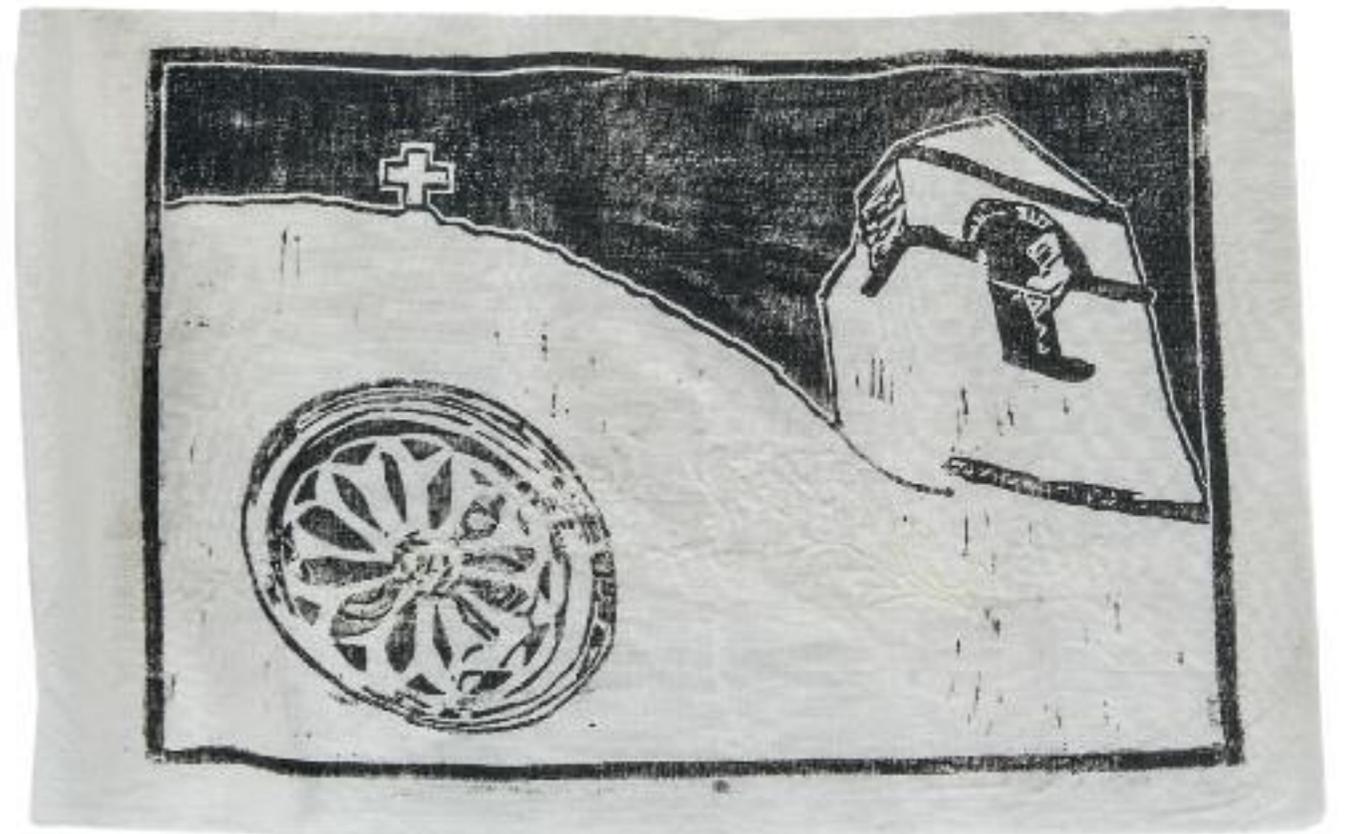
piccola croce e del rosone frontale in trachite. La stampa con inchiostatura in nero è impressa su un telo bianco di recupero, forse una tenda o una tovaglia, che svela il dettaglio decorativo e femminile – qui ancora più prezioso perché inatteso – di un ricamo floreale tono su tono. Proprio gli stacchi netti di colore sembrano ricoprire di un belletto maestoso e primitivo il volto fiero di una costruzione spesso guardata e ricordata quasi con tenerezza: la facciata, che con il suo candore di luce mediterranea si staglia contro un cielo scuro – possibile simbolo sinistro del destino, e di una (mala) sorte sempre incombente, come da memoria letteraria – risponde dall’alto allo sguardo dell’osservatore, con i lineamenti placidi e distesi di un soggetto familiare o di una Sfige che osservi le sorti degli umani nel riparo del suo enigma, quasi fosse “*l’altra parte*” di un edificio tra il sacro e l’urbano che qui, al pari di un’intera tradizione, appare da riscoprire, decifrare e interpretare.

Fa capo a suo modo a una matrice ambientale anche il trittico (*Senza titolo*) dedicato alla scrittrice da Vincenzo Pattusi. Mettendo da parte i nuclei tematici più cupi delle narrazioni deleddiane, l’artista sceglie di prendere spunto dalle altrettanto celebri descrizioni dei paesaggi, felici momenti in cui la prosa idilliaca e trasognata dell’autrice allude spesso a un desiderio di riscatto esistenziale dall’incombente del male, a uno slancio verso il polo positivo di una vita finalmente libera dall’ansia della colpa e della perdizione. È la Deledda più matura quella che Pattusi ha in mente, quella che progressivamente tempera in *pietas* cristiana le asprezze rigorose e i dualismi esclusivi di ascendenza veterotestamentaria tipici degli esordi, e che stilisticamente arriva a pacificare il contrasto tra verismo e lirismo restituendo in parole le suggestioni di un’atmosfera spazio-temporale favoleggiante, in cui le vicende umane si fondono e si rispecchiano con quelle della natura. Facendo propria questa visione animata e antropomorfizzata del paesaggio, Pattusi riporta sulla tela una

fantasticheria in cui aria e terra trasfigurano l’una nell’altra, in una continua metamorfosi di forme e colori di cui il pittore blocca i momenti visivamente più compiuti. Così, stagliata contro un cielo che degrada dai toni scuri della notte a quelli chiari del giorno, dal profilo morbido delle nuvole rosa dell’alba e del tramonto può sorgere un’intera selva, probabile rifugio di creature da racconto popolare; mentre non è dato sapere se la propaggine ondulata che verdeggia contro il nero opaco, sbucando dall’angolo basso di una tela più piccola, appartenga alla fronda musciata di un albero o di un cespuglio, alla chioma di un personaggio nascosto tra le frasche, o non sia piuttosto l’aspetto provvisorio e smeraldino di qualche vapore ancora *in fieri*. Non appare tuttavia come un caso che Pattusi elegga proprio l’elemento mobile e leggero delle nubi a soggetto del dipinto principale del polittico: qui, quasi con un effetto cinematografico di soggettiva non saturata o di proiezione di personaggio, il biancore trasformista appena raggelato in una visione boschiva sembra rimandare nel contempo a una Deledda appena ragazza, che dalla finestra della sua casa natale nel quartiere di San Pietro (attuale Museo deleddiano) osservi un orizzonte – esistenziale e naturale – ancora lontano, ma già interiormente trasfigurato e capace di assorbire e riecheggiare stati d’animo privatissimi, future voci di dentro di eroi ed eroine di carta. Forse, proprio in virtù di ciò, il senso più profondo di questo viaggio immaginativo è tutto concentrato dal pittore nell’elemento più astratto dell’intero trittico: qui, nelle gamme brune che degradano l’una nell’altra a strisce orizzontali, l’osservatore ritroverà la libertà immaginativa ed espressiva tipica della pittura a “campo di colore”; oppure, sbalzato narrativamente *oltre* come da una panoramica a schiaffo che tutto accelera e confonde per trasportare lo spettatore più avanti nella storia o più addentro alle psicologie dei personaggi, approderà con lo sguardo nella contemplazione personale di nuovi paesaggi, nuove scene e nuove narrazioni.



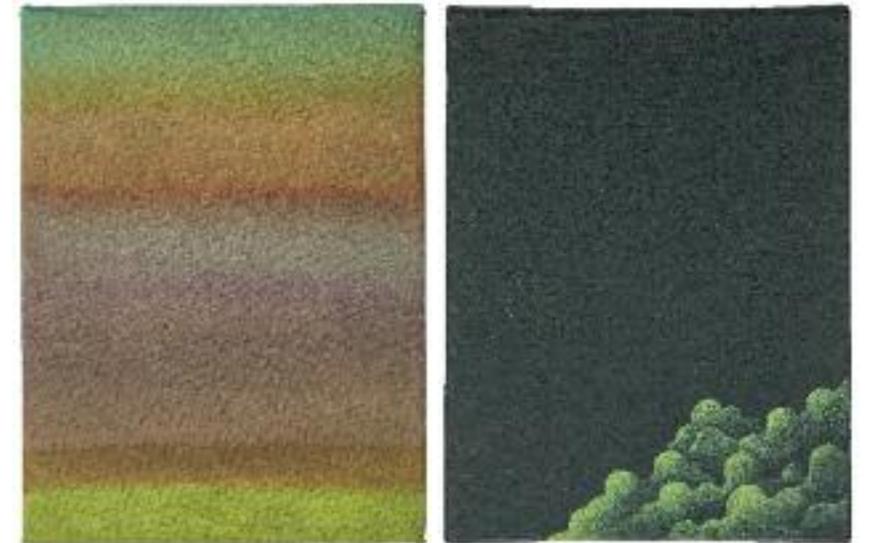
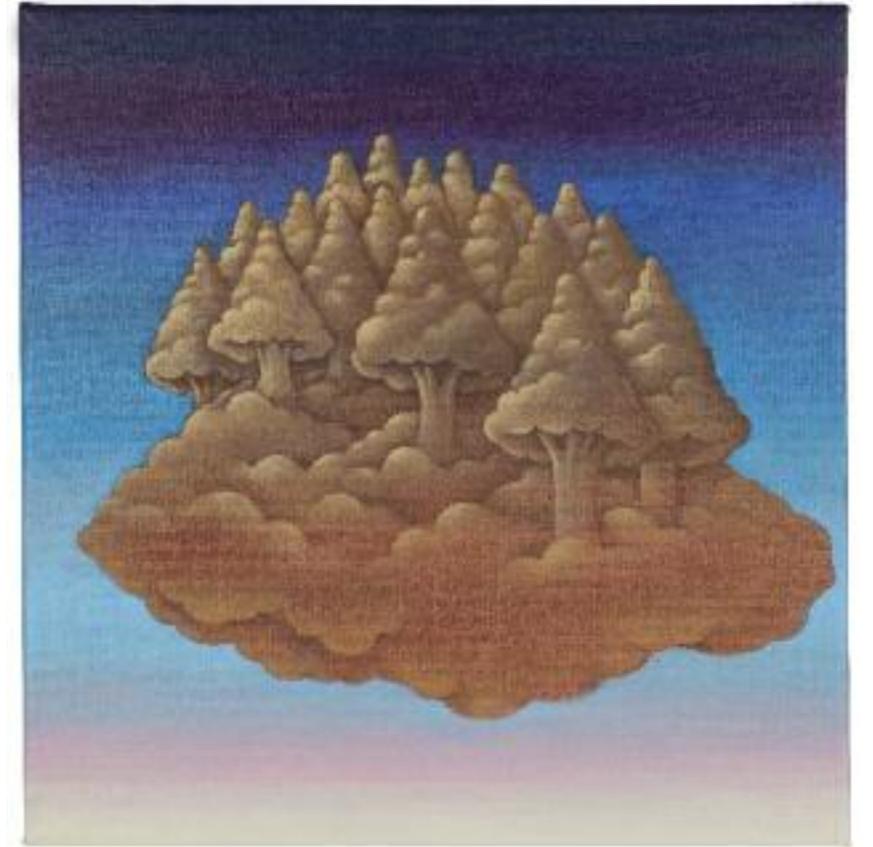
PASQUALE BASSU,
Espugnabile, 2014
gabbia in filo di
ferro, pagine
stampate



PASQUALE BASSU,
L'altra parte, 2014
linoleografia su
tela ricamata

PASQUALE BASSU,
*Finestra
temporale*, 2014
scatola in cartone,
tela, spago,
cenere

*Nella doppia
pagina seguente:*
VINCENZO PATTUSI,
Senza titolo, 2014
trittico – acrilico
su tela



H 510. LUISA FANCELLO

Luisa Fancello (Dorgali, 1910-1982). Figlia di una numerosa famiglia di Dorgali e rimasta presto orfana di entrambi i genitori, imparò per necessità l'arte paziente del ricamo. Sorella del più noto Salvatore (Dorgali, 1916-Bregu Rapit, 1941), scultore e ceramista molto apprezzato, sposerà poi Simone Lai (Dorgali, 1907-Cagliari, 1984), fondatore, negli anni Trenta, della "Lai Ceramiche"; dal loro matrimonio nasceranno un figlio (morto in tenera età) e due figlie, di cui una, Caterina (Dorgali, 1945), sarà a sua volta artista e ceramista, oltre che insegnante. Dotata di grande intelligenza e di un carattere indipendente, Luisa Fancello dedicò la sua vita al ricamo nella consapevolezza che i frutti del suo operato le avrebbero potuto garantire un'autonomia non solo e non tanto economica, quanto anche e soprattutto individuale. Negli anni, la decorazione delle camicie per le famiglie più benestanti del paese lasciò il posto ai numerosissimi scialli ricamati con motivi floreali per tutte le donne di Dorgali, che all'artigiana si rivolgevano con stima e fiducia e che lei amò sempre accontentare, senza tradire mai la sua passione per il lavoro con la resa nei confronti delle nascenti dinamiche commerciali di una produzione svelta e a buon mercato. Da sempre legatissima al fratello Salvatore – con il quale, pur da analfabeta, tenne negli anni una fitta corrispondenza

ricorrendo all'aiuto dello scrivano del paese – quando questi morirà prematuramente sul fronte albanese, il 12 marzo 1941, Luisa non si arrenderà alla sua anonima e lontana sepoltura; il 31 marzo 1954, a tredici anni dal decesso, richiederà al Ministero competente che la salma venga recuperata e rimpatriata a Dorgali. L'urna di zinco contenente le spoglie sarebbe arrivata nel paese natale solo otto anni dopo, ma il 3 aprile 1962 tutto il paese avrebbe assistito in coro alla tumulazione del giovanissimo artista, in un'atmosfera generale di profonda e partecipata commozione.¹³

Con una felice giustapposizione (*Senza titolo*) di vari elementi – cinque disegni in bianco e nero, una stampa d'epoca, una tela dipinta, una passamaneria a fiori e un contenitore di legno con rocchetti di filo – Vincenzo Pattusi omaggia l'arte del ricamo di Luisa Fancello attingendo alla familiarità delle forme e dei colori dell'abbigliamento tradizionale sardo, e a ricordi di scene di vita quotidiana e artigiana divenute ormai archetipiche. Così, la figura femminile senza volto, ma con veste e acconciatura inconfondibili, è l'immagine felice di una qualunque futura sposa d'altri tempi che si prepari alle nozze con la decorazione benaugurante della biancheria per la casa e del proprio vestiario; ma

è anche quella, più meditativa, della stessa Fancello in un ritratto senza lineamenti, intenta a ricamare i panni altrui per ingannare l'attesa della lettera di un fratello partito lontano per studiare, se non il ritorno della sua salma già freddamente sepolta in un cimitero di guerra. Allo stesso modo, le sagome isolate dei due scialli sospesi nel bianco, simili a insetti esposti in una teca, tradiscono il ricordo di una percezione scultorea e plastica degli indumenti nel momento in cui le curve e le tensioni della stoffa testimoniano l'esistenza di figurine invisibili chiamate ad indossarli: portato fino a coprire il capo, il triangolo di panno si apre, mostrando un retro intonso, come per suggerire un desiderio di volo; oppure si abbozza su se stesso, ricade diritto per la pesantezza delle molte frange, mentre il dettaglio di una manina che ne raggomitola un lembo fa capolino oltre la curva di tessuto. L'ispirazione naturale dei motivi decorativi ritorna nel disegno floreale e nello scampolo di passamaneria, testimonianza di un prodotto artigianale finito, festone sensuale di rose rosse e spighe dorate. Perfino la stampa d'epoca a soggetto botanico, raffigurante un esemplare di *Medicago Helix*, partecipa della stessa vocazione decorativa: perché le chioccioline spinose, tipico prodotto della piantina spontanea, naturalmente destinate a fare presa sui tessuti, finiranno col disegnare a propria volta casuali motivi a tre dimensioni. Allo strumentario essenziale dell'artigiana ricamatrice Pattusi allude poi direttamente ricorrendo all'immediatezza del *ready made*, allineando rocchetti colorati in una piccola teca a parete che per estensione diventa tavolozza cromatica e arriva a inglobare il dettaglio numerico-decorativo di un "8", simbolo rovesciato di infinita fantasia; e ancora altri colori, come in uno spettrogramma, si espandono e degradano l'uno nell'altro nell'unica piccola tela dell'*ensemble*. A dominare su tutto, sulla cima dello schema compositivo, l'artista colloca infine il disegno a sgraffio di un ditale, armatura protettiva di ogni *fiat* del ricamo: la sagoma, qui

ingrandita, esibisce a propria volta una superficie forata e sbalzata, altrettanto ricca di decori complessi, mentre l'alterazione *in maggiore* delle dimensioni conferisce all'oggetto quasi una maestosità architettonica, che lo avvicina a un nuraghe, o a una Babele ordinata di motivi fantastici.

Il senso dei *Fiori di maiolica* che Pasquale Bassu coglie da parte sua per Luisa Fancello sboccia invece in un gioco di rimandi di natura sia biografica sia estetica all'esperienza dell'artigiana dorgalese. Due triangoli di stoffa, che riprendono la forma del fazzoletto del costume tradizionale femminile, recano impresse le tracce nere di più formelle squadrate, decorate con motivi di ascendenza naturale e astratta, disposte a gruppi compatti o secondo le linee di taglio del tessuto. Le linoleografie rimandano, nel contempo, alla sapienza tessile di Luisa in prima persona, e a quella nel campo della ceramica e della scultura del marito Simone, della figlia Caterina, ma soprattutto dell'amato fratello Salvatore. Come in un ossimoro visivo, i *Fiori di maiolica* di Bassu hanno, sì, l'aspetto di mattonelline decorate, ma a differenza del prodotto finito, caratteristicamente cotto e poi ricoperto con uno smalto trasparente – resistente, lucidante e impermeabilizzante – denunciano la loro porosa fragilità di disegni su tela. Anche le linee del decoro, a uno sguardo attento, rivelano un'evoluzione atipica del disegno, un progresso che dalle forme familiari di petali e foglie vira verso gemmazioni fantastiche. Ma il vero elemento straniante del lavoro non consiste tanto nella rivisitazione linoleografica di tecniche, materiali e motivi appartenenti a diversi ambiti delle arti applicate, quanto nel fatto che la tipologia di piastrelle alla quale alludono le sue formelle stampate sulla stoffa risulta del tutto estranea alla tradizione artigianale sarda, avendo invece nella Campania e nella Sicilia le sue principali aree geografiche d'origine. Bassu finisce così col tessere un dialogo immaginario tra eccellenze artigianali di varia estrazione topografica, innestando

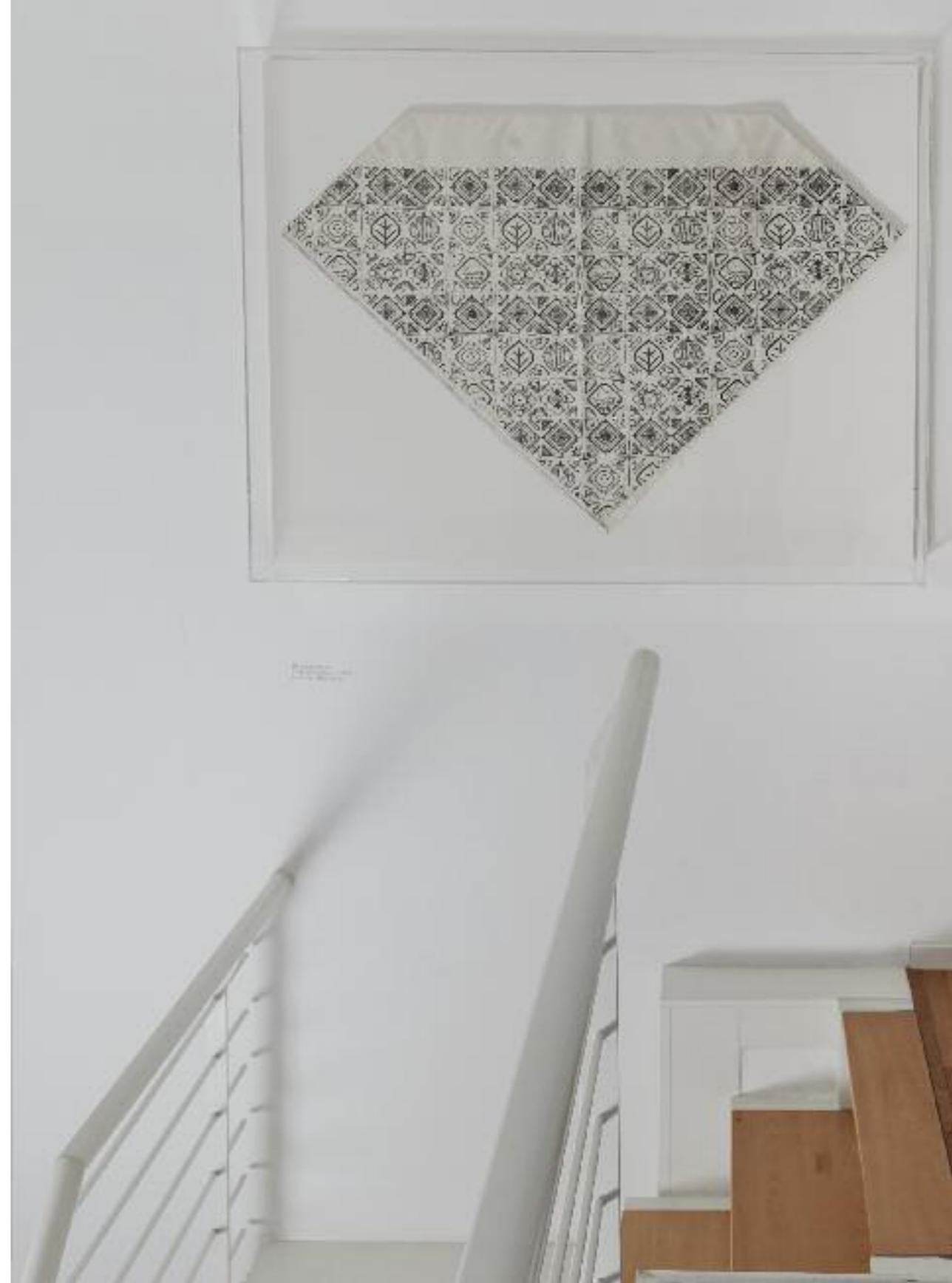
13. Sull'arte del ricamo in Sardegna cfr. *I fiori nel tessuto e nel ricamo sardo*, Sassari, Delfino Editore, 1992. Sull'abbigliamento tradizionale in Sardegna cfr. *Costumi. Storia, linguaggio e prospettive del vestire in Sardegna*, Nuoro, Ilisso, 2003. Sulla ceramica sarda cfr. *Ceramiche. Storia, linguaggio e prospettive in Sardegna*, Nuoro,

Ilisso, 2007; *100 anni di ceramica. Le ricerche degli artisti, degli artigiani, delle piccole industrie nella Sardegna del XX secolo*, a cura di A. Cuccu, Nuoro, Ilisso, 2000. Su Salvatore Fancello, fratello di Luisa, cfr. A. CRESPI, *Salvatore Fancello*, Nuoro, Ilisso, 2005; S. NAITZA, I. DELOGU, *Salvatore Fancello*, Nuoro, Ilisso, 1988.

riferimenti a tradizioni extra-regionali in un discorso da principio isolano, e piegando la propria tecnica d'elezione (la linoleografia) ai fini di una visione personale e stilizzata di un concetto post-moderno di natura: il risultato è quasi un audace ritratto di famiglia, in cui gli esiti creativi di più generazioni e tradizioni materiali a confronto rivivono – fecondamente ibridati – in linee, forme e tecniche contemporanee.



PASQUALE BASSU,
Fiori di maiolica, 2014
linoleografia su tela





VINCENZO PATTUSI,
Senza titolo, 2014
 matita su carta,
 acrilico su tela,
ready made



H 601. CORONEO

Le sorelle Coroneo: Giuseppina (Cagliari, 1896-1978) e Albina (Cagliari, 1898-1994). Figlie di un commerciante cagliaritano, tradussero le suggestioni creative del negozio paterno di mercerie e antiquariato realizzando collage colorati di filo, passamanerie e panno lenci e dando vita a pupazzi assemblati con materiali di recupero (cartapesta, legno, filo di ferro, paglia, scampoli di tessuto), che ebbero tra gli estimatori più convinti l'architetto Gio Ponti, Eugenio Tavolara e Ubaldo Badas – duo promotore, quest'ultimo, del rilancio dell'artigianato sardo nella seconda metà del Novecento, nel generale clima di riscoperta e riabilitazione dell'arte popolare. Totalmente autodidatte, le sorelle Coroneo vissero però sempre ai margini dell'allora nascente "sistema dell'arte", preferendo creare in piena autonomia, assecondando una libertà espressiva scevra dai condizionamenti della moda e del mercato. Le raffinate illustrazioni Deco a firma soprattutto di Albina, pubblicate sulle riviste per bambini e per signora; i quadretti con le figure stilizzate di donnine in costume; i fantocci al limite dell'espressionistico modellati prevalentemente da Giuseppina: tutto confluisce in un corpus di opere "pure", create nella sostanziale indifferenza della popolarità, gelosamente custodite o regalate a proprietari che potessero comprenderne e apprezzarne il significato di intimo e accorato umanesimo.¹⁴

Nella visione di Vincenzo Pattusi (*Senza titolo*) le sorelle Coroneo ritornano bambine, restituite alla dimensione spensierata dell'infanzia e alla libera inconsapevolezza degli esperimenti creativi degli esordi. Adagiate su una macchina da cucire di fine Ottocento – *ready made* dal pesante corpo meccanico, ingentilito appena dall'affiorare sbiadito di motivi decorativi floreali – le sagome di Albina e Giuseppina si materializzano prendendo le forme familiari del ricamo su panno lenci e del collage di spago, *papiers* colorati e carte da parati. Pattusi sceglie la via dell'installazione composita e giocosamente retorica, dando vita a un *patchwork* di allusioni metaforiche, sineddoci e sinestesie visive. Con in mente il cosiddetto "ospedale delle bambole" – una stanzetta della casa natale delle due, in cui il padre Attilio si dilettava a "curare" vecchi pupazzi malconci – l'artista le rende bambole a propria volta, immaginando per entrambe piccoli corpi bidimensionali fatti di ritagli o delineati sinteticamente nei contorni con tratti di filo bianco su stoffa rossa. A proprio agio tra gli scampoli di passamanerie floreali dei costumi tradizionali dell'Isola, che Pattusi adagia a mo' di inventario sullo strumento per il cucito, le Coroneo in versione *poupées* sorridono serene e ignare, a ciglia chiuse, perfettamente calate nella dimensione rassicurante di un fumetto d'epoca che non lascia intenzionalmente

presagire nulla dei drammatici sviluppi futuri conseguenti lo scoppio del secondo conflitto mondiale, che tanta parte avrebbero avuto nell'evoluzione della loro attività. Tutto resta sospeso nella quiete innocente di un passato ulteriormente ingentilito dal ricordo: così che anche all'ago, che spunta dallo scampolo scarlatto dopo avere imbastito i chiari contorni e i lineamenti delle artiste artigiane, sembra quasi negata la possibilità di pungere.

Anche Stefano Marongiu, con l'opera triplice *Proviamo così*, replica nello stile e nei materiali i primi manufatti delle due sorelle, pur rifacendosi nel titolo e nelle intenzioni a un lavoro più tardo della sola Giuseppina – un pupazzo a se stante, dal piglio surreale e carnevalesco, risalente ai primi anni Settanta, in cui un uomo, dopo averla sostituita con un'anguria, tiene la sua testa sottobraccio. Mixando insieme scampoli di panno lenci colorato e ritagli di sottobicchieri in cartoncino, Marongiu smembra un quadretto-tipo della prima maniera Coroneo, isolandone gli ideali elementi costitutivi in tre telaietti circolari da ricamo: in uno riporta il soggetto di un collage molto noto e ricorrente, il *Profilo femminile con cuffietta di Desulo* (anni Venti-Trenta); in un altro, più piccolo, isola – rendendolo protagonista – il vasetto con piantina spinosa tenuto in mano dall'ancora più celebre *Fanciulla con fico d'India* (anni Trenta); in un terzo, infine, esalta quello che per lui si conferma, anche qui, elemento costruttore, forma modulare di recupero, pixel cartaceo: il sottobicchiere stampato. Prendendo alla lettera l'azione compiuta dal più tardo pupazzo ideato da Giuseppina – che si cambia di capo e di volto per sostituire i connotati malconci e abbruttiti del vecchio con i colori vivaci e il largo sorriso di un cocomero inciso a mezzaluna come una zucca – l'artista sostituisce all'incarnato roseo della donnina una mappa geografica da ripresa satellitare, a suggerire ancora una volta il senso di un'identità territoriale e culturale instabile e incerta. Si spinge oltre nel tempo, invece, Gianni Casagrande,

che con *Volo strumentale* fa scorrere le dita proprio sulle cicatrici lasciate dalla guerra sul percorso biografico e professionale delle Coroneo: la piccola scultura in carta si configura difatti come soglia metaforica attraverso la quale gettare la sonda nei vuoti materiali e psicologici creati dalla cesura del secondo conflitto mondiale, per verificare la possibilità di una sopravvivenza umana e artistica dopo la perdita di ogni coordinata di pace. Ripiegando in vario modo più fogli da cartamodello – rimando esplicito alla matrice estetica tessile di Albina e Giuseppina – Casagrande dà forma a un manufatto geometrico dall'aspetto architettonico; quasi un teatrino sfondato a cui manchi il palcoscenico, o una casetta divelta, sventrata dalla caduta delle bombe, a cui siano crollati muri, pavimenti e fondamenta. L'origami poligonale, che reggendosi solo su tre lati denuncia un'assenza strutturale, porta però impressi su di sé i presagi simbolici di una possibile ricostruzione futura, che vanno a coincidere con le linee continue e tratteggiate dello schema per il taglio e cucì: con piccoli interventi pittorici, l'artista trasforma le frecce direzionali stampate sul cartamodello nei becchi neri di altrettante rondini, a suggerire l'eventualità di nuovi voli e nuovi primavere, esistenziali e artistiche. Come il pilota, sia in pace sia in guerra, non può sollevarsi dal suolo in assenza degli strumenti ausiliari alla sua navigazione, così anche l'arte – sembra suggerire Casagrande – ha bisogno di condizioni ideali per potersi librare oltre la breve misura. Non è dato sapere, tuttavia, la natura dell'*humus* ad essa più favorevole: sta all'osservatore decidere se le rondini non aspettino altro che volare via oltre il sottile soffitto, o se proprio nel caos direzionale e in assenza di coordinate sicure non abbiano ritrovato la propria meta ideale, le correnti più propizie a uno sbattere d'ali perpetuamente migratorio.

Con *Guardaroba per figura a riposo* Vincenzo Grosso sceglie invece di riportare in scala 1:1 la realtà miniaturistica dei pupazzi realizzati nel dopoguerra dalla sola

14. Sulle sorelle Coroneo cfr. V. SGARBI, M. PERI, *Coroneo. L'opera di due sorelle artiste-artigiane*, Nuoro, Ilisso, 2009; G. ALTEA, M. MAGNANI, *Pittura e scultura dal 1930 al 1960*, Nuoro, Ilisso, 2000, pp. 266, 271.

Giuseppina, sostituendo alla rappresentazione della "fauna antropomorfa" di una Cagliari dal volto irricoscibile una commemorazione insieme sineddolica e *in absentia* della classe operaia della Nuoro degli anni della ricostruzione. Appesi in un angolo fanno bella mostra di sé un paio di calzoncini sfondati, una giacca consunta, un vecchissimo maglione slabbrato e tarlato, un berretto floscio con visiera e una lisa cintura di pelle: pochi capi essenziali, evidentemente gli ultimi appartenuti al personaggio qui evocato, membro di una *working class* urbana che mai ha dimenticato di portare cure alle campagne circostanti. Abiti civili e da lavoro nel contempo, nella scelta di non avere altra divisa. Il lavoratore stanco smette gli indumenti sporchi come farebbe un comune avventore, ospite a propria volta degli spazi del Residence, come se Grosso volesse offrire a questa figura il conforto di un pernottamento comodo e inatteso. E perché gli stessi ospiti reali non dimentichino i drammi di un passato solo apparentemente remoto e il coraggio obbligato di chi dovette affrontarli, l'artista inserisce un elemento – uno scopino di erica riposto con cura di fianco al vestiario – che nell'immediato rievoca *Lo spazzino*, il personaggio che Giuseppina elesse come paradigmatico del proprio tempo realizzando svariati pupazzi in omaggio a questo lavoratore utile e dignitoso, eppure relegato ai margini della società. Proprio come l'artigiana, che preferiva coglierlo nelle pause, riverso a terra e abbracciato stretto alla scopa come ad un'amante, anche Grosso ne sottolinea un momento di inattività e meritato riposo. Qui, il logoro *ready made* a grandezza naturale, tanto suggestivo quanto spettrale, riesce a caricarsi di significati strettamente attuali nel momento in cui i panni dello spazzino di ieri cedono idealmente il posto non solo a quelli del netturbino di oggi – ruolo, anzi, nobilitato dal presunto progresso civile della raccolta differenziata – ma a quelli del minatore, dell'operaio o del laureato, figure costrette spesso a una "sosta" forzata da una società in crisi da sovrapproduzione, e

costretta a fare i conti con lo smaltimento di ingombranti rifiuti di ben altro tenore.

Si ispira a propria volta ai pupazzi di Giuseppina Coroneo l'insieme di piccole *silhouettes* in filo di ferro e scampoli di stoffa realizzate da Pasquale Bassu. Il gruppo *La famiglia* si pone difatti, fin dal titolo, come illustrazione polemica ma accorata della *comédie humaine* contemporanea. Ai nobili decaduti, ai borghesi involgariti, ai reduci di guerra e ai poveri ulteriormente immiseriti dalla tragedia, l'artista risponde con poche figurine esemplari, simboleggianti l'autentico dramma del presente; vale a dire la ricerca di un benessere materiale scompensato dalla perdita progressiva dei valori della convivenza sentimentale e sociale. Il gruppo familiare di Bassu, a dispetto del nome, non vanta infatti nessun legame solido e stabile: è un'umanità sparpagliata, sospesa, fluttuante e sensibile al più leggero soffio, posticcia nelle sue maschere e facilmente plagiabile nelle anime aggrovigliate di filo di ferro. Nessun pupazzo è, per questo, facilmente inquadrabile in un ruolo riconoscibile, ma sembra addobbato con capi d'abbigliamento scoordinati. Le figure maschili che sostano in pose scomposte di esaltazione, provocazione o minaccia, mixano tra loro elementi disomogenei o da mascherata, così che un comune giubbotto di jeans convive con un cappello da cowboy, un cinturone western e un paio di stivali camperos; il gilet di pelle con il foulard rosso a bandana; la giubba da pirata con il pantalone dalla stampa psichedelica. Persino l'unica *silhouette* femminile si adorna di un abito che appare presto fuori luogo: un semplice tubino nero che invece di un'eleganza leggiadra e senza tempo suggerisce piuttosto la sobria compostezza del lutto. E nel suo aspetto di implicita negazione è proprio la metà muliebre e materna che manca al *Ragazzo padre*, la figura che Bassu individua attualmente come la più disperata: seduto con il figlioletto sulle ginocchia, il giovane – poco conta se divorziato, separato, o semplicemente abbandonato;

se innocente o colpevole della fine del rapporto; se adatto o inetto al difficile ruolo di genitore – si protende in avanti in uno slancio che, unico tra i suoi simili, sembra tradire sincera partecipazione. A fargli compagnia, nella comune condizione di fragilità, il conforto insufficiente di un gatto e di un cane, surrogati addomesticati di ben altre mancanze.

Il *pathos* delle figure che Giuseppina Coroneo sceglieva di cogliere nel pieno di una solitudine tanto materiale quanto esistenziale appare addizionalmente accresciuto nei vari esempi di scene di coppia o negli *ensemble* corali. Il ritrovo di reietti alcolizzati di un gruppo come *La bettola* non fa che amplificare, nella somma delle disperazioni individuali, il disagio di figure altrettanto marginali dal punto di vista sociale come l'infermo mentale – che in *L'idiota* è ormai abbandonato ai suoi fantasmi – e la prostituta – che *La peccatrice* ripropone in una versione tanto sfiorita quanto tardivamente pentita. Ancora più cariche di umana pietà, in questo senso, appaiono le rappresentazioni di sposi e innamorati, che non cessano ancora oggi di impressionare l'osservatore per la loro poetica crudezza: da quella attempata di *Arrivo in due* e quella più giovane di *Figure*. E proprio a quest'ultima coppia, nel fiore degli anni eppure già malconcia e segnata dagli avvenimenti bellici, Sergio Fronteddu dedica una piccola opera soave, uno *Scrigno* pieno di denari e di potenziali "cose belle", le stesse tanto care alle Coroneo degli esordi: l'artista immagina di poterle donare idealmente ai due individui, a propria volta rievocati dalla traccia nera di vernice lasciata sulla parete tramite uno *stencil* che ne riproduce le linee dell'abbraccio. Per questa figura doppia e antica, quasi archetipica, tenuta insieme da un sentimento immortale, Fronteddu prepara un piccolo forziere traboccante di monetine, simile in tutto a quelli tramandati dall'immaginario dei racconti fiabeschi e pirateschi ma realizzato con la tecnica povera e di riciclo della cartapesta, in omaggio

al materiale prediletto da Giuseppina per tutti i pupazzi della maniera più recente. Poggiato su una base di legno – che sembra ricordare l'anatomica forma di un cuore – e ad essa legato tramite una patina di colla a caldo – cemento traslucido del buon augurio – il piccolo tesoro-giocattolo sta a sé come l'auspicio prezioso di un connubio futuro tra amore e benessere; i due innamorati, stretti l'uno all'altra, sembrano guardare da lontano a tanta fortuna, mentre il contrasto tra l'aspetto artigianale del bauletto in miniatura e quello più *street* e contemporaneo delle sagome a parete – proiezioni appena sgrunate e sgocciolanti nei contorni, quasi ologrammi pronti a svanire nel nulla – riporta inevitabilmente il discorso alla più coeva e urbana attualità.



VINCENZO GROSSO,
*Guardaroba per
figura a riposo*, 2014
ready made con
vecchi abiti e scopa
in erica





SERGIO FRONTEDDU,
Scigno, 2014
stencil su mdf,
scultura in cartapesta
e colla a caldo

PASQUALE BASSU,
La famiglia, 2014
pupazzi in filo di
ferro e stoffa

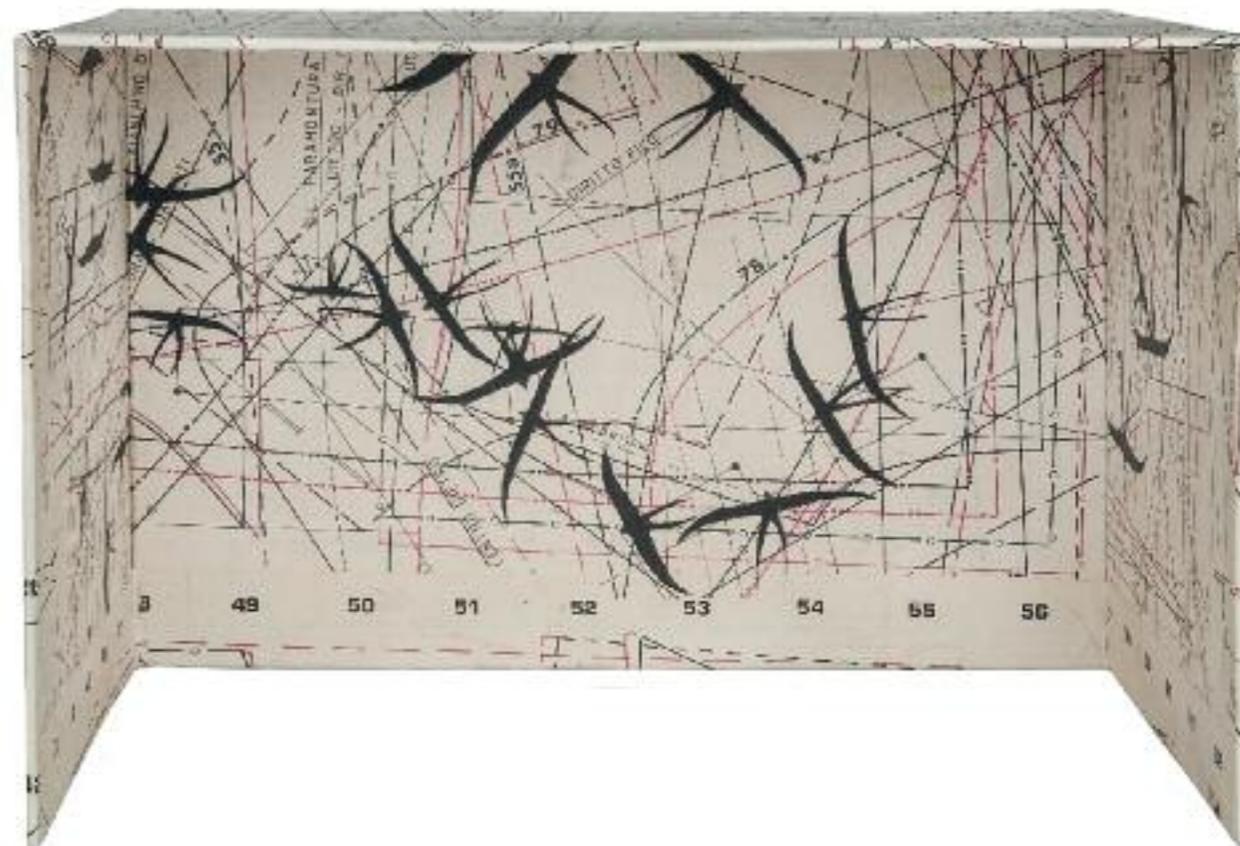




VINCENZO PATTUSI,
Senza titolo, 2014
ready made, collage
di carte colorate,
ricamo su panno Lenci



GIANNI CASAGRANDE,
Volo strumentale,
2014, china su
cartamodello
sartoriale, cartonato



STEFANO MARONGIU,
Proviamo così, 2014
collage polimaterico
e telai da ricamo

Gli artisti



Pasquale Bassu

Nato a Nuoro nel 1979, dal 2006 si avvicina da autodidatta all'arte dell'incisione e, dopo i primi esperimenti condotti nell'Isola come membro del collettivo SEUNA LAB, ne approfondisce lo studio formale in Germania. Tornato a Nuoro, dove attualmente vive e lavora, ha proseguito la sua ricerca nell'ambito delle arti grafiche e della linoleografia, concentrandosi in particolare sul tema della cartamoneta e portando avanti una costante riflessione critica sul valore aggiunto del denaro derivante dalla complessità delle operazioni di disegno, stampa e riproduzione seriale. I suoi lavori, sempre incentrati sulle problematiche politiche e sociali della contemporaneità, sono stati esposti in diverse mostre personali e collettive sul territorio regionale e nazionale, e fanno parte di collezioni pubbliche e private.



Gianni Casagrande

Nasce a Nuoro, dove vive e lavora, nel 1963. Artista eclettico e totalmente autodidatta, dopo alcuni esperimenti nell'ambito della narrativa e della scrittura musicale e cinematografica, dal 2006 si dedica soprattutto a una pittura di medio e piccolo formato, in cui la preziosa cura miniaturistica del dettaglio si sposa con la resa di un affascinante immaginario, vivido e surreale. Ha all'attivo numerose mostre personali e collettive nelle principali sedi espositive dell'Isola: Museo Murats (Samugheo), Pinacoteca Carlo Contini (Oristano), Museo Tribu (Nuoro), Museo MAN (Nuoro). Nel 2011 è tra gli artisti sardi chiamati a esporre al Museo Masedu di Sassari nell'ambito della 54ma Biennale di Venezia.



Sergio Fronteddu

Nasce a Nuoro nel 1982, e qui si diploma presso l'Istituto d'Arte prima di conseguire la laurea in Scultura all'Accademia di Belle Arti di Sassari. Nella sua ricerca ricrea forme e calchi di oggetti familiari con materiali insoliti, quali il sapone e la colla a caldo: il fruitore è invitato a interagire con i manufatti, spesso abbandonati in contesti non istituzionali, in un approccio sensoriale che stimoli nuove percezioni nei confronti del quotidiano e dell'arte contemporanea nella sua totalità. Attualmente si occupa anche di design e di riciclo creativo. Ha partecipato a mostre personali e collettive nel territorio regionale e nazionale, ed è vincitore di numerosi premi e riconoscimenti, tra i quali il Premio *Total Art (COM.FUSION)* (2010) e il Premio creatività *Ponti non muri* (2009). Vive e lavora a Nuoro.



Vincenzo Grosso

Nasce a Nuoro nel 1977, e qui si diploma in Oreficeria presso l'Istituto d'Arte. Dopo la laurea all'Accademia di Belle Arti di Firenze si abilita all'insegnamento delle Discipline Pittoriche, e per diversi anni affianca attività didattica e ricerca artistica. Nel 2010 si trasferisce a Berlino – dove collabora con la XLAB Gallery e la BBK Künstlerhaus Bethanien – e rivolge il suo interesse verso il tema dell'architettura del dopoguerra, concentrandosi sull'influenza dell'uomo sul paesaggio. Attualmente vive e lavora tra Nuoro e Berlino, esponendo i suoi lavori in numerose mostre. Nel 2011 ha vinto la terza edizione del Premio *MAN_Gasworks* – cui ha fatto seguito una residenza di alcuni mesi a Londra – ed è stato tra gli artisti sardi chiamati a esporre al Museo Masedu di Sassari nell'ambito della 54ma Biennale di Venezia. È tra gli artisti selezionati dalla APT (Artist Pension Trust) Global Collection.



Stefano Marongiu

Nasce a Nuoro nel 1977, e qui si diploma presso l'Istituto d'Arte prima di laurearsi nel corso di Decorazione all'Accademia di Belle Arti di Firenze. Tornato nell'Isola, affianca alla sua ricerca artistica numerose esperienze in ambito scolastico, tenendo laboratori didattici sul riciclo creativo e sulla pratica dei murales. Il riuso dei materiali e uno stile vagamente sensibile alle influenze urbane della *street art* caratterizzano la sua produzione più recente, in cui la personale indagine sull'identità dei luoghi e degli individui fa i conti con le ansie di controllo implicate dall'odierna società multimediale. Presente in mostre sul territorio nazionale, nel 2007 ha lavorato alla scenografia del film *Sonetaula*, del regista sardo Salvatore Mereu. Vive e lavora a Nuoro.



Vincenzo Pattusi

Nasce a Nuoro nel 1978. Comincia a dipingere da autodidatta mentre studia per la laurea in Storia dell'Arte a Pisa, cui fa seguito un Master in Conservazione e Restauro dei Beni Culturali. Da sempre attratto dalla *street art*, dirige la sua ricerca visiva verso un marcato e suggestivo grafismo, firmando i suoi lavori con lo pseudonimo Ludo 1948. Alla produzione pittorica su tela alterna opere pubbliche e *site specific*: tra le più recenti, l'installazione *Faraway so Close* per l'Aeroporto Olbia-Costa Smeralda (Olbia, 2011) e un mosaico realizzato con 30.000 carte di credito usate per la sede del Banco di Sassari (Sassari, 2013). I suoi lavori sono stati esposti in numerose mostre in Italia e all'estero. Dal 2009 è rappresentato dalla Galleria LEM di Sassari; nel 2011 è stato tra gli artisti sardi presenti al Museo Masedu di Sassari nell'ambito della 54ma Biennale di Venezia. Vive e lavora a Nuoro.

Le autrici



Cecilia Mariani

Nata a Nuoro nel 1983, si è laureata in Storia e Critica del Cinema e Letteratura Italiana a Sassari, con un elaborato vincitore del Premio *Fernando di Giammatteo*. Dopo la specializzazione in Filologia Moderna con una tesi in Storia del Teatro e dello Spettacolo, ha centrato il suo Dottorato di ricerca, nell'ambito della Storia dell'Arte Contemporanea, sulle relazioni tra estetica e cibo dal 1980 a oggi. Ha partecipato all'allestimento di mostre in ambito regionale, e suoi contributi critici e storici sono stati pubblicati in cataloghi, progetti editoriali collettivi e sulle pagine del quotidiano *Sardegna 24*. Per Ilisso ha pubblicato il saggio *Tavolara critico d'arte* in *Eugenio Tavolara. Il mondo magico* (2012). Redattrice del blog culturale www.criticaletteraria.org, è vincitrice della borsa di studio bandita dalla Fondazione "G.A. Sulas" per l'anno 2015. Vive e lavora a Nuoro.



Nelly Dietzel

Lavora in Sardegna da un decennio, risiedendo a Nuoro dopo avere vissuto in Brasile (Jundiai, Sao Paulo), Spagna (Valencia) e, naturalmente, Argentina (Puerto Madryn) dov'è nata. Da oltre venti anni opera nel settore delle arti grafiche, specializzandosi nell'ambito editoriale volto alla stampa. A questo impegno ha affiancato la professione di fotografa, sottolineata da mostre (*Vietri a Bitti*, Laboratorio Terrapintada, 2008; *Moneda*, "Guardarsi l'ombelico", MAN, Nuoro 2011; *Che a sa manu de Deus*, Acquario, Cala Gonone 2012; *Il denaro tra rito, leggenda e quotidianità*, Deutsche Bank, Nuoro 2013; *Il Pesce d'Oro*, Teatro Civico di Cagliari, 2013) e pubblicazioni con differenti editori. Interamente a sua firma sono le immagini dei volumi *Piante medicinali in Sardegna* (2009), *Vino in Sardegna* (2010), *Dolci tradizionali in Sardegna* (2011), per i tipi della Ilisso Edizioni, con la quale ha collaborato dal 2004 al 2012.