

This article is a critical interpretation of Costantino Nivola's Piazza Sebastiano Satta in Nuoro, explored in its deep relationship with its surrounding context and in its being, indistinctly, an urbanistic, architectural and artistic intervention. But also in the artist's extraordinary ability to grasp the archaic as a vital energy, as a universal capacity for understanding and not merely as an element that is relegated to the depths of consciousness, idle and forgotten.



Costantino Nivola

Piazza Sebastiano Satta a Nuoro, Italia Piazza Sebastiano Satta in Nuoro, Italy

Alberto Pireddu

Il ritorno in Sardegna, dopo un decennio dal primo viaggio del 1952¹, è per Carlo Levi una esperienza di singolare astrazione dal mondo e dalla contemporaneità: «In quale tempo della nostra vita sono scritte queste memorie? A quale momento, misurabile sull'orologio e segnato sul calendario, si riportano queste esperienze? A quali avvenimenti, di quale cronaca quotidiana, si riferiscono, a quali dolori, a quali soli, a quali nuvole?»², egli si domanda nelle primissime righe del breve diario *Tutto il miele è finito*. Le immagini dei due viaggi si con-fondono nella sua mente, in un inevitabile sfumare del tempo dell'uomo nel tempo lungo della storia, che svela il senso più autentico della durata e alimenta quello di una differente, perché accresciuta, qualità della visione³.

Lontano da ogni cliché o idea preconstituata, Levi coglie l'arcaico come energia vitale, universale capacità di comprensione e non come elemento relegato nel fondo della coscienza, inoperante e dimenticato: «nell'isola dei sardi», scrive, «ogni andare è un ritornare. Nella presenza dell'arcaico ogni conoscenza è riconoscenza»⁴. Accade così che le cose possano essere facilmente riconosciute e nominate, senza mai essere state prima vedute, come se esse appartenessero da sempre (e naturalmente) alla memoria di ognuno, alla sua infanzia, ai suoi sogni. All'alba di quegli stessi anni Cinquanta, sono Elio Vittorini e Ernst Jünger a confermare il significato intimo e profondo di tale astratta familiarità, tra le pagine di *Sardegna come un'infanzia*⁵ (1952) e *Am Sarazenturm*⁶ (1955).

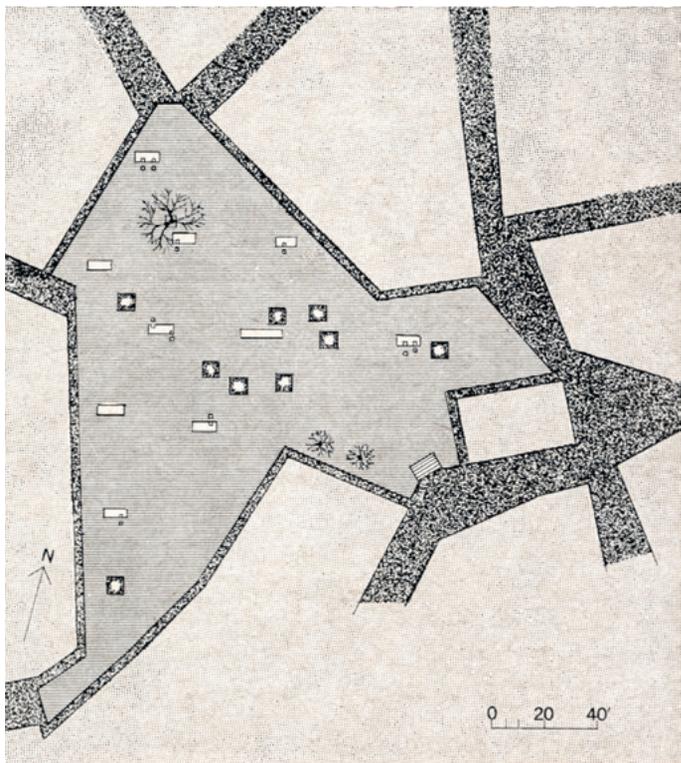
L'arrivo in nave da Civitavecchia segna per Vittorini l'immersione in un'aura immemoriale⁷ che ha il potere di condensare

The return to Sardinia, a decade after his first visit in 1952¹, represented for Carlo Levi a unique experience of abstraction from the world and from the contemporary age: "In what time of our lives are these memories written? To what moment, measurable on the clock and marked on the calendar, do these experiences refer? To what events, of what daily chronicle, do they refer, to what sorrows, to what suns, to what clouds?"², he asks himself in the very first lines of the short diary entitled *Tutto il miele è finito* (All the Honey is Gone). The images of the two journeys merge in his mind, in an inevitable fading of man's time into the long time of history, revealing the most authentic sense of duration and feeding that of a different, since heightened, quality of vision³.

Far from falling into any cliché or preconceived idea, Levi grasps the archaic as a vital energy, as a universal capacity for understanding and not merely as an element that is relegated to the depths of consciousness, idle and forgotten: "in the island of the Sardinians", he writes, "every journey forward is also a return. In the presence of the archaic, all knowledge is gratitude"⁴. Thus, things that have never been seen before can be easily recognised and named, as if they had always (and naturally) belonged to everyone's memory, to everyone's childhood and dreams.

At the beginning of that same decade, Elio Vittorini and Ernst Jünger would confirm the intimate and profound significance of such abstract familiarity, in the pages of, respectively, *Sardegna come un'infanzia*⁵ (1952) and *Am Sarazenturm*⁶ (1955).

For Vittorini, the arrival by sea signals instead the immersion in an immemorial aura⁷ that has the power to condense space and time, to the point that, during the stop in Cagliari and before continuing



lo spazio e il tempo, al punto che, durante la sosta a Cagliari e prima di proseguire in mare per Carloforte, matura in lui la sensazione che «un anno e un continente siano passati via dall'approdo a Terranova»⁸. E al termine del viaggio, il risveglio nella quotidianità della propria stanza reca con sé la certezza che, della Sardegna, rimarrà comunque, indelebile, il ricordo: «è stata una mia indimenticabile vita. Come un'infanzia. E della mia infanzia fa parte ormai, di quel nulla, di quella favola...»⁹.

Analogamente, Jünger riferisce di una terra in cui il fluire impercettibile del tempo ha salvaguardato ciò che altrove è andato perduto: «L'isola, con le sue tombe e i suoi nuraghe dalla bocca spalancata come crateri lunari, sembra aver dormito per secoli, mentre la storia appena la sfiorava; fu spesso conquistata, mai riconosciuta. La sensazione di avvicinarsi a una dormiente, a un profondo e intatto lavoro di tessitura, ci afferra ancora oggi e ci sgomenta, se ci addentriamo in una delle valli solitarie»¹⁰.

Nuoro è l'«invisibile capitale»¹¹ di questo mondo arcaico, di queste terre dall'aspetto sfuggente.

La città sorge ai piedi del monte Ortobene su un altipiano che domina le valli di Marreri e di Isporòsile. Il centro più antico gravita intorno al Corso (la *Via Majore*), un tempo sede delle istituzioni pubbliche e civili e ancora oggi animato dallo storico caffè Tettamanzi; i quartieri di Sèuna, con le povere case contadine, di corti e piccole stanze, e quello di San Pietro, con le strade strette e le granitiche case dei pastori, ne compongono l'austero, quasi archetipico, disegno urbano.

Il suo nome evoca storie di vendette e di delitti, spesso consegnate al mito da una poesia popolare che racchiude, tra i suoi versi, la memoria di una intera collettività. Ma ben più complesso e ricco di sfumature è il volto che della città compongono Grazia Deledda, Salvatore e Sebastiano Satta¹². Le loro pagine più intense ci restituiscono l'immagine di una Nuoro dall'articolata stratificazione sociale, in cui i codici della giustizia si evolvono lentamente, accogliendo ordinamenti un tempo sentiti come imposti e pertanto inaccettabili¹³; ma anche scorci di un paesaggio naturale di straordinaria bellezza, percepibile nella sua prossimità dai vicoli e dalle case della città: un paesaggio di rocce e di asfodeli, di mandorli e d'elci, di luce e d'azzurro.

L'area su cui sarebbe sorta la piazza dedicata al poeta Sebastiano Satta¹⁴ si trova nel cuore del quartiere di San Pietro, proprio dinanzi alla sua casa natale e a pochi passi dal Corso e dai principali monumenti cittadini: la Cattedrale, la chiesa delle Grazie, il più recente Museo d'Arte di Nuoro (MAN). La forma irregolare, quasi uno slargo alla confluenza di sette vie, è la conseguenza di una lunga evoluzione urbana e il risultato diretto di alcune demolizioni dell'epoca volte a ridurre la densità edilizia della zona.

Nel 1966, il *Comitato per le onoranze a Sebastiano Satta per il cinquantenario della morte* e l'Amministrazione Comunale conferiscono a Costantino Nivola l'incarico di ripensare interamente questo spazio, riscattandolo dall'anonimato di una altrimenti inesorabile destinazione a parcheggio: un intervento urbanistico, architettonico e artistico insieme, dunque.

Operando in stretta collaborazione con l'architetto Richard Stein, l'artista oranese ripropone efficacemente in terra sarda quella felice relazione tra scultura e ambiente, già esperita negli Stati Uniti, che nel 1959 aveva convinto Ernesto Nathan Rogers a pubblicare alcune delle sue opere sulle pagine di «Casabella-Continuità», annotando:

In nessun campo si può lavorare isolati, non l'architetto che agisce nella sfera urbanistica, non il pittore o lo scultore quando si pongono il problema della collocazione che è, poi, il problema

by ship to Carloforte, the feeling develops in him that "a year and a continent have elapsed since the landing in Terranova"⁸. And at the end of the voyage, waking up to the daily routine of his own room, he has the certainty that the memory of Sardinia will always remain with him, indelible: "it was an unforgettable life of mine. Like a childhood. And now it is part of my childhood, of that nothingness, of that fairy tale..."⁹.

In a similar manner, Jünger describes a land in which the imperceptible flow of time has safeguarded that which has been lost elsewhere: "The island, with its tombs and *nuraghes*, open-mouthed like lunar craters, seems to have slept for centuries, barely touched by history; it was often conquered, yet never acknowledged. The feeling of approaching a sleeper, a deep and intact weaving, still seizes us today and fills us with dismays, if we wander into one of the lonely valleys"¹⁰.

Nuoro is the "invisible capital"¹¹ of this archaic world, of these apparently elusive lands.

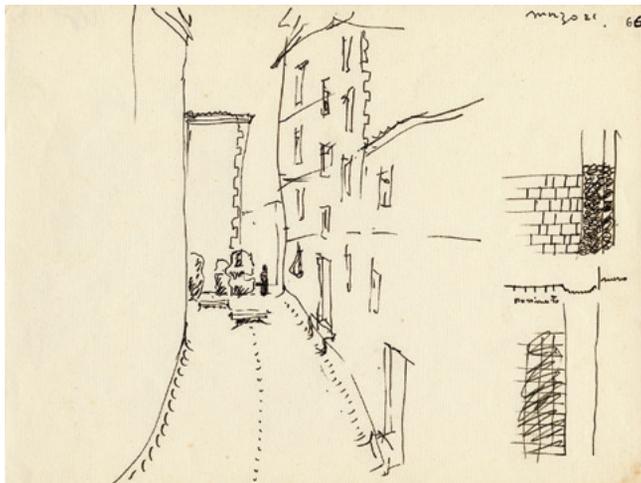
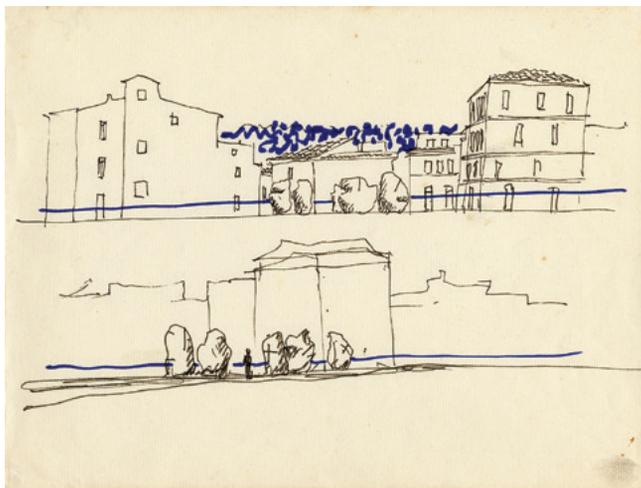
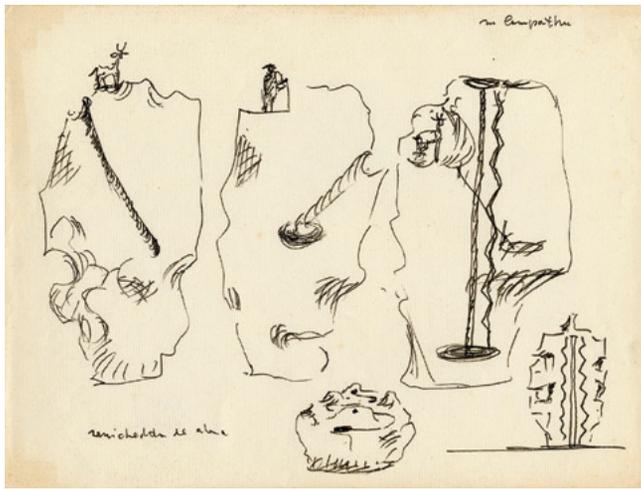
The city stands at the foot of Mount Ortobene on a plateau that overlooks the valleys of Marreri and Isporòsile. The oldest centre is located around the Corso (the *Via Majore*), which was once the seat of public and civic institutions and is still animated today by the presence of the historic Tettamanzi café; the neighbourhoods of Sèuna, with its poor peasant houses of courtyards and small rooms, and San Pietro, with its narrow streets and granite shepherds' houses, compose its austere, almost archetypal, urban design. Its name brings back stories of vendettas and crimes, often turned into myth by a folk poetry that contains within its verses the memory of an entire community. Yet the image of the city as presented by Grazia Deledda, or by Salvatore and Sebastiano Satta is far more complex and nuanced¹². Their most intense writings convey the image of a Nuoro with an articulated social stratification, in which the codes of justice gradually evolve, accepting ordinances that were once felt as imposed and therefore unacceptable¹³; but also glimpses of an extraordinarily beautiful natural landscape, which can be perceived from the alleys and houses of the city: a landscape of rocks and asphodels, of almond trees and oaks, of light and azure.

The area on which the square dedicated to the poet Sebastiano Satta¹⁴ would come to stand is located in the heart of the neighbourhood of San Pietro, right in front of the house where he was born and within walking distance of the Corso and of the main city monuments: the Cathedral, the Church of the Graces, and the more recent Nuoro Museum of Art (MAN). The irregular shape, almost a sort of widening at the confluence of seven streets, is the result of a long urban evolution and more specifically of some demolitions aimed at reducing the built density of the area.

In 1966, the Committee for the Commemorations on the fiftieth anniversary of Sebastiano Satta's death and the Municipal Administration commissioned Costantino Nivola to entirely rethink this space, rescuing it from anonymity and from the otherwise inevitable fate of becoming a car park: an intervention which therefore was to be simultaneously urbanistic, architectural and artistic.

Working in close collaboration with the architect Richard Stein, the artist from Orani effectively repropose on Sardinian soil the successful relationship between sculpture and environment, already experienced in the United States, which in 1959 had convinced Ernesto Nathan Rogers to publish some of his works in the pages of "Casabella-Continuità" noting how:

In no field can one work in isolation, not the architect acting in the urban planning sphere, nor the painter or the sculptor when facing the problem of placement which is, after all, the problem of the completion of their works. Costantino Nivola is a Sardinian who



della consumazione delle loro opere. Costantino Nivola è un sardo che ha modellato le sue doti naturali a New York. Molto deve a Le Corbusier, ma non 'tutto' come egli afferma, a meno che per quel tutto non si voglia intendere il completo ritrovamento della propria strada che per anni era oscura e a poco a poco fu illuminata dal chiaro sentimento di una meta da perseguire: quel senso civile di adempimento pratico che la sua scultura realizza sposando, servendo, commentando, esaltando l'evento architettonico¹⁵.

A Nuoro, si risolvono quote differenti, si riordina il sottosuolo, si controllano gli accessi e si ridisegna l'intera pavimentazione. Le facciate delle case intorno all'invaso della piazza sono dipinte di bianco quasi a volerne smaterializzare i volumi e privilegiare la relazione con il paesaggio lontano e con il cielo¹⁶: uno schizzo fra i tanti della fase di studio ricerca un dialogo tra l'altezza di un basamento dipinto (che è poi la 'dimensione' dello spettatore) e i rilievi intorno alla città, fissati nel medesimo, intenso, colore blu; un secondo disegno suggerisce, invece, una possibile relazione tra i vuoti apparentemente casuali delle finestre e le grotte dei monti di Oliena, case come antri, «nascondiglio di cuori chiusi, di passioni nascoste alle regole»¹⁷. Si lavora su antiche tracce, sedimi consolidati e impercettibili disallineamenti, sottendendovi rigorose geometrie e ottenendo una forma originale, capace di offrire inedite esperienze visive a seconda di ognuno degli accessi. «Splendido parco delle memorie e della vita»¹⁸ è forse la definizione più appropriata per questo luogo, quella che meglio ne sintetizza il carattere monumentale e il ruolo civile, tra esperienza estetica e socialità.

Un gruppo di rocce erose dal vento e dal tempo, per Nivola «un raduno, un convegno di personaggi mitici», è posato sopra un pavimento le cui lastre reiterano le misure dei blocchi di granito di una serie di panche scolpite. I massi, maestosi nella loro naturalezza appena intaccata dalla mano dello scultore, accolgono una serie di piccole sculture di bronzo a rappresentare differenti aspetti della vita e della storia del protagonista impossibili da ricondurre alla sintesi di un'unica immagine: il poeta, lo scrittore, il giornalista, l'avvocato, il padre, il socialista, l'amico. Essi provengono dal monte Ortobene dove sono stati accuratamente scelti tra i boschi e la macchia mediterranea, caricati da possenti gru e trasportati a valle, come testimonia la serie delle fotografie qua riprodotta che anticipa quella, forse più nota, che documenta il loro posizionamento definitivo e le diverse fasi del cantiere.

Le figure bronzee, della dimensione di circa quaranta centimetri, completano l'elemento naturale che le accoglie, in un delicato equilibrio tra la materialità della pietra e la rugosa indefinitezza dei ritratti, volutamente abbozzati. L'insieme dei personaggi, o meglio le molteplici 'maschere' di un unico personaggio, di cui si indagano la fisionomia e la psicologia, è stato realizzato sulla base di vecchie fotografie e della testimonianza attiva di chi lo aveva conosciuto: gli schizzi e il piccolo esercito di terrecotte di studio sono una rigorosa esplorazione della fisicità del corpo e un «autentico teatro di tipi umani»¹⁹ che rende universale un vissuto locale pubblico e privato.

Riattraversare le solitudini dei monti e interpretare artisticamente la vicenda umana di Sebastiano Satta significa per Nivola rivivere alcuni momenti dell'infanzia e della prima giovinezza che l'esilio americano non aveva avuto il potere di cancellare; tentare un più intimo rapporto con la Sardegna. In una terra nella quale l'arcaico segna (o quantomeno segnava, in quella seconda metà degli anni Sessanta) la quotidianità della vita, egli riesce nel tentativo di offrire una interpretazione personale e autentica di questo mondo originario e poetico.

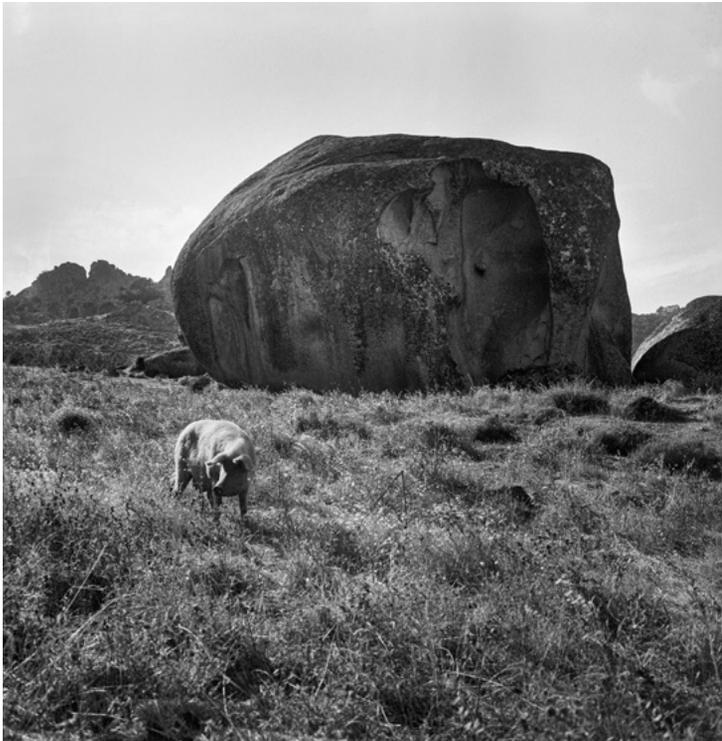
honed his natural gifts in New York. He owes a lot to Le Corbusier, but not 'everything', as he affirms, unless for everything we were to understand fully rediscovering his path, which for years had become obscured and was gradually illuminated by the clear feeling of a goal to pursue: that civic sense of practical fulfilment which his sculpture accomplishes by embracing, serving, commenting on, and exalting the architectural event¹⁵.

In Nuoro, differences in elevation are remediated, the subsoil is rearranged, accesses are controlled, and the entire pavement is redesigned. The facades of the houses around the area of the square are painted white as if to de-materialise their volumes and to privilege their relationship with the distant landscape and the sky¹⁶: one sketch among many from the study phase seeks a dialogue between the height of a painted plinth (which is then the 'dimension' of the viewer) and the elevations surrounding the town, fixed in the same, intense, blue colour; a second drawing suggests, instead, a possible relationship between the seemingly random voids of the windows and the caves of the Oliena mountains, of those houses as caverns, "hiding places of closed hearts, of passions hidden from the rules"¹⁷. Work is carried out on ancient traces, consolidated sediments and imperceptible misalignments, subtending them with rigorous geometries, thus obtaining an original form, capable of offering unprecedented views from each of the accesses. "Splendid park of memories and life"¹⁸, is perhaps the most appropriate definition for this place, the one that best summarises both its monumental character and its civic role, between aesthetic experience and social interaction.

A group of rocks eroded by wind and time, for Nivola "an assembly, a gathering of mythical characters", is placed over a pavement whose slabs reiterate the dimensions of the granite blocks of a series of carved benches. The boulders, majestic in their natural state, barely touched by the sculptor's hand, accommodate a series of small bronze sculptures that represent different aspects of the character's life and history that are impossible to summarise in a single image: the poet, the writer, the journalist, the lawyer, the father, the Socialist, the friend. They come from Mount Ortobene, where they were carefully chosen from the woods and Mediterranean maquis, then loaded by mighty cranes and transported to the valley, as can be seen in the series of photographs reproduced here, which anticipates the perhaps better-known series which documents their final placement, as well as the different phases of the construction site.

The bronze figures, measuring about forty centimetres in size, complement the natural element that hosts them, in a delicate balance between the texture of the stone and the indefiniteness of the deliberately roughly sketched portraits. The ensemble of characters, or rather of the multiple 'masks' of a single character, whose physiognomy and psychology are inquired into, was based on old photographs and on the testimony of those who knew him: the sketches and the small army of studio terracottas are a rigorous exploration of the physical nature of the body and an "authentic theatre of human types"¹⁹ which turns a local event, both public and private, into a universal experience.

Traversing once again the solitude of the mountains while artistically interpreting Sebastiano Satta's life story made it necessary for Nivola to relive some moments from his childhood and early youth that the American exile had not been able to erase; thus attempting a more intimate relationship with Sardinia. In a land where the archaic marks (or at least still did, in that second half of the Sixties) the day-to-day nature of life, he succeeds in his attempt to offer a personal and authentic interpretation of this primordial and poetic world.



Come ha giustamente sottolineato Salvatore Naitza, ritroviamo invertita nella piazza nuorese quella dialettica tra perfezione astratta e approssimazione naturalistica che contraddistingueva la cultura preistorica sarda. Se un tempo, infatti, il messaggio superiore, religioso e ideologico, era attribuito all'architettura sacra, eccezionalmente perfetta rispetto alle altre strutture nuragiche (si pensi, ad esempio alla magnifica opera isodoma del Pozzo di Santa Cristina a Paulilatino o alla regolarità dei concetti di quello di Su Tempiesu a Orune), nel secondo dopoguerra del Novecento, segnato da storiche trasformazioni sociali, la lettura simbolica non poteva essere affidata «semplicemente alla realtà, quasi sempre funzionale della 'perfetta regola d'arte', richiesta come norma, ma al suo opposto, grezzo, contraddittorio e suggestivo per la stessa ragione». Due modi opposti seppur complementari «di offrire visivamente i propri messaggi culturali (antropologici), di offrire misure per la propria civiltà». I simboli sono quelli comuni alla cultura sarda e mediterranea, il *Sardus Pater*, la Dea-Madre-Terra, tradotti in rocce dalle cavità umbratili e sinuose, spesso allusive, da interpretare come grembo/sorgente di vita, riparo, casa, tomba per il poeta²⁰.

Nel 1958, Nivola aveva già sperimentato le potenzialità di una *réaction poétique* tra la sua arte e il tessuto urbano, antico e povero, di un borgo della Sardegna, allestendo per le strade e i vicoli della natia Orani una mostra nelle forme di una festa collettiva che coinvolgeva i concittadini nel trasporto e nella collocazione delle sculture. Il coinvolgimento era, in quella occasione, funzionale alla comprensione e all'appropriazione delle opere, totemiche nel loro candore cubista, da parte della comunità locale, naturalmente ermetica nei confronti di ciò che non conosceva e certo estranea a tale singolare e coltissimo vocabolario di immagini. Con una formula analoga, in quello stesso anno, egli aveva inciso un immenso graffito raffigurante la Dea Madre mediterranea sulla facciata della chiesa di Nostra Signora d'Itria, imbiancata e 'decorata' con un basamento azzurro: segni essenziali, radicati nella tradizione profonda di una civiltà arcaica ancora una volta magistralmente reinterpretata. Le splendide fotografie di Carlo Bavagnoli sono la sola testimonianza di quell'evento che celebrava il suo ritorno in patria dopo quasi venti anni. Esse dimostrano l'importanza che, per l'artista, rivestono l'interazione tra l'opera e il pubblico e l'intreccio tra il tempo astratto della prima e i ritmi della vita del secondo²¹.

A Nuoro come a Orani l'architettura della città diviene la scena fissa di una fruizione quasi teatrale delle sculture che è essa stessa parte integrante e imprescindibile del loro appartenere alla dimensione dell'arte.

Le pietre di questo «paesaggio poetico fatto a mano» sono, insieme, le rocce modellate dal tempo e dagli eventi che popolano l'Isola di animali fantastici ma anche i betili e i menhir, le cosiddette *perdas fittas*²², delle culture preistoriche sarde. Come non ritrovare in esse una memoria della nuorese Pietra Ballerina, tanto cara a Sebastiano Satta; della Roccia di Nunnale, forse un animale totemico di pastori guerrieri o un uomo pietrificato per aver ripetuto parole impossibili da pronunciare; de *Sa Perda Pintà* (Stele di Boeli) con gli enigmatici cerchi concentrici in bassorilievo; dell'area sacra di Pranu Mutteddu? È pur vero che il tema della Natura che si fa creatrice di forme, trasversale alla cultura artistica e architettonica del tempo, rende l'intervento assolutamente attuale²³, ma esso acquista un significato particolare all'interno delle analoghe e coeve sperimentazioni per il profondo radicamento nel carattere autentico dei luoghi.

Prima di abbandonare definitivamente la Sardegna, Levi attraversa i territori della Gallura, descrivendola come:

As Salvatore Naitza has rightly noted, in the square in Nuoro we find, inverted, that same dialectics between abstract perfection and naturalistic approximation that characterised Sardinian prehistoric culture. Whereas once, in fact, the higher message, both religious and ideological, was attributed to sacred architecture, exceptionally flawless when compared to other Nuragic structures (think, for example, of the magnificent isodomonic work of the Pozzo di Santa Cristina in Paulilatino or the uniformity of the ashlars of Su Tempiesu in Orune), during the second postwar period of the 20th century, which was marked by historical social transformations, the symbolic interpretation could no longer be entrusted "simply to reality, almost always functional to the 'perfect rule of art', required as a norm, but rather to its opposite, crude and contradictory, and for that same reason, evocative". Two opposite, yet mutually complementary ways "of visually offering one's own cultural (anthropological) messages, of offering measures for one's own civilisation". The symbols are those common to Sardinian and Mediterranean culture, the *Sardus Pater*, the Goddess-Mother-Earth, translated into rocks with sombre and sinuous, often evocative, cavities to be interpreted as womb/source of life, shelter, home, or the poet's tomb²⁰.

In 1958, Nivola had already experimented with the possibilities of a *réaction poétique* between his art and the urban fabric, ancient and poor, of a Sardinian village, when he mounted an exhibition in the streets and alleys of his native Orani which took the shape of a collective celebration that involved his fellow citizens in the transportation and placement of the sculptures. On that occasion the involvement was functional to the understanding and appropriation of the works, totemic in their Cubist purity, by the local community who, needless to say, was naturally closed toward that which it did not know and certainly foreign to such a singular and highly cultured vocabulary of images. Using a similar formula, that same year he had carved an immense engraving depicting the Mediterranean Mother Goddess on the facade of the church of Nostra Signora d'Itria, whitewashed and 'decorated' with a blue base: simple signs, rooted in the deep tradition of an archaic civilisation and once again masterfully reinterpreted. Carlo Bavagnoli's splendid photographs are the sole record of that event, which celebrated the return of the artist to his homeland after nearly twenty years. They demonstrate the importance, for him, of the interaction between the work and the public, and the intermingling of the abstract time of the former with the life rhythms of the latter²¹.

In Nuoro as in Orani, the architecture of the city becomes the fixed stage for an almost theatrical use of the sculptures, which in turn becomes an integral and inseparable part of their belonging to the dimension of art.

The stones of this "hand-made poetic landscape" are the rocks shaped by time and events that populate the island with fantastic animals, but also the *baetyli* and *menhirs*, the so-called *perdas fittas*²², of Sardinian prehistoric cultures. How can we not recognise in them memories of the *Pietra Ballerina* (Dancing Stone) of Nuoro, so dear to Sebastiano Satta; of the rock of Nunnale, perhaps a totemic animal of warrior-shepherds, or else a man petrified for repeating words that are impossible to pronounce; of *Sa Perda Pintà* (Boeli Stele), with its enigmatic concentric circles in bas-relief; of the sacred area of Pranu Mutteddu?

Although it is true that the theme of Nature becoming a creator of forms, which cuts across the artistic and architectural culture of the time, makes the intervention absolutely relevant²³, it acquires a special significance within similar and coeval experiments because of its deep rooting in the authentic character of places.

Before leaving Sardinia one last time, Levi traveled across the territories of the Gallura, describing them as:



pp. 148-149

Costantino Nivola, Piazza Sebastiano Satta, Nuoro: studio di una versione non realizzata della Piazza

Costantino Nivola, architetto Richard Stein, Piazza Sebastiano Satta, Nuoro: veduta dall'alto

Piazza Sebastiano Satta, Nuoro: pianta definitiva

p. 151

Costantino Nivola, Piazza Sebastiano Satta, Nuoro: schizzi di studio

p. 153

Le pietre trasportate dal Monte Ortobene. Fotografia di Costantino Nivola

p. 155

I blocchi di granito per la pavimentazione della piazza. Fotografia di Costantino Nivola.

p. 157

Alcuni bambini giocano con le pietre e le sculture di Piazza Sebastiano Satta, Nuoro. Fotografia di Costantino Nivola.

© Courtesy fotografie ILISSO EDIZIONI, © Courtesy disegni Biblioteca Sebastiano Satta, © Courtesy Fondazione Nivola

un mondo originario, che sembra un immenso tempio in rovina, una Selinunte sconfinata, dove le colonne spezzate e accatastate dai terremoti si stendono all'infinito, come un enorme geroglifico che racconta una storia finita di vivere: un luogo di forme parlanti un linguaggio non più inteso, simili a greggi, animali giganti. [...] Sono simboli e parole della natura: intoccate silenziose parabole, dove la pietra contiene ogni aspetto di una esistenza indifferenziata: ognuna come una persona che vada cercando la propria espressione per uscire fuori dalla caotica identità, e sia rimasta pietrificata nel corso di questo sforzo contenendo in sé mescolate tutte le immagini possibili²⁴.

L'opera nuorese di Costantino Nivola è, insieme, un monumento al poeta delle Barbagie e a questo mondo ancora oggi, per certi versi, indecifrabile, orizzonte terreno e musa dei suoi *Canti*²⁵.

a primal world, resembling an immense ruined temple, a boundless Selinunte, where columns broken and piled up by earthquakes stretch endlessly, like an enormous hieroglyph that narrates a story which has stopped living: a place of shapes that speak a language that is no longer understood and are similar to flocks, to giant animals. [...] They are symbols and words of nature: silent untouched parables, in which the stone contains every aspect of an otherwise undifferentiated existence: each one like a person who seeks his own expression to emerge from a chaotic identity, has remained petrified in the attempt, and now contains within himself a mixture of all possible images²⁴.

Costantino Nivola's work in Nuoro is both a monument to the poet of the Barbagia and to this world which is still, in some ways, indecipherable, the earthly horizon and muse of his *Canti*²⁵.

Translation by Luis Gatt

¹ Carlo Levi giunge in Sardegna per la prima volta nel maggio 1952 e, successivamente, nel dicembre del 1962. Gli appunti del primo viaggio, già editi su giornali e riviste, integrano le note relative al secondo soggiorno nelle forme di un «modesto libretto» che «non è un saggio, né un'inchiesta, né un romanzo, ma un semplice, laterale capitolo di quella storia presente che tutti viviamo, o scriviamo, in noi e fuori di noi». Cfr. C. Levi, *Tutto il miele è finito*, Ilisso, Nuoro 2003, p. 33.

² *Ivi*, p. 35.

³ *Ivi*, p. 33.

⁴ *Ivi*, p. 35.

⁵ E. Vittorini, *Sardegna come un'infanzia*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1952.

⁶ E. Jünger, *Am Sarazenenurm*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1955. Traduzione italiana a cura di Quirino Principe: E. Jünger, *Terra sarda*, Edizioni Il Maestrale, Nuoro 1999.

⁷ E. Vittorini, cit., p. 55.

⁸ *Ivi*, p. 87. Terranova (Pausania) è il toponimo con il quale si indicò la città di Olbia dalla ri-fondazione pisana nel XIII secolo fino al 1939 quando, per regio decreto, fu ripristinato l'antico nome romano.

⁹ *Ivi*, p. 113.

¹⁰ E. Jünger, cit., p. 229.

¹¹ C. Levi, cit., p. 91.

¹² Per una più esaustiva descrizione 'letteraria' della città di Nuoro si veda: G. Deledda, *La chiesa della solitudine*, S.A. Fratelli Treves Editori, Milano 1936; S. Satta, *Nuoro*, in *Guida-orario per la Sardegna: ferrovie, piroscafi e vetture in corrispondenza. Scritti originali sulle grandi città, indirizzi dei pubblici uffici, condizioni generali sul servizio dei passeggeri delle ferrovie, orari*, M. Costa Esperson edit., Cagliari 1893; S. Satta, *Il giorno del giudizio*, Adelphi Edizioni S.p.A., Milano 1979.

¹³ Si veda a tal proposito: A. Pigliaru, *La vendetta barbaricina come ordinamento giuridico*, Giuffrè, Milano 1959.

¹⁴ Sebastiano Satta (Nuoro, 1867-1914) è stato un poeta, scrittore, avvocato e giornalista italiano. Seppure poco noto al di fuori dei confini dell'Isola, fu molto amato dai sardi per i suoi ideali di giustizia sociale e la capacità di interpretarne le istanze identitarie nei decenni immediatamente successivi all'unificazione del Paese.

¹⁵ E.N. Rogers, *Sculture ambientate*, in «Casabella Continuità», n. 225, 1959, p. 41.

¹⁶ È lo stesso Nivola a offrirci una puntuale descrizione della piazza dal punto di vista artistico e architettonico negli appunti del discorso inaugurale di cui sono stati pubblicati alcuni estratti in: S. Naitza, *Una piazza per un poeta*, Ilisso, Nuoro 1987. Scrive Nivola: «Ho voluto che si imbiancassero le facciate delle case circostanti, per dare ampiezza, luminosità e semplicità all'architettura casuale degli abitati. Ma il bianco di per sé è saturo di evocazioni e significati simbolici e poetici... Col pavimento, le panche e le rocce, ho voluto ricreare - interpretandolo - il nostro paesaggio, un paesaggio poetico, panoramico, fatto dall'uomo, geometrico e metafisico. Le rocce, traslocate dal loro ambiente naturale e familiare, separate e divise, così disposte, formano un raduno, un convegno di personaggi mitici, in contrasto con la geometria del pavimento e l'architettura delle case».

¹⁷ C. Levi, cit., p. 65.

¹⁸ S. Naitza, *Una piazza per un poeta*, Ilisso, cit., p. 36.

¹⁹ *Ivi*, p. 36.

²⁰ *Ivi*, pp. 27-29.

²¹ Sulla mostra *Orani 58* si veda l'interessante pubblicazione: M. Volpi, M.L. Frongia, R. Ladogana, *Costantino Nivola. Ritorno a Itaca*, Ilisso, Nuoro 2010.

²² Letteralmente, *perdas fittas* significa pietre conficcate.

²³ Su questo tema cfr. Camarda A. (2015), *Collaborare o competere*, in Altea G., Camarda A., *Nivola. La sintesi delle arti*, Ilisso, Nuoro 2015, pp. 267-469.

²⁴ C. Levi, cit., p. 65.

²⁵ S. Satta, *Canti (Canti barbaricini e Canti del salto e della tanca)*, Ilisso, Nuoro 1996.

¹ Carlo Levi visited Sardinia for the first time in May 1952 and once again in December 1962. The notes of the first trip, already published in newspapers and magazines, complement the notes relating to his second visit in the form of a "modest booklet" that "is not an essay, nor an inquiry, nor a novel, but a simple, side chapter of that present history which we all live, or write, both within and outside of us". Cf. C. Levi, *Tutto il miele è finito*, Ilisso, Nuoro 2003, p. 33.

² *Ibid.*, p. 35.

³ *Ibid.*, p. 33.

⁴ *Ibid.*, p. 35.

⁵ E. Vittorini, *Sardegna come un'infanzia*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1952.

⁶ E. Jünger, *Am Sarazenenurm*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1955. Italian translation by Quirino Principe: E. Jünger, *Terra sarda*, Edizioni Il Maestrale, Nuoro 1999.

⁷ E. Vittorini, *Op. cit.*, p. 55.

⁸ *Ibid.*, p. 87. Terranova (Pausania) is the toponym by which the city of Olbia was referred to from the times of its refounding by the Pisans in the 13th century until 1939 when the ancient Roman name was restored by royal decree.

⁹ *Ibid.*, p. 113.

¹⁰ E. Jünger, *Op. cit.*, p. 229.

¹¹ C. Levi, *Op. cit.*, p. 91.

¹² For a more detailed 'literary' description of the city of Nuoro, see: G. Deledda, *La chiesa della solitudine*, Milano, S.A. Fratelli Treves Editori, Milan 1936; S. Satta, *Nuoro*, in *Guida-orario per la Sardegna: ferrovie, piroscafi e vetture in corrispondenza. Scritti originali sulle grandi città, indirizzi dei pubblici uffici, condizioni generali sul servizio dei passeggeri delle ferrovie, orari*, M. Costa Esperson edit., Cagliari 1893; S. Satta, *Il giorno del giudizio*, Adelphi Edizioni S.p.A., Milan 1979.

¹³ Regarding this subject, see: A. Pigliaru, *La vendetta barbaricina come ordinamento giuridico*, Giuffrè, Milan 1959.

¹⁴ Sebastiano Satta (Nuoro, 1867-1914) was an Italian poet, writer, lawyer and journalist. Although little known outside of the island, he was much loved by the Sardinians themselves for his ideas on social justice and his ability to interpret their identity-related concerns in the decades immediately following the Unification of Italy.

¹⁵ E.N. Rogers, *Sculture ambientate*, in «Casabella Continuità», n. 225, 1959, p. 41.

¹⁶ Nivola himself presents a detailed description of the square from an artistic and architectural point of view in the notes of his inaugural speech, excerpts of which have been published in: S. Naitza, *Una piazza per un poeta*, Ilisso, Nuoro 1987. Nivola writes: "I wanted the facades of the surrounding houses to be whitewashed, to give breadth, luminosity and simplicity to the casual architecture of the inhabited areas. Yet white itself is saturated with symbolic and poetic evocations and meanings... With the pavement, the benches and the rocks, I sought to recreate - interpreting it - our landscape, a poetic, panoramic, man-made, geometric and metaphysical landscape. The rocks, relocated from their natural and familiar environment, separated and divided, thus arranged, form an assembly, a gathering of mythical characters, which contrasts with the geometry of the paving and the architecture of the houses".

¹⁷ C. Levi, *Op. cit.*, p. 65.

¹⁸ S. Naitza, *Una piazza per un poeta*, Ilisso, *Op. cit.*, p. 36.

¹⁹ *Ibid.*, p. 36.

²⁰ *Ibid.*, pp. 27-29.

²¹ On the *Orani 58* exhibition see the interesting publication by M. Volpi, M.L. Frongia, R. Ladogana, *Costantino Nivola. Ritorno a Itaca*, Ilisso, Nuoro 2010.

²² *Perdas fittas* literally means "hammered stones".

²³ Su questo tema cfr. Camarda A. (2015), *Collaborare o competere*, in Altea G., Camarda A., *Nivola. La sintesi delle arti*, Ilisso, Nuoro 2015, pp. 267-469.

²⁴ C. Levi, *Op. cit.*, p. 65.

²⁵ S. Satta, *Canti (Canti barbaricini e Canti del salto e della tanca)*, Ilisso, Nuoro 1996.

