



Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo
SOPRINTENDENZA BELLE ARTI E PAESAGGIO PER LE PROVINCE DI SASSARI E NUORO

Chiesa della Beata Vergine d'Itria di Orani

Relazione

La struttura architettonica

La chiesa della Nostra Signora d'Itria ad Orani è realizzata a partire dalla metà del XVII secolo. Si tratta di un edificio mononavato con strette cappelle laterali, concepito secondo stilemi locali del tardo gotico popolare; nella volta a crociera del presbiterio sono ospitati singolari dipinti murali della fine del XVII secolo, raffiguranti angeli e cherubini in musica. L'aula è voltata con sesto a botte diaframmata da sottarchi ogivali; le brevi cappelle sono anch'esse voltate a botte e conservano lacerti di decorazione pittorica.

L'autonomia strutturale del presbiterio rispetto all'aula è denunciata in esterno da due contrafforti ad angolo.

L'edificio ha una forte connotazione urbana, conferitagli dall'alto campanile addossato sul suo lato sinistro, a canna quadrata e copertura cuspidata a sezione ogivale, di foggia tardobarocca. L'edificio, da cui prende il nome il rione in cui oggi insiste, era parte del sistema di edifici religiosi disposti intorno al paese e che costituivano il limite aggregativo tra città e campagna.

Sono parte dell'organismo edilizio anche la sagrestia ed i piccoli corpi di fabbrica addossati sul lato sinistro della chiesa, benché oggetto di interventi recenti.

Ciò che rende l'interesse per la chiesa particolarmente importante è la decorazione della facciata, realizzata da Costantino Nivola nel 1958, attraverso l'utilizzo di una variante del *sand-cast*, tecnica già impiegata dall'artista nei suoi lavori statunitensi e per la prima volta sperimentata in un contesto urbano storico e di minime dimensioni scenografiche.

Il cantiere improvvisato da Nivola su una delle chiese oggetto di maggiore devozione del paese ebbe nella popolazione un effetto sorprendente, magistralmente immortalato negli scatti di Carlo Bavagnoli, giunto ad Orani in occasione della personale che l'artista volle ambientare, *open air*, tra le strade del paese.

GF

Le superfici decorate

La Chiesa della Beata Vergine d'Itria di Orani rappresenta, per la storia dell'arte sarda del Novecento, un documento importantissimo, raro simbolo della possibile e riuscita unione tra arte contemporanea e sopravvivenze antiche. La costruzione, risalente al XVII secolo, è dedicata alla bizantina Madonna Odighitria, una delle più antiche iconografie mariane, rappresentata in chiesa da un incantevole gruppo scultoreo in *estofado de oro* di probabile provenienza napoletana (NCTN-ICCD 2000158861); ha planimetria piuttosto semplice - aula unica rettangolare forata da brevi cappelle, presbiterio appena rialzato -, ma è arricchita da interessanti decorazioni a tempera e mezzo fresco precisamente datate al 1678¹, ancora in parte da riportare alla luce, che si estendevano su tutte le pareti dell'edificio. Recenti restauri hanno permesso di recuperare integralmente la decorazione della zona presbiteriale e di

¹ La scritta è riportata in una tabella alla base dell'arco trionfale, sul pilastro sinistro: «Hoc opus fieri fecerunt frater Anthiocus Manca Fima, et soror Rosa Anna Cerida Sedda; priores huius confraternitatis Beatissima (sic) Virginis Marie de Itria Anno 1678». Un'altra scritta dedicatoria è apparsa, purtroppo mutila, sulla parete di fondo dell'altare, rifatto nel 1837.





Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo

SOPRINTENDENZA BELLE ARTI E PAESAGGIO PER LE PROVINCE DI SASSARI E NUORO

accertare la presenza di ornati nelle cappelle. Per ciò che allo stato attuale è dato vedere, si tratta del lavoro di una bottega ancora non identificata, ma la cui presenza è certamente attestata ancora a Orani nella chiesa di Sant'Andrea (il cosiddetto *Camposantu ezzu*) e a Mamoiada nel santuario campestre dei santi Cosma e Damiano, dove "firma" la decorazione della zona absidale, purtroppo in parte perduta. L'importanza di questi lavori non è data tanto dal livello qualitativo - si parla di opere abbastanza popolaristiche, per quanto gustose e certamente memori di modelli aulici - quanto piuttosto dalla testimonianza di una tradizione di "frescanti" precedente a quella degli Are, unica bottega ad oggi nota, e indagata, della storia dell'arte sarda. Quella di Itria appare infatti come una scuola di transizione tra quella che realizza la decorazione - di più alto livello - che orna la chiesa di San Quirico a Buddusò, da riferire verosimilmente ad autore peninsulare, e, appunto, la famiglia degli Are, attivi nel XVIII secolo e ai quali si deve, sempre a Orani, il successivo ciclo della Madonna del Rosario.

Nell'abside di Itria è raffigurato, sulla parete sinistra, un *Trionfo di Cristo*, con la figura del Redentore circondata di santi; sulla parete opposta, in posizione inconsueta, è il *Giudizio finale*, purtroppo mutilato dall'inserimento di una finestra moderna: il sapore è ancora quello - sapido ed efficacissimo - delle raffigurazioni medievali, con i diavoli cornuti, alati e dalla coda di serpente che artigliano le anime dei dannati mentre, dall'altro lato, bionde figure angeliche sottraggono i beati alle fiamme; da quest'opera sembrano derivare le notazioni paesistiche - le rocce fortemente stilizzate che compaiono nelle *Storie di San Paolo eremita* - che vedremo poi realizzate dagli Are al Rosario. Il pittore si sforza di conferire personalità e caratterizzazione fisionomica alle figure, anche se la perdita delle finiture a secco che garantivano definizione e profondità non consente oggi di apprezzarne pienamente gli sforzi. Negli spicchi della volta a crociera, le cui nervature in trachite sono concluse da gemma pendula centrale, compare (come a Buddusò) un concerto di muscolosi angeli musicanti.

In una delle pareti delle cappelle comincia invece a intravedersi una scenetta chiusa entro riquadro, tipologia di rappresentazione che sarà poi standardizzata dagli Are.

Caratteristica di questo maestro e della sua bottega è l'estrema sobrietà nella scelta dei colori; l'uso è infatti quasi esclusivamente limitato a quattro soltanto: l'ocra (dominante), il bruno più o meno carico, il rosso e il verde; il risultato è quello di una quasi monocromia, rialzata qua e là - a sottolineare un dettaglio - dagli altri tre toni, con un effetto finale di insolita e discreta eleganza.

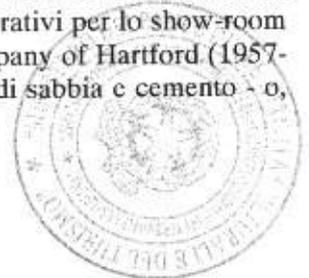
MPD

L'opera di Costantino Nivola

È in questo contesto che Costantino Nivola intervenne nel 1958 con una decorazione "epidermica" e non invasiva della facciata, trattata come una grande superficie neutra su cui stendere il proprio racconto.

Lo scultore, com'è noto, era nato appunto ad Orani (1911 - New York 1988), dove spesso amava tornare; la sua prima educazione artistica era avvenuta a fianco di Mario Delitala, anch'egli oranese, ma si era poi affinata presso l'ISIA di Monza, con docenti del calibro di Marino Marini, e aveva infine subito una definitiva scossa dal precoce (1939) trasferimento negli Stati Uniti, reso obbligatorio dal fatto che la moglie, Ruth Guggenheim, era ebrea, mentre Nivola era dichiaratamente antifascista. Il lavoro di collaborazione con Le Corbusier, l'insistita meditazione sul tema del rapporto tra spazio architettonico e opera d'arte, la sperimentazione di nuove tecniche che prevedono l'utilizzo funzionale di materiali moderni sono fondamentali per la realizzazione della facciata di Nostra Signora d'Itria.

Già dai primi anni Cinquanta Nivola comincia infatti a sperimentare soluzioni tecnico materiche nuove, spinto soprattutto dalla difficoltà di coniugare il ruolo della scultura nell'architettura, la creazione delle opere con le grandi superfici che erano destinate ad ornare. Nascono così (preceduti nel 1950 dalla mostra newyorkese di sculture presso la Galleria Tibor de Nagy) i pannelli decorativi per lo show-room Olivetti (1953) e il grande bassorilievo per la sede della Mutual Insurance Company of Hartford (1957-58), nei quali lo scultore elabora la tecnica del *sand-casting* (un conglomerato di sabbia e cemento - o,





Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo
SOPRINTENDENZA BELLE ARTI E PAESAGGIO PER LE PROVINCE DI SASSARI E NUORO

nelle piccole dimensioni, gesso-, diversificato nella fluidità a seconda dell'opera), che andrà perfezionando fino agli anni Settanta, ma che per Nivola avrà il suo momento fondamentale, specie per l'applicazione su scala monumentale, nel 1960-61, quando l'artista collaborerà strettamente con Eero Saarinen alla creazione dei Morse and Ezra Stiles Colleges (Yale University). Sempre agli anni Cinquanta risale anche l'elaborazione di una tecnica di segno opposto, il *cement carving*, fatto "per via di levare", e la realizzazione dei primi graffiti.

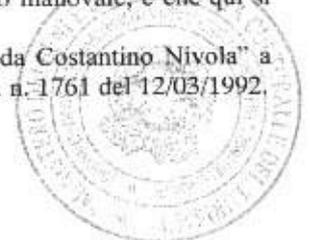
Nel 1958 (data e firma sono apposti in basso, a sinistra del portone), subito dopo l'esperienza di Hartford, Nivola viene incaricato di intervenire sulla facciata della chiesa del suo paese natale: l'alto esito artistico e la perfetta conclusione del progetto vengono favoriti dalla concorde, curiosa e solidale adesione della popolazione locale. Si tratta di operare su un semplice spazio pressoché quadrato, forato al centro da un piccolo rosone in trachite rosata e culminante con una cornice aggettante su cui poggia un fastigio curvilineo. Non è dunque una superficie estesa, su cui possa distendersi il lungo racconto di forme appena realizzato nel Connecticut (scandito per 132 m), e Nivola sceglie allora di rovesciare il suo *modus operandi*, tornando a un sistema già sperimentato nel 1950/51 per la sua casa di East Hampton: abbandona l'impulso creativo che parte dalla forma cava per arrivare a un positivo in rilievo e adotta la tecnica del graffito, che incide e scava nel piano delle superfici - un intonaco cementizio, applicato da un muratore del paese (lo ricorda lo stesso scultore nell'intervista intitolata *Momenti di un percorso artistico*², rilasciata alla rivista "L'umana avventura" nel 1988) la cui epidermide viene progressivamente creata, allisciata e tesa in modo da agevolare il lavoro di "scrittura" dell'opera. La relazione tecnica³ e le analisi che precedettero l'intervento di restauro eseguito negli anni Novanta stabilirono composizione e stesura degli intonaci: sul supporto in pietra mista vennero stesi tre strati, costituiti dallo stesso tipo di malta cementizia grigia: un primo strato più spesso, dato sulla vecchia malta ormai solo parzialmente presente, in funzione di aggrappante; un secondo strato di minor spessore e di colore scuro per l'aggiunta di pigmenti colorati; un ultimo strato di spessore simile al secondo ma di colore chiaro sul quale vennero realizzati i graffiti. Questi risultati sono confermati dalla testimonianza del nipote dello scultore, Giuseppe, che lo assistette come manovale (vedi nota 1): la colorazione nera dello strato intermedio è data dall'ossido, usato comunemente, allora, per la realizzazione dei battiscopa. Per fare gli intonaci si usò invece il comune sabbione di cava, fatto che ha contribuito alla fragilità dell'opera e aggravato le difficoltà dal punto di vista della conservazione. Anche all'analisi visiva sono evidenti le differenti granulometrie degli strati, con quello inferiore contenente inclusi piuttosto voluminosi di quarzo, e una stesura di colore rosso intenso che affiora esattamente al di sotto delle due fasce azzurre (di base e colmo).

Si deve supporre che lo strato intermedio scuro sia stato concepito da Nivola con una ben precisa funzione: il rafforzamento cromatico del segno inciso, una volta asportato lo strato superiore di intonaco chiaro. Non sarebbe d'altronde l'unico caso in cui Nivola abbina graffito e colore: altrettanto farà ad esempio nelle opere realizzate a Capitana (Quartu S. E. - Cagliari) nel 1972, e molte delle creazioni compiute con il *sand-casting* hanno nel colore una imprescindibile componente espressiva. D'altronde lo stesso artista aveva dichiarato che uno dei suoi principali problemi era stato quello di "nobilitare il cemento, non soltanto dandogli una forma, ma trovando anche il sistema di abbellire questo materiale abbastanza brutto" (in *Momenti di un percorso artistico*, 1988, p. 53).

Il momento della realizzazione è fortunatamente precisamente documentato dalle fotografie scattate da Carlo Bavagnoli (Fondo Archivio Ilisso Edizioni; risorsa disponibile sul sito della Regione Sardegna):

² A.G. Satta, *Costantino (Antine) Nivola, Momenti di un percorso artistico*, in *L'umana avventura*, Milano 1998, pp. 49-56. Ne dà conferma oggi il nipote Giuseppe, che lo assistette allora come giovanissimo manovale, e che qui si ringrazia della testimonianza.

³ "Relazione del sopralluogo alla Chiesa di Santa Itria in Orani (NU), facciata decorata da Costantino Nivola" a firma di E. Colle - M. Usai, trasmessa alla Soprintendenza BAAAS di Sassari con nota prot. n. 1761 del 12/03/1992.





Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo
SOPRINTENDENZA BELLE ARTI E PAESAGGIO PER LE PROVINCE DI SASSARI E NUORO

vi si vede Costantino Nivola operare sul conglomerato ancora fresco (e in parte già colorato) con uno strumento affilato – una lama spessa, ma potrebbe trattarsi anche di una semplice spatola in legno –, in mano o pendente dal collo il lungo rotolo degli schizzi, sul quale si susseguono gli studi per le figure da incidere.

Utile per capire meglio le modalità della creazione artistica è anche la foto scattata durante la realizzazione del graffito per Capitana (cfr. ancora *Momenti* cit.); essa mostra molto bene il procedere corale del lavoro, quasi (come è stato notato) da cantiere medievale: il muratore avanza disponendo sul muro l'intonaco fresco, Nivola a un passo lo segue incidendone la superficie.

Lo scultore affronta perciò il lavoro avendo come guida due direttive, la sperimentazione tecnica e il rinnovamento formale, basato però su un'attenta e profonda rimediazione di temi e motivi decorativi noti: è indubbio che al fondo agisca anche l'attaccamento al substrato di tradizione sarda, ma, più correttamente, si può affermare che Nivola rielabori modelli ancestrali, primordiali, che veicola attraverso un disegno dalle schematiche e scarne geometrie, dal segno sottile, non invasivo e rispettoso della struttura che lo accoglie: il risultato è di un'estrema modernità e, insieme, di un'arcaicità fuori dal tempo. Figure latamente antropomorfe si affrontano sui due lati del prospetto; una tradizione orale riferita in paese (nata forse da una di quelle risposte "strampalate" che l'artista amava dare quando gli si chiedeva che cosa rappresentassero le sue opere...) ha voluto vedervi addirittura - partendo presumibilmente dai simboli del sole e della mezzaluna che compaiono sul lato destro della facciata - il trionfo della Cristianità sull'esercito Ottomano sancito dalla battaglia di Lepanto (1571); questa versione sembrerebbe trovar conferma nel bozzetto acquerellato che riporta ben in evidenza, sulle due figure, i simboli citati. Tuttavia, non soltanto la semplice analisi visiva dell'opera finale tende a escluderlo, ma anche un ragionato inquadramento critico: non vi è infatti attinenza alcuna che giustifichi la scelta di un tale soggetto, non risulta che Nivola fosse un fervente cattolico (la moglie oltretutto, come già ricordato, era di religione ebraica), né che amasse realizzare opere di soggetto sacro; una simile scelta iconografica appare dunque totalmente estranea al suo percorso artistico ed umano. È molto più probabile che l'interpretazione sia stata influenzata dalla effettiva presenza, nella vicina Chiesa del Rosario, di una rappresentazione dell'episodio, mentre l'accoppiata simbolica di sole e luna sia al più da riferirsi all'uso bizantino di inserirli all'interno delle opere figurative, come è possibile verificare anche in molti retable o decorazioni - architettoniche e non - sarde, anche piuttosto tarde.

Altri⁴ hanno invece, con maggior ragione, identificato nelle due figure il doppio maschile/femminile spesso rappresentato da Nivola, ipotizzando che la coppia rechi insieme qualcosa in mano: la presenza femminile è quella sulla sinistra, identificabile dalla morbida curva che segna il basso ventre e l'attacco delle cosce; l'altra figura - quella di destra, più spigolosa, tagliata da inserti di blocchi contrapposti - è invece indubbiamente maschile: che la lettura sia corretta lo conferma un semplice confronto con le opere scultoree, nelle quali i soggetti (la *Figura maschile* in travertino del 1960/61 o i *Costruttori*: e si veda in particolare il bronzo conservato al Museo Nivola di Orani, *Muratori*, *Madri*, *Vedove* - anche queste al Museo di Orani) sono nettamente distinti e distinguibili. Il tema della facciata è perciò lo stesso che Nivola aveva già scelto per il bassorilievo per lo showroom Olivetti, e che rimarrà poi tra i più frequentati e amati dallo scultore.

Limitato a zone perimetrali, quasi a racchiudere l'opera, l'uso del colore: un azzurro carico che serve a sottolineare la base (al di sopra delle tradizionali panche in muratura), il fastigio curvilineo e un semicerchio disegnato al di sotto di questo, quasi fosse la sua rappresentazione speculare. Esso non fa che riprendere un'idea già avanzata da Nivola durante le sue conversazioni con Emilio Lussu, quando, parlando di ciò che avrebbero fatto al loro ritorno in Sardegna, lo scultore sosteneva che avrebbe voluto «imbiancare tutte le case [dei paesi sardi] con lo zoccolo azzurro da una casa all'altra» (citato da G. Altea 2005, p. 84). In realtà dall'esame della documentazione prodotta nel corso degli anni Novanta per

⁴ G. Altea, *Costantino Nivola*, Nuoro 2005, pp. 68-69, fig. 83.





Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo
SOPRINTENDENZA BELLE ARTI E PAESAGGIO PER LE PROVINCE DI SASSARI E NUORO

l'intervento di restauro parrebbe – il condizionale è ancora d'obbligo – che anche il cornicione e il suo fregio fossero colorati: giallo ocra per la decorazione geometrica sulla fascia che corre sotto il cornicione (una resa schematica del tema decorativo classico degli ovoli), giallo e rosso per le scalettature del cornicione, rosso per il motivo a dente di lupo sottostante la fascia: sono i colori che ritroviamo nei *sand-cast* di quegli anni. Oggi questa cromia non è più visibile, e ciò che appare è un uniforme color sabbia. C'è però da considerare che le testimonianze fotografiche del '58 non paiono confermare la tesi del colore, che potrebbe anche, in via ipotetica, appartenere alla decorazione originaria della facciata, e non all'intervento dell'artista.

MPD

Per le ragioni sopra esposte l'edificio riveste interesse culturale particolarmente importante per la storia del paese di Orani, per il repertorio decorativo ospitato al suo interno e per la decorazione della facciata realizzata dall'artista Costantino Nivola con l'originale tecnica del *sand-cast*.

Il Funzionario Storico dell'Arte
Dott.ssa Maria Paola Dettori

Il Funzionario Architetto
Arch. Gabriella Frulio

Il Soprintendente *ad interim*

Arch. Francesca Casule



IL SEGRETARIO REGIONALE