

Dal 2009 al 2011 il piano terra della sede camerale è stato oggetto di grossi interventi di restauro atti alla creazione di uno spazio dedicato alla cultura: la Biblioteca-Pinacoteca.

L'ente camerale ha collezionato nel corso anni un patrimonio di valore che merita la giusta valorizzazione così da ripagare l'impegno dedicato a questo progetto.

Il disegno progettuale riprende i caratteri originari degli anni trenta: i marmi ed i pavimenti rispecchiano lo stile impero del palazzo camerale, e ciò è stato rispettato anche nella scelta degli arredi delle sale studio.

La biblioteca è specializzata nei settori economico-giuridici e possiede circa 5.000 titoli che l'Ente è deciso ad implementare per offrire qualità sempre maggiori: l'obiettivo è di risvegliare nei giovani la passione per la cultura economica tenendo presente che l'economia del territorio è così peculiare che merita di essere oggetto di studio e approfondimento.

Tra i fiori all'occhiello delle opere librerie vi è senza dubbio il "Notiziario economico", pubblicazione curata dalla stessa Camera di commercio a partire dall'anno 1946 fino al 1980, e di cui si prospetta la ripresa, per offrire un'analisi costante dell'economia locale.

Al momento si sta procedendo alla digitalizzazione finalizzata alla messa in rete per la fruizione pubblica.

Nella realizzazione della pinacoteca inoltre si è cercato di congiungere il forte sentimento per l'arte e la cultura che da sempre animano la città, chiamata non a caso "Atene Sarda" avvicinando il patrimonio librario a quello pittorico in un clima di coesione e armonia. Più di 60 opere pittoriche arricchiscono le sale studio: tele originali di grandi artisti sardi come Ballero, Ciusa Romagna, Biasi, Delitala, acquisite negli anni dall'Ente che ha sempre dimostrato particolare attenzione nel valorizzare anche le risorse artistiche. Adesso, finalmente, queste opere hanno trovato la loro naturale sistemazione, in un luogo destinato al pubblico creato appositamente per accoglierle e metterle in risalto

Hall

Ambiente I

Elegante sala di accoglienza al visitatore

1. Giovanni Canu, *Emigranti*
2. Giovanni Nonnis, *Il guerriero, la moglie incinta ed il cavallo*

Numero	1
autore	Giovanni Canu
titolo testato	<i>Emigranti</i>
datazione	1968. Datato e firmato "G. Canu '68"
tecnica esecutiva	Olio su masonite chiodato su un telaio. Il supporto è composto da due parti uguali assemblate
misure	124 x 187 cm
anno e modalità di acquisizione da parte dell'Ente	Donato nel 2012 dall'artista, proviene dallo studio Canu di Milano. Il dono è correlato all'acquisto di un'opera di maggiori dimensioni destinata dalla CCIAA a essere collocata nella sala conferenze
stato di conservazione	Abrasioni nella parte superiore e centrale sx
possesso della dotazione di una cornice coeva	Cornice realizzata dalla CCIAA all'atto dell'acquisizione
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p>Quello dell'emigrazione, dramma vissuto dalla Sardegna negli anni del dopoguerra, è un tema ricorrente nella pittura di Canu degli anni '60. Si tratta di un soggetto ricco di contenuti antropologici dibattuti dall'etnoantropologo nuorese Raffaello Marchi guida e mentore di Canu sin dagli esordi, si potrebbe infatti parlarne come del suo scopritore. L'allontanamento dalla terra d'origine da parte dei sardi viene visto (lo stesso autore vivrà la separazione quando nel 1968, anno di realizzazione del dipinto, lascerà la Sardegna per trasferirsi a Torino) come una piaga sociale che costringeva un popolo a lacerazioni forzate dettate da spirito di sopravvivenza. Canu descrive l'opera partendo dalle figure a destra, rappresentate unite, strette da metaforiche catene, tanto dolorose da far sanguinare i polsi, mentre la coppia che si abbraccia ha volti pietrificati e occhi assenti, resi muti dal dolore. La donna-madre, "avvolta nell'orbace nero, tragica e monumentale" (Anty Pansera, <i>Giovanni Canu, dalle origini all'origine</i>, centro Tellino di Cultura, Teglio, 2009, pag. 87) posta al centro, raffigura la Sardegna impotente nei confronti dei propri figli che non riesce a nutrire, ed è vestita a lutto, scomparendo schiacciata dalla tragedia della partenza. Il gruppo a sinistra nasconde i volti nel trasportare le valige, come fa istintivamente chi viene arrestato, trasformando l'allontanamento in vergogna e umiliazione, quasi dipendesse da un'incapacità personale. Lo sfondo azzurro, verosimilmente quello del mare tiene sospesa la scena in un'atmosfera irreale alleggerendola. Nella composizione l'opera trova contatti con il Picasso cubista e postcubista: la trattazione delle mani e dei corpi è la medesima riscontrabile in "<i>Les Demoiselles d'Avignon</i>", così come l'impianto compositivo blu rimanda alla "<i>Donna che piange</i>".</p>

Numero	2
autore	Giovanni Nonnis
titolo testato	<i>Il guerriero, la moglie incinta e il cavallo</i>
datazione	1962 Firmato Nonnis e datato 62 con titolo per esteso in a sx
tecnica esecutiva	China e tempera su carta (colori miscelati con la bronzina)
misure	70 x 50 cm
stato di conservazione	Buono
possesso della dotazione di una cornice coeva	Cornice modello MAN
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p>L'opera appartiene alla fase che precede la sagra di opere nuragiche. In questa opera l'artista accosta l'iconografia della figura umana con il cavallo a quella di un guerriero nuragico in un protettivo (la donna reclina il capo verso il suo compagno) essere vivente. Il gesto della donna, umanizzando il guerriero, porta la scena a diventare una sorta di ritratto familiare. Oltre al soggetto fantastico, è la tecnica a essere protagonista grazie agli stimoli di un soggiorno milanese tra il '61 e il '63, periodo di fuga dalla Sardegna alla ricerca di una più ricca e moderna realtà metropolitana dove procedere ad una nuova sperimentazione. Nonnis si trova a dover scegliere tra l'integrazione in quella Milano economicamente miracolata e la coltivazione del proprio entroterra culturale: optando per quest'ultimo si apre allo spazio simbolico della propria formazione d'origine, tant'è che a seguito di questa parentesi fondamentale nel percorso di maturazione, Nuoro ed il suo entroterra torneranno ad essere centrali. L'opera seguente propone l'oro e l'argento ricorrenti nelle "Crocifissioni". Le due figure umane, preannunciando i modi che saranno poi dei <i>Nuragici</i> in cui diventerà insistente l'attenzione alla storia nuragica suggerita anche dalle forme dell'artigianato tradizionale, conservano ancora sembianze umane: in esse non si è ancora completato quel processo di deformazione che le caratterizzerà in seguito definito come marzianizzazione. Il <i>guerriero</i> non presenta ancora tutti quei paramenti che lo caratterizzeranno in seguito: unica arma presente è la sottile lancia. La figura del <i>cavallo</i> era già stata esperita da Nonnis nel suo cosiddetto "ciclo dei cavalli": animali studiati e raffigurati nelle più svariate forme, soggetti di una vasta produzione. Il cavallo sarà un' icona che diverrà simbolo libidico di libertà sfrenata trascinata dal furore naturale dell'istinto, ma nell'opera quest'ultimo viene riproposto in modo semplice, come del resto anche le due figure umane: è animale di fatica, compagno fondamentale dell'uomo, non ribelle che trasporta chi lo cavalchi nel dinamismo erotico, nel rito privo di freni inibitori, nella natura.</p>
cronologia espositiva	Periodo comodato d'uso al MAN: dicembre 1999 - 2012

Corridoio distributivo

Ambiente II

Vedute di paesaggi

3. Graziano Cadalanu, *Barche*
4. Gino Frogheri, *Paesaggio*
5. Antonio Ruju, *Paesaggio del Corراسi dall'Ortobene*
6. Mario Delitala, *Cortile rustico*
7. Giuseppe Biasi, *Ingresso di Oliena*
8. Giovanni Nonnis, *Paesaggio*
9. Mario Delitala, *Paesaggio di Orani*
10. Giorgio Dario Paolucci, *Paesaggio di Venezia*
11. Graziano Cadalanu, *Paesaggio a Tavolara*
12. Raffaele Angelo Oppo, *Paesaggio con barche (marina di Bosa)*
13. Pietro Mele, *Paesaggio con rimorchiatore*
14. Antonio Ruju, *Casa (Nuoro)*
15. Verdina Pensè, *Paesaggio*
16. Carmelo Floris, *Borgo barbaricino (Gavoi)*
17. Giovanni Ciusa Romagna, *Porto di Sant'Antioco*
18. (?) Tassi, *Scorcio di Oliena (Piazzetta Santa Croce)*
19. Ernesto Ceccarelli, *Paesaggio*
20. Salvatore Pirisi, *Circo*
21. Pietro Mele, *Paesaggio*
22. Remo Branca, *Paesaggio con sughere*

Numero	3
autore	Graziano Cadalanu
titolo testato	<i>Barche</i>
datazione	1956. Firmato G. Cadalanu in b. dx. s.d.
tecnica esecutiva	Olio su tela incollata su masonite
misure	60 x 80 cm
stato di conservazione	Buono
possesso della dotazione di una cornice coeva	Cornice in mogano modello MAN
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p>Il dipinto, atmosfericamente "gessoso" e rigido, raffigura uno scorcio dello stagno di Santa Gilla a Cagliari. L'opera, la cui fruizione si esaurisce nel soggetto paesaggistico, è esaustivamente descritta dallo storico dell'arte M.L. Frongia: «L'artista è fedele ad una figurazione ricca di impasti cromatici, con la quale costruisce le forme delle imbarcazioni in primo piano, per poi passare ad un paesaggio dai toni lirici che si stempera, sullo sfondo, in una pittura di tocco che raggiunge effetti sfumati» (<i>Catalogo della Collezione, Nuoro 06 Febbraio 1999</i>, MAN, Nuoro, 1998, pag. 193).</p> <p>L'intento di Cadalanu sembra essere la costruzione dei piani prospettici, con l'evidente primo piano costituito da un succedersi di imbarcazioni e l'alta fascia di orizzonte sullo sfondo retrostante a segnare, chiudere o contenere, sia la massa acquee, sia lo spazio visivo dell'opera, che si alleggerisce col cielo.</p>
cronologia espositiva	Periodo di comodato d'uso al MAN: dicembre 1999 - 2012

Numero	4
autore	Gino Frogheri
titolo testato	<i>Paesaggio</i>
datazione	1955-56 . Firmato G. Frogheri in b. dx.; s.d.
tecnica esecutiva	Olio su masonite
misure	50 x 70 cm
stato di conservazione	Buono
possesso della dotazione di una cornice coeva	Cornice coeva anni cinquanta di buona fattura. Con vetro.
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p>Alla fine degli anni cinquanta Frogheri realizza diversi tipi di paesaggio, tema nei confronti del quale mostra subito la necessità, particolarmente avvertita nell'ambito della pittura isolana, di svecchiare alcune forme iconografiche legate a stereotipi. Lo fa puntando a tenere in secondo piano l'impianto del disegno, conferendo al colore un ruolo primario, mediante una gestualità che porta a vibranti e sommarie pennellate spostandosi su un piano interpretativo piuttosto che agire ancora su quello rappresentativo. Scelta anche motivata dalla nuova aria che tira pure nell'Isola, dove proprio a Nuoro nel 1957, si sdogana l'astrazione con il riconoscere e confermare, attraverso un premio, la ricerca aniconica di un Mauro Manca, in particolare sul dipinto, rivoluzionario anche nel titolo, <i>"L'ombra del mare sulla collina"</i>.</p> <p>Il dipinto in esame risulterebbe vicino a <i>"Paesaggio dopo la pioggia"</i>, realizzato da Frogheri nel 1957, simile sia per il tipo di pennellata, sia nell'uso del colore: vi si ritrovano infatti molteplici tonalità e sfumature di verde, giallo e grigio che si mescolano nella narrazione, toni resi ancora più intensi dalla luminosità che nel rapporto di scala adottato, ha una funzione non secondaria.</p>

Numero	5
autore	Antonio Ruju
titolo testato	<i>Paesaggio del Corراسi dall'Ortobene</i>
datazione	1968. Firmato "A. Ruju" in b. sx
tecnica esecutiva	Olio su tela
misure	90 x 120 cm
stato di conservazione	Buono, tela e telaio industriali, standard
possesso della dotazione di una cornice coeva	Cornice seriale generica con vetro e <i>passepartout</i>
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p>Il paesaggio che l'artista rappresenta è quello che dal monte Ortobene guarda alla valle di Oliena dominata dal massiccio del Corراسi, scoglio granitico presente in tante raffigurazioni pittoriche ad opera di differenti artisti (Ballero, Biasi, Delitala, Mele, ecc.).</p> <p>Dipinto certamente dal vero secondo la consueta prassi di Ruju, questo lavoro propone un soggetto perfettamente riconoscibile, rappresentato nei modi e nei toni più tipici dell'artista: infinite sfumature di verde, giallo, rosa, celeste, rosso. Pur nel ricorso ai pigmenti ad olio, il dipinto è condotto con una sorprendente fluidità di colore, tale da sembrare al primo sguardo un acquarello, dai toni trasparenti che prendono luminosità dal bianco della tela di supporto. Sensazione affatto frenata dalla grandezza del dipinto in grande formato che Ruju mostra di padroneggiare perfettamente ottenendo un pacato equilibrio finale.</p>

Numero	6
autore	Mario Delitala
titolo testato	<i>Cortile rustico</i>
datazione	1930. Firmato M. Delitala in b. sx.; s.d.
tecnica esecutiva	olio su compensato
misure	46,4 x 46 cm
stato di conservazione	Buono
possesso della dotazione di una cornice coeva	Cornice anni trenta-quaranta, nera con battente dorato
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p>L'opera può essere assimilata nel soggetto ad altri lavori come "<i>Casa rossa di Orani</i>" e "<i>La gallina che razzola</i>", entrambe datate intorno al 1949. Il fatto che "<i>Cortile rurstico</i>" venga collocato al 1930 solleva non pochi dubbi circa la datazione dell'opera: a quella data l'artista aveva raggiunto una certa maturità espressiva, aveva già alle spalle alcuni impegnativi cicli pittorici come quelli di Nuoro (comune), Lanusei (cattedrale) e Sassari (liceo Azuni e università) e pertanto in possesso di una padronanza tecnico-formale e uno standard compositivo alto. Il presente dipinto pone quindi delle perplessità sul fatto che dopo tale sequenza di opere l'artista abbia acconsentito a un soggetto alquanto banale, dalla conduzione tecnica non brillante, ascrivibile piuttosto a un passaggio giovanile.</p> <p>Ad avvallare la datazione proposta resta l'uso dei bianchi e il tipo di pennellata il cui andamento è vicino alle tele dell'Azuni, pur nella chiara concessione all'aneddotico.</p> <p>La quiete domestica è raccontata per mezzo della luce che si riverbera sulle pareti delle modeste costruzioni, descritte a racchiudere un piccolo, ma pittoresco patio interno, squarcio di vita rurale domestica nella quale affondavano le radici di Delitala.</p>
cronologia espositiva dell'opera	Esposto alla Prima Mostra del Sindacato Regionale Fascista Belle Arti della Sardegna, Sassari 1930

Numero	7
autore	Giuseppe Biasi
titolo testato (se esistente) o nuova attribuzione	<i>Paesaggio – Oliena</i> (G. Altea, 2004, p. 99) <i>Ingresso di Oliena</i> (DNA, 2011, p. 32)
datazione acclarata o presunta	S.d.; firmato "Biasi" in b. dx. Fine anni trenta-primi anni quaranta (G. Altea, M. Magnani, 1998, p. 294). 1940 (DNA, 2011, p. 32)
tecnica esecutiva	Olio su masonite
misure	30 x 40 cm
stato di conservazione	Buono
possesso della dotazione di una cornice coeva	Cornice in mogano modello MAN
scheda con analisi storico- critica dell'opera	<p>Alla fine degli anni trenta nella pittura di Biasi i momenti di socialità paesana e i paesaggi che fanno da sfondo rimandano a un senso di solitudine e d'incomunicabilità. Il paesaggio è, e rimane ,un luogo immutabile, perennemente statico in cui è possibile intravedere la radice stessa della condizione umana. Con la sua produzione artistica il discorso sembra ulteriormente incupirsi rivelando quello "spirito di malinconia e di tristezza, di nostalgia e di passione" con il quale ormai Biasi "insegue una realtà interiore" come sottolineerà il giovane critico Mario Ciusa Romagna nel presentare la personale di Nuoro nel 1941.</p> <p>Trasferitosi a Biella l'artista ha la possibilità di fare escursioni nelle vicine località di montagna e approfondisce il suo interesse per il paesaggio: la sua pittura assume toni più realistici con un recupero dei generi ottocenteschi del paesaggio e della natura morta. L'itinerario di Biasi rispetto al paesaggio è lo stesso registrato da altri temi della sua pittura: se inizialmente anche questo "vestiva in costume", successivamente l'artista sembra invece individualizzare le situazioni ambientali e stabilire con queste un dialogo emotivo.</p> <p>A Biella, e già prima in vari dipinti sardi degli anni trenta, l'abbandono del supporto fotografico e la nuova abitudine al lavoro <i>en plein air</i> sono indicativi di un mutato atteggiamento. Non una volontà a trasferire direttamente sulla tela al modo impressionista i dati della percezione, piuttosto cerca un intimo coinvolgimento nella vita delle cose e della natura. Biasi conferisce dunque ai suoi paesaggi una vena di romanticismo quasi ottocentesco facendo emergere quella "poetica del sentimento" che lo ha accompagnato per tutto il suo percorso. Vena romantica che negli anni della maturità era divenuta linfa sotterranea che alimentava il suo lavoro.</p>

	<p>“Artista che non si confessa mai” diceva il suo amico, il musicista tempiese Gavino Gabriel, ora Biasi parla di sé attraverso gli alberi, le case, i monti (del Biellese) (G. Altea, M. Magnani, 1998, p. 297). “Il fatalismo e il pessimismo esistenziali che da sempre accompagnavano il pittore emergono pienamente. Ai soggetti sardi si affiancano malinconiche vedute di monti e di campi coltivati, nature morte fatte di pochi oggetti spogli, quadri di fiori su fondo nero, da cui traspare, insieme al ricordo fiammingo, un che di funereo” (G. Altea, 2004, p. 116).</p> <p>Quello in analisi è uno di quei dipinti eseguiti a Oliena tra il 1940-1941 in cui Biasi approda a un realismo di tipo fotografico. Considerato un vero e proprio capolavoro in quanto “è una riprova dell’uso straordinario della luce nei diversi momenti della ricerca biasesca orientata al blu, viola, rosso, smeraldo, bianco o perla, grigio, che questo pittore ha saputo evocare, facendone uno degli elementi di maggiore fascino del suo lavoro” (DNA, 2011, p. 32), “<i>Ingresso a Oliena</i>” raffigura lo scorcio di un paesaggio spoglio capace di generare momenti di intensa e malinconica poesia: un taglio, un punto di vista parziale dello scoglio che è monte Corراسi, con un un mandorlo al centro, i fabbricati sfilacciati della periferia, quasi reminiscenza di quelli arabi, dai volumi e proporzioni che risentono delle ricerche espressioniste del periodo africano.</p>
cronologia espositiva dell’opera	<p>1998, retrospettiva itinerante, Padiglione dell’Artigianato “E. Tavolara”, Sassari (13 maggio-28 giugno);</p> <p>Galleria Comunale d’Arte, Cagliari (7 luglio-6 settembre);</p> <p>Pinacoteca comunale (ex Lebbrosario), Oristano (12 settembre-15 novembre).</p> <p>1999-2012, comodato d’uso, MAN, Nuoro.</p> <p>2004, Mostra <i>Oliena e Barbagia paesaggi e personaggi dei maggiori maestri sardi del ‘900</i>, Oliena (10-14 settembre).</p>

Numero	8
autore	Giovanni Nonnis
titolo testato	<i>Paesaggio</i>
datazione	Anni cinquanta. Firmato Nonnis in b. sx.; s.d.
tecnica esecutiva	Olio su cartone telato
misure	63 x 50 cm
stato di conservazione	Buono
possesso della dotazione di una cornice coeva	Cornice di tipo industriale seriale anni novanta con vetro e <i>passepartout</i>
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p>Vi si rappresenta una via di paese, ne sono assenti le persone, sulla quale si affacciano i muri e i balconi di alcuni vecchi fabbricati.</p> <p>Il dipinto si inserisce nel gruppo di lavori realizzati durante gli anni '50 - '58 tesi ad indagare differenti filoni espressivi e riflettono suggestioni in questo caso derivate dalla tecnica del monotipo su carta, arrivata all'<i>acme</i> in Mauro Manca (e della quale serbano il carattere di leggerezza), offrendo una pittura originale dal tratto segnico e dai toni cromatici trasparenti e chiari, dall'impostazione espressionista e onirica nelle linee fluide.</p> <p>Nonnis ha creato e delimitato una sua peculiare tematica che insiste nel trovare una via originale e personale, animata da quella sorta di mistica solitudine (identificata nella terra sarda fatta di contrade assolate e avvolte nel silenzio, allora, dalle vie desolate, muri e quotidianità corrosi dal tempo) da riproporre tuttavia in una grammatica di reinvenzione che renda un paesaggio come questo, altrimenti banale, accettabile nel contemporaneo.</p>

Numero	9
autore	Mario Delitala
titolo testato	<i>Paesaggio di Orani</i>
datazione certa o attribuita	1967 Firmato a posteriori in nero M. Delitala e datato '967 in b dx. Tuttavia i suoi caratteri la porterebbero ad essere assimilata alla produzione degli anni ottanta, quella nella quale l'artista è quasi cieco e spesso è ricorso ai pennarelli, tecnica condizionante le altre.
tecnica esecutiva	Olio su masonite
misure	59 x 44,5 cm
rilievo dello stato attuale di conservazione	L'opera presenta un'ossidazione dei pigmenti, forse dovuta a un essiccamento probabilmente accelerato dalla mancata preparazione del supporto.
possesso della dotazione di una cornice coeva	Cornice coeva ma seriale degli anni settanta
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p>Opera inedita tra le meno felici dell'autore, assimilabile ad altro paesaggio intitolato "<i>Colli di Istolo</i>" datato al 1967, ma di diversa conduzione pittorica. Il soggetto parrebbe rievocare l'atmosfera autunnale: in esso le pennellate cercano di definire i livelli del terreno creando una forte suggestione prospettica dal basso verso l'alto.</p> <p>Le opere degli anni sessanta iniziano a evidenziare i problemi visivi di Delitala che divenivano difficoltà esecutive. Lui stesso nei suoi <i>Appunti</i> afferma: «In età avanzata ho smesso di incidere dedicandomi solo alla pittura ad olio, acquerello e pennarelli, inchiostri colorati. I temi che svolgo sono quasi tutti dettati dalla vita rustica e dai personaggi della Barbagia, ove mi reco ogni tanto per fare opere col vero dinanzi o per prendere appunti che poi mi servono per lavorare a memoria dentro lo studio su quadri panoramici e figurativi con tecnica e composizione aggiornate, ma non modernissime».</p> <p>Nel 1963 dichiarava al critico Mario Ciusa Romagna: «Vado ad Orani perché mi pare che in quell'aria, sotto quel cielo, veda meglio. Sai, non incido più, l'incisione stanca troppo gli occhi. E non adopero neppure i pennelli. Solo della spatola mi servo. È uno strumento che mi dà la sensazione tattile del colore».</p> <p>In "<i>Paesaggio</i>" e "<i>Colli di Istolo</i>" l'artista si riappropria del sentimento della natura e dei colori della sua terra, a lui unita da un forte legame, rinsaldato dalle puntate nei paesi della Barbagia, a lungo osservati negli anni della giovinezza. La firma di colore nero che si ritrova in quest'opera, è tipica dei lavori degli ultimi decenni: Delitala non firmava i suoi dipinti e solo quando sopravvenne la progressiva ipovidenza, aiutato presumibilmente dal figlio Marcello (come costui testimonierà), ha compiuto un viatico al fine di siglare i propri lavori sparsi nelle diverse collezioni, oltre a suoi non pochi dipinti presenti nel suo studio. Questo atto a posteriori spiegherebbe in taluni casi come, apponendo la data oltre alla firma e procedendo sul filo del ricordo, lo stesso Delitala (spesso in casi clamorosi, come le lunette del comune di Nuoro) sbagli datazione. In realtà l'opera sembrerebbe degli ultimi anni dell'autore, quindi degli anni ottanta. Quest'opera sembra anticipare, nei toni di colore e nella conduzione del segno pittorico, le successive altre eseguite coi pennarelli colorati, prassi che costituirà la principale caratteristica degli ultimi anni di produzione dell'artista, assai altalenanti nella qualità degli esiti.</p>

Numero	10
autore	Giorgio Dario Paolucci
titolo testato	<i>Paesaggio di Venezia</i>
datazione	1956-1957. s.d.; firmato "Paolucci" in b sx.
tecnica esecutiva	Olio su tela
misure	69 x 99 cm
anno e modalità di acquisizione	Probabilmente acquistato per 100.000 lire nella mostra del Premio Sardegna – Biennale Nazionale di Pittura del 1957
stato di conservazione	Buono.
possesso della dotazione di una cornice coeva	Cornice artigianale "a cassetta", in legno naturale e vetro, apposta dall'autore
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p>Il dipinto esposto e premiato a Nuoro in occasione del Premio Sardegna – Biennale Nazionale di Pittura del 1957, è un buon esempio della ricerca di questo autore veneto noto in ambito nazionale e internazionale.</p> <p>Paolucci presentò alla Biennale due olii, <i>"La tempesta"</i> e <i>"Paesaggio di Venezia"</i>, per il quale vinse il premio (acquisto?) di 100.000 lire.</p> <p>Al significativo appuntamento espositivo di quegli anni parteciparono ben 146 artisti di cui molti provenienti dalla penisola e Paolucci figura nella rosa dei premiati. Secondo quanto scritto da Mario Dessì, la Commissione Giudicatrice (Elena Baggio, Mario Delitala e il critico Marco Valsecchi) "auspicava che le opere premiate potessero formare il primo nucleo di una costituenda Galleria d'Arte Moderna con sede a Nuoro, a testimonianza della cultura e dell'arte contemporanea" (M. Dessì, p. 160) che il capoluogo barbaricino, con la sua vivacità intellettuale e culturale, mostrava di volere con insistenza.</p> <p>Mostrando una libertà espressiva allora inconsueta agli artisti locali il dipinto si avvale di una vigorosa gestualità supportata da larghe pennellate a contorno di forme architettoniche, individuando le masse del verde fra esse con tratti spessi e rapidi. Paesaggio di Venezia rappresenta uno scorcio di San Trovaso e fu eseguito dall'altana del palazzo in cui l'artista aveva lo studio. In piena temperie artistica anni cinquanta, in Italia agitata a conciliare figurazione, artigianalità, aniconismo, anche Paolucci propende per una sorta di moderno figurativismo, in cui il contemporaneo irrompe violentemente nell'utilizzo di segno e colore senza incrinare troppo l'oggettività riconoscibile del tema affrontato, qui ancora classico com'è quello del paesaggio.</p>

Numero	11
autore	Graziano Cadalanu
titolo testato	<i>Paesaggio a Tavolara</i>
datazione	1969. Firmato G. Cadalanu e datato 69 in b. dx.
tecnica esecutiva	Olio su masonite
misure	60 x 80 cm
stato di conservazione	Buono
possesso della dotazione di una cornice coeva	Cornice fine sessanta - primi settanta
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p>Tra le opere di Cadalanu presenti presso la CCIAA questa è senz'altro la più riuscita, sia per originalità di soggetto, sia per esito pittorico finale, proprio perché in essa l'artista interpreta la natura facendole perdere fedeltà narrativa per arrivare a un livello quasi di astrazione dovuto anche alla univocità di tono del dipinto, il grigioverde, ma soprattutto alla massa variegata e fitta, corposa, delle pale di ficodindia miste a roccaglia del primo piano, e dove inoltre, poeticamente, l'orizzonte evapora indistinto, non bloccando lo sguardo e creando maggiore risalto alla massa iniziale sul fronte.</p> <p>Il ricorso alla spatola soprattutto nella rappresentazione degli arbusti del primo piano, evidenzia l'utilizzo di una grande varietà di toni di colore tutti sempre rientranti nella medesima gamma cromatica (la percezione è di omogeneità), che magari non danno all'opera l'intensità che si vorrebbe raggiungere, ma indirettamente approdano su un versante imprevisto, pittoricamente più maturo. In netto contrasto è l'orizzonte, già rimarcato, che appare invece uniforme e indistinto.</p> <p>Sembra infine che anche Cadalanu in quest'opera si allontani dall'idea che il dipingere a soggetto non implichi soltanto restare fedeli alla copia ma, tramite il soggetto stesso e attraverso una più libera vena narrativa, rimandare ad altro, proponendo una "interpretazione" di ciò che si osserva.</p>

Numero	12
autore	Oppo Rafaele Angelo
titolo testato	<i>Paesaggio con barche (Marina di Bosa)</i>
datazione	Fine anni trenta. Firmato in b. dx
tecnica esecutiva	Olio su cartone
misure	34 x 45.3 cm
anno e modalità di acquisizione da parte dell'Ente	Probabile sia il 1946, anno in cui l'artista espone a Nuoro
stato di conservazione	Buono
possesso della dotazione di una cornice coeva	Cornice coeva, legno coperto a pastiglia dorata
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p>Il dipinto risulta essere realizzato su un cartone di recupero che riporta la scritta pubblicitaria "<i>Cau Mobili arredamenti Cagliari</i>" della "Bottega d'Arte Cau" di Cagliari (importante ditta commerciale di mobili e artigianato artistico sardo).</p> <p>Esso è da ascriversi probabilmente agli anni quaranta (e questo farebbe anche ipotizzare il supporto, in materiale riciclato, il solo possibile nell'immediato dopoguerra) ma dato il tema, se ne può proporre una datazione precedente, anticipata al 1937, anno di realizzazione di altre opere a soggetto "bosano" esposte in occasione della sua prima personale a Nuoro nel 1946 quali: "<i>L'ospizio dei poveri (Bosa)</i>", olio, 1937; "<i>Bosa dai Capuccini</i>", olio, 1937; "<i>Il Temo a San Pietro</i>", olio, 1937; "<i>San Pietro in Calamedda (Bosa)</i>", linoleografia, 1937. La scarsa reperibilità di materiale informativo, rende lacunoso il tracciare un profilo artistico come biografico di Oppo.</p> <p><i>Paesaggio con barche (Marina di Bosa)</i>, fantasiosa interpretazione del tema (nessuna delle costruzioni abitative di Bosa si accosta al mare nel modo rappresentato dall'artista), non è sicuramente opera di un professionista: troppo primitivo e ingenuo l'approccio tecnico del pigmento, tuttavia essa racchiude in sé una certa poesia atmosferica, una magia interpretativa, una equilibrata composizione volumetrica.</p>

Numero	13
autore	Pietro Mele
titolo testato	<i>Paesaggio con rimorchiatore</i>
datazione	Primi anni cinquanta. S. d.; firmato "P. Mele" in b. dx
tecnica esecutiva	Olio su tela
misure	60 x 80 cm
stato di conservazione	Buono
possesso della dotazione di una cornice coeva	Cornice coeva, caratteristica del gusto dell'epoca
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p>Non è chiaro (e soprattutto l'artista non lo rende necessario) quale precisa località marina sia descritta nel dipinto: sembrerebbe essere il neonato porto di Cala Gonone. Certamente si tratta di un luogo d'affezione e frequentazione per l'autore, paesaggio della memoria impresso fin dalla prima giovinezza e dal quale Mele non si allontana.</p> <p>In "<i>Paesaggio con rimorchiatore</i>" colpisce quello che viene considerato il tratto caratterizzante della sua pittura: la luminosità insita nella tavolozza dalla quale è bandito il nero.</p> <p>Una scala cromatica fatta di impalpabile materia atmosferica, in cui il celeste del cielo è anche mare, e lo sfondo montuoso diviene surreale nelle sfumature lilla e rosa, capace di rendere la "struttura" dell'aria "che fa vibrare le cose" (A.M. Montaldo, 2003, p. 138). L'utilizzo dei colori complementari e l'effetto della luminosità "squillante e colorata" che l'artista riesce a costruire, sono il risultato di una lunga e costante ricerca solo in apparenza attestata sui caratteri di un colorismo delicato, non a caso carico di rimandi alla pittura francese post-impressionista.</p>
cronologia espositiva	Camera di Commercio di Nuoro

Numero	14
autore	Antonio Ruju
titolo testato	Case (Nuoro)
datazione	1955 . Firmato "A. Ruju" in b. dx.
tecnica esecutiva	Olio su tela incollata su compensato
misure	50 x 60 cm
stato di conservazione	Buono
possesso della dotazione di una cornice coeva	Cornice in mogano modello MAN
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p>Lo scorcio di villaggio potrebbe rappresentare una strada di Nuoro, forse del rione di <i>Santu Predu</i>.</p> <p>Il dipinto presenta una stesura cromatica dalla gamma accesa e dai forti contrasti, orientamento in linea con i caratteri della produzione di Ruju negli anni cinquanta: violetti e azzurri, giallo intenso e rosa, arancioni e vermigli. Il rosso è presenza costante: oltre a far riferimento al suo cognome, ruju è "rosso" (la firma sui dipinti è peraltro in rosso), è allusione verso alcuni aspetti oleografici della società barbaricina (sangue, vendetta, passionalità.).</p> <p>I fabbricati domestici, addossati gli uni agli altri, le persone che sostano lungo le vie e l'asino in primo piano, tutto vi è raffigurato con realismo di ripresa, approccio poi perduto per un orientamento sbilanciato a favore dell'aniconismo, qui basato su un attento studio dal vero, espresso con buona tecnica.</p> <p>Questo pittore ha fatto di Nuoro e dei boschi presso il vicino monte Ortobene il suo luogo mitico: "il paese, per Ruju è uno stato d'animo, la sensazione di avere qui le proprie radici, di sentirsi protagonista di un naturale fluire del tempo, di entrare in rapporto vivo con le storie dei pastori e con le loro tradizioni, sospese fra avvenimenti e leggende" (S. A. Demuro, 1999, p. 55).</p> <p>In questo piccolo dipinto risulta elemento fondamentale l'ombra che si staglia a evidenziare il bianco luminoso delle case e del cielo di limpido turchese, e in questa ombra proiettata o portata, oltre all'asino sostano figure familiari all'iconografia turistica di quegli anni. Ruju, nell'intero sviluppo della sua ricerca, ha coltivato la figurazione, sfociata nella personale vena espressiva dalla predilezione al colore, reso evidente nei contrasti di luce e nella potente libertà affidata ai gioiosi cromatismi che, in molti casi e questo ne è un esempio, tolgono dominanza al soggetto, spesso mandato in secondo piano.</p>
cronologia espositiva	1999-2012, comodato d'uso, MAN, Nuoro

Numero	15
autore	Verdina Pensé
titolo testato	<i>Paesaggio</i>
datazione certa o attribuita	Anni cinquanta. Firmato V. Pensé in b. sx.; s.d.
tecnica esecutiva	olio su tela
misure	60 x 80 cm
stato di conservazione	Buono
possesso della dotazione di una cornice coeva	Cornice coeva, dorata, direttamente a contatto col dipinto. Con vetro.
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p>Questo "<i>Paesaggio</i>" di Pensé non interpreta quei caratteri consueti generalmente attribuiti a quello sardo, raffigurato dagli artisti isolani secondo canoni tipici di affermazione dei caratteri identitari, soprattutto quelli d'esportazione, calcatamente esotici.</p> <p>Verdina Pensé fa parte di quel ristretto gruppo di artiste sarde del primo ovecento che attraverso la loro espressività artistica superano la tradizione pittorica locale abbandonando stereotipi esteriori quanto superficiali, per una rappresentazione contemporanea e libera nei soggetti adottati.</p> <p>Moderna in questo, di un realismo spontaneo che non forza alcuna accezione descrittiva men che meno quella connotativa folklorica, i normali accadimenti della realtà quotidiana diventano tema pittorico <i>tout court</i> senza alcuna enfasi. E "<i>Paesaggio</i>" dunque, uno scorcio di campagna, è una <i>tranche de vie</i> che non pretende di riassumere valori epocali di sardità. Ed è per questo che esso assomma al contrario valenze di estremo interesse. Pensé descrive questa scena domestica mediante una pittura (gialli cromo spenti, verdi acidi, grigio-celesti) che ricorda quella romana di soli pochi anni prima, quella figurativa Anni quaranta di Afro e Mirko Basaldella, rientrando fra gli ultimi lavori di un'artista che di lì a poco, anche a seguire la moderna parabola sarda innestata da Mauro Manca, orienterà il suo sguardo verso forme astratte.</p>

Numero	16
autore	Carmelo Floris
titolo testato	<i>Borgo barbaricino (Gavoi)</i>
datazione	1958. Firmato per esteso "Carmelo Floris, Gavoi" in b. dx
tecnica esecutiva	Olio su compensato
misure	75 x 59.5 cm
stato di conservazione	Buono
possesso della dotazione di una cornice coeva	Cornice industriale seriale con <i>passepartout</i>
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p>Il tema del paesaggio assume in Floris un ruolo importante, sia per la ripresa costante del tema, sia per il contenuto che esso rappresenta. Floris è il pittore del paesaggio <i>stato d'animo</i>: un coinvolgimento empatico per un paesaggio che nasce dalla concreta e puntuale osservazione della realtà ma che diventa interiore evocazione dell'anima dell'artista".</p> <p>Purtroppo quello in esame, lavoro tardo realizzato due anni prima della morte, non rende giustizia dei risultati precedenti. È dal 1915, con "<i>Pastore di Ollola</i>", che il paesaggio, luogo col quale l'artista sente di essere in simbiosi, acquista un deciso rilievo.</p> <p>La pittura di paesaggio in Floris è inizialmente vicina per tecnica e sensibilità ai macchiaioli toscani, cita le atmosfere di Camille Corot e arriva a concettualizzarsi avvicinandosi al "<i>Mont San Victoire</i>" di Paul Cézanne, capace di trascendere verso qualcosa di astratto, di impronta quasi morandiana. L'artista restringe il campo visivo della rappresentazione e il cielo viene appena accennato o soppresso: "Le piante, la vegetazione si insinuano tra le pareti delle case cotte dal sole e le stradine del paese, sebbene siano deserte, evocano la routine della realtà quotidiana e sembrano percorribili, tanto sono vicine, anche dall'osservatore" (M. Marino, 2004, p. 60). Ma i suoi sono paesaggi "bucolici dove la dura fatica dell'uomo non è presente, così come manca il riferimento a qualunque denuncia sociale o al processo di industrializzazione", temi che rimangono estranei alla poetica di Floris.</p> <p>Negli anni cinquanta tutta la sua pittura, secondo Salvatore Naitza, si "schiarisce" e "il suo tradizionale tonalismo si mescola con le note di un colore puro che può provenire da una sua attenzione ad alcuni approdi anche sardi dell'espressionismo neorealista. Le immagini si offrono all'interno di una semplificazione di tipo lineare-geometrico.</p> <p>Questo nuovo fattore formale riguarda tutti i livelli della sua produzione, dal ritratto alla scena d'insieme fino al paesaggio. I contorni diventano linee scure e decise perdendo lo scarto tra le superfici dovuto al gradiente del colore-luce. Anche le fisionomie rispettano questa schematizzazione perdendo i connotati individuanti così come le figure che diventano sempre più delle silhouettes. È quasi una prima perdita di contatto con il suo mondo" (S. Naitza, M.G. Scano, 1992, p. 33). Ecco dunque che il primo elemento caratterizzante il presente dipinto balza immediato: la concezione dei fabbricati, riuniti a villaggio, dalle forme in volumi chiusi che trovano apice nel campanile della chiesa: quasi gregge e pastore.</p> <p><i>Paesaggio di Gavoi</i> propone un'idea di architettura semplificata nelle strutture cubiche dai volumi puri nelle quali il colore non presenta mezzi toni o velature atmosferiche, restando rigido senza possibilità di scambio tra contorni che delineano la forma, così da far assumere alla composizione un generale tono di freddezza pur nell'uso dei toni del giallo, del verde chiaro e dell'arancio.</p>

Numero	17
autore	Giovanni Ciusa Romagna
titolo testato	<i>Porto di Sant'Antioco</i>
datazione certa o attribuita	1955. S.d. ma firmato "Ciusa Romagna" in b. sx
tecnica esecutiva	Olio su compensato
misure	50 x 70 cm
stato di conservazione	Buono
possesso della dotazione di una cornice coeva	Cornice in mogano modello MAN
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p>L'opera risalente al 1955 anno nel quale il pittore trascorre un breve soggiorno nell'area del Sulcis per osservare il lavoro nelle miniere (attenzione che condivide fra l'altro con diversi artisti isolani quali Giovanni Marras, Carlo Muntoni, Foiso Fois e con riviste nazionali come <i>Epoca</i>, attraverso le immagini che hanno fatto storia come quelle realizzate dal fotografo Mario De Biasi o da Federico Patellani), gli dà l'occasione sia di confrontarsi con scenari assai differenti da quelli agro-pastorali della Barbagia, a lui più consueti, sia di entrare in contatto con quel clima di rivendicazione culturale che elegge il realismo sociale a soggetto della nuova narrativa della Sardegna, non solo nell'arte visiva. Al ritorno dall'esperienza nel Sulcis è stato lo stesso Giovanni Ciusa Romagna a riferire all'amico avvocato Gonario Pinna, che sarebbe dovuto tornare laggiù "perché c'è da fare grandi cose, coi colori di quella terra, di quel mare, di quel cielo malinconico, di quell'inferno sotto e sopra la terra".</p> <p>Soggetto muto di quest'opera è proprio l'assenza del protagonismo umano. L'uomo è qui ridotto a proporzioni minime, schiacciato, appena accennato: una figura labile in uno spazio che ne soverchia la presenza. Il lavoratore viene dominato dalle sue stesse costruzioni, imponenti come architetture della post modernità (surreali per la Sardegna), che assurgono a paesaggio totalizzante, tanto importanti da sostituire la natura stessa, della quale arrivano persino a imitarne i colori. Questo "<i>porto di Sant'Antioco</i> [si presenta quindi] sotto un cielo ferrigno quasi indifferente alla fatica degli uomini, alla tragedia sempre più vasta di quella plaga" (Gonario Pinna da "Il convegno", Cagliari, 1959, in <i>Giovanni Ciusa Romagna</i>, Fossataro, pag. 109). Opera tarda, concepita a tre anni dalla scomparsa dell'autore, è una ripresa dal vero dalla forte impaginazione prospettica, ripresa dal basso per accentuare il gigantismo delle macchine, ha una freddezza cromatica accentuata da una frettolosa elaborazione che lascia persino delle parti scoperte del supporto in tela.</p>
cronologia espositiva	Periodo del comodato d'uso al MAN

Numero	18
autore	Tassi (?)
titolo testato	<i>Scorcio di Oliena (Piazzetta Santa Croce)</i>
datazione acclarata o presunta	1957 (apposta sul retro). Firmato per esteso in b. sx. (caratteri non del tutto decifrabili); s.d.
tecnica esecutiva	Olio su masonite
misure	50 x 35 cm
stato di conservazione	Buono
possesso della dotazione di una cornice coeva	Bella cornice coeva in buono stato di conservazione
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p>Piacevole e fluida pittura che presenta una interpretazione esterna del soggetto, inconsueta dunque, per altri versi aneddotica. Carattere che ne segna il maggior valore ma ne definisce il suo limite. L'eleganza tonale, infatti, interamente impostata per estese macchie di colore, espresse mediante una gamma chiara e pastello, superata la prima piacevole impressione visiva, al limite del decorativismo, retrocede a misura di una leggerezza interpretativa, applicata a sorpresa nella descrizione di un'area urbana, come allora si presentava uno dei rioni storici del villaggio di Oliena, centrale e popolare, fatiscente e misero. Spiazzante perciò all'occhio dei sardi. Sembrerebbe trattarsi di un esito pittorico destinato a una lettura illustrativa e turistica, persino ironica, resa volatile e attenta a non allontanare quell'utenza estranea alla realtà dei luoghi, in quegli anni invece ancora tutti da bonificare e vincolati a dinamiche sociali allora devastate dall'emigrazione, dall'indigenza, dal malessere.</p> <p>L'artista qui restituisce uno stacco netto di fantasia, realizzato proprio attraverso il ricorso al colore, elegante francesismo che interpreta costruzioni dipinte con toni brillanti e un cielo ottimista e sognante, irrealmente turchese.</p> <p>Figure maschili e femminili vi compaiono quali presenze bastanti ad animare la scena, riconoscibili come autoctoni per un certo abbigliamento vagamente tradizionale, contribuendo a riportare l'opera su accettati <i>cliché</i> folkloristici.</p>
nota biografica sull'autore	Al momento non si ha alcuna notizia dell'autore

Numero	19
autore	Ernesto Ceccarelli
titolo testato	<i>Paesaggio</i>
datazione	1959. Firmato E. Ceccarelli e datato 59 in b. dx.
tecnica esecutiva	Olio su tela artigianale chiodata al <i>passepartout</i>
misure	55 x 64 cm
stato di conservazione	Buono
possesso della dotazione di una cornice coeva	Cornice seriale con <i>passepartout</i> e vetro
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p>Il dipinto potrebbe raffigurare uno scorcio dei dintorni di Nuoro. Il soggetto, interamente debitore a Ciusa Romagna sia nella tematica sia nel colore ma soprattutto nella composizione, sottolinea l'influenza di quel maestro (già scomparso alla data di realizzazione di quest'opera) sulla schiera dei giovani artisti nuoresi.</p> <p>Ceccarelli, dotato di buona manualità, cerca in opere come questa una via di espressività personale che troverà proprio in certe sintetiche composizioni di paesaggio che, orientate a mediare l'astrazione, manterranno tuttavia il colore come tratto di continuità, rinnovate tuttavia nell'impaginato arioso e leggero, dai tratti che attraversano la superficie di supporto senza il bisogno di coprirlo se non in minima parte. Solco anch'esso, tuttavia, proposto nell'ultimo fase di ricerca da Ciusa Romagna, non sviluppato perché precocemente scomparso, così come purtroppo avverrà per Ceccarelli, unito anche in questo al suo referente.</p>

Numero	20
autore	Salvatore Pirisi
titolo testato	<i>Circo</i>
datazione	Anni cinquanta. s. d.; firmato "S. Pirisi" in b. dx.
tecnica esecutiva	Olio su compensato
misure	50 x 64 cm
stato di conservazione	Buono
possesso della dotazione di una cornice coeva	Cornice seriale industriale, argentata, con <i>passepartout</i> e vetro
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p>Con la scelta del circo quale soggetto pittorico a cui anche altri artisti come Giovanni Ciusa Romagna o Melkiorre Melis, si sono ispirati, Pirisi si dimostra perfettamente coerente con la poetica neorealista del periodo (si pensi al film <i>La strada</i> di Fellini), che tendeva a una trasposizione anche in pittura di povere realtà dalle forti accezioni poetiche quali quelle circensi, legate al nomadismo, al rifiuto di legami (anche dei beni materiali) se non passeggeri.</p> <p>La tenda del circo è qui forma metafisica in contrasto con le architetture dei paesi isolani, luogo temporaneo di sogni, magie, esotismi per quel sociale (soprattutto di allora) impossibilitato a vivere in forma diretta realtà non strettamente condizionate dalla quotidianità.</p> <p>Pirisi dipinge il suo "<i>Circo</i>" con colori chiari, puliti, trasparenti, come lo sono il rosa e il giallo, il cui accostamento sprigiona una diffusa luminosità e profondità atmosferica, restituendo all'immagine quella specularità lirica e poetica, giusta per il soggetto. Tonalità cromatiche che l'artista allo stesso tempo spegne, allontanandole, per riportare la scena alla sfera del ricordo, volontà marcata anche dalla totale assenza di presenze umane.</p> <p>Ha dipinto questo lavoro con pennellate larghe e forti, stendendo il colore senza incertezze o sovrapposizioni, modalità che non deve però trarre in inganno circa questa pittura, per altri versi meditata, dove la calma sospesa del possibile meriggio (ora diurna nella quale sembra essere calata la scena) risulta ben stabilita dal disegno compositivo che mostra lo straniante cono della tenda, percepibile in lontananza fra due bilanciate ali di case.</p>

Numero	21
autore	Pietro Mele
titolo testato	<i>Paesaggio</i>
datazione	Anni cinquanta (?). S. d.; s. f.
tecnica esecutiva	Olio su compensato
misure	70 x 90 cm
stato di conservazione	Buono
possesso della dotazione di una cornice coeva	Cornice seriale industriale recente (anni novanta) con vetro e <i>passepartout</i>
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p>Pietro Mele affronta il tema del paesaggio con accento insolito rispetto agli altri artisti corregionali come lui ancorati alla figurazione, spingendosi oltre la narrazione strettamente realistica, pur nell'impianto che salva la forma. La gamma tonale (in lui diventata cifra stilistica) dalla quale è bandito il nero, presenta toni chiari e luminosi, trasparenti, che pervadono il paesaggio, privandolo delle ombre.</p> <p>Seguendo forse le indicazioni di un Cezanne che parlava di rappresentare la natura cercando di far sentire l'aria che attraversava foglie e altro, ecco che Mele, recuperando e adottando una tecnica divisionista (già di Ballero, poi di Figari che la trae dalla Secessione monacense), stacca le pennellate, le direziona, le riduce a corte strisce a formare una griglia di costruzione morfologica.</p> <p>L'esito è di una apparente sfocatura dell'immagine ma, di contro, di una ariosità naturale tale da rimandare a una forte suggestione da <i>en plain air</i>, nella quale tuttavia l'autore mantiene l'approccio scientifico e concettuale al soggetto, scelta che pone il Mele maturo a un livello di profondità analitica di tutto rispetto.</p>

Numero	22
autore	Remo Branca
titolo testato	<i>Paesaggio con sughere</i>
datazione	1948. Datato e firmato "Remo Branca 48"
tecnica esecutiva	Olio su compensato
misure	55 x 75 cm
stato di conservazione	Buono
possesso della dotazione di una cornice coeva	Cornice anni settanta seriale e industriale con <i>passepertout</i>
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p>Decisamente più portato per l'incisione, Remo Branca non dà affatto prova in quest'opera di essere un buon interprete, producendo un lavoro dalle scarse qualità artistico pittoriche.</p> <p>Se da un lato il dipinto soffre della futilità del soggetto è soprattutto dall'altro che manca della necessaria padronanza tecnica, manifestata da una pittura scarsa di valori, tutta intenta alla mera rappresentazione della scena, con un risultato di sconcertante ingenuità, tanto da far parere il dipinto opera di un dilettante. In ogni modo questo lavoro non è dissimile da quello presente nella raccolta della galleria comunale d'Arte di Cagliari.</p> <p>La tipica quercia, privata della sua corteccia, e l'aspra orografia rocciosa, vorrebbero conferire al paesaggio un carattere sardo e barbarico, quello stesso che affascinò il pittore per tutto l'arco produttivo e che resta, nello specifico, uno dei temi da lui prediletti, sia in pittura, sia nell'incisione xilografica.</p> <p>Anche per questo dipinto si può sottolineare il forte legame di Branca con la tradizione tardo romantica, con il verismo di gusto virtuosistico da ispirazione letteraria, che porta l'artista a cercare i suoi modelli di riferimento nelle correnti della seconda metà dell'Ottocento più che in più aggiornate tendenze artistiche del novecento.</p>

Sala “Mons. Alberti”

Ambiente III

Sala che raccoglie nature morte e soggetti a tema vario. Ospita inoltre una parte del patrimonio librario incentrato sulla storia e le tradizioni della Sardegna devoluto in eredità da Mons. Alberti alla CCIAA di Nuoro per la fruizione pubblica

Nature morte:

23. Cesare Pirisi, *Natura morta (frutta)*
24. Antonio Corriga, *Vaso con gladioli*
25. Salvatore Fara, *Rose (Vaso di fiori su fondo nero)*
26. Mario Paglietti, *Pernici*
27. Melkiorre Melis, *Scena di caccia*
28. Pietro Antonio Manca, *Sera d'inverno in paese (recto) - Autoritratto (verso)*
29. Antonio Mura, *Concerto o I suonatori*
30. Giovanni Nonnis, *Ambiente con donna in costume*

Tema vario:

31. Pietro Antonio Manca, *Scena di caccia*
32. Giovanni Ciusa Romagna, *Cavalli*
33. Stani Dessy, *Cavallo*
34. Paolo Luigi Marchetti, *Cabaret*
35. Gino Frogheri, *Cantiere*
36. Tanino Sedda, *Composizione*
37. Luigi Guerricchio, *Erpice*
38. Gino Frogheri, *Asino con carretto e carrettiere*
39. Ubaldo Badas, *Asino*

Numero	23
autore	Cesare Pirisi
titolo testato	<i>Natura morta (Frutta)</i>
datazione	1933. S. d. ma firmato "C. Pirisi" in b. dx
tecnica esecutiva	Olio su tela cartonata
misure	40 x 50 cm
stato di conservazione	Nel retro vi è la scritta a mano (FRUTTA). Il pigmento è caduto in più punti. Qualche abrasione.
possesso della dotazione di una cornice coeva	Cornice seriale e dorata anni trenta, del tipo arredativo, con vetro
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p>Curioso dipinto realizzato a documentazione di una forma di gigantismo vegetale: un grande frutto di lima posto accanto a due mele e, in secondo piano, a una pianta d'appartamento; spunto spiazzante che si discosta dalla consueta impostazione degli oggetti disposti a comporre natura morta.</p> <p>Qui lo straordinario diventa il vero soggetto dell'opera dalla conduzione pittorica peraltro oleografica e spenta e dai caratteri di onesta mediocrità artigianale, che la pongono sul piano accademico.</p> <p>L'allora ventottenne autore, divenuto in seguito anche incisore, si conferma in questo lavoro padrone del disegno compositivo e dell'equilibrio strutturale del dipinto.</p>
cronologia espositiva dell'opera	IV Mostra del sindacato BB. AA. della Sardegna, ottobre 1933 (come da targhetta sul retro)

Numero	24
autore	Antonio Corrigo
titolo testato	<i>Vaso con gladioli</i>
datazione	Fine anni sessanta – primi anni settanta. S. d.; firmato "Corrigo" in b. sx.
tecnica esecutiva	Olio su tela
misure	120 x 80 cm
tato di conservazione	Buono
possesso della dotazione di una cornice coeva	Cornice coeva bianca, seriale industriale, tipica del periodo
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p>Dipinto di grande formato (come risulta per molta della produzione dell'artista che mostra così di saper gestire bene la grande dimensione) dal quale emerge il consueto piglio veloce nel maneggiare pennelli e colori. In questo caso, anzi, il pittoricismo bozzettistico che sempre definisce il suo stile, prassi tecnica di indubbia derivazione biasesca ma senza tuttavia mantenerne la pastosità, trova qui un affondo di dettaglio, soprattutto nei diversi registri coi quali sono resi i fiori, come raramente altrove.</p> <p>Colpisce l'accostamento variegato e rutilante dei colori, accesi nel primo piano, retrocessi e bassi nel secondo, che conferiscono, mediante piani prospettici successivi, profondità di campo, in una composizione certamente guardata dal vero in studio. Corrigo interpreta il sentimento umano con esiti gioiosi.</p> <p>Anche questa metafora dimostra come in lui sia invariabilmente assente il senso del grave (motivazione profonda che lo colloca lontano da Biasi), riflesso di uno spirito talmente esuberante che pur accostandosi a problematiche sociali o quotidiane, lascia trasparire un guizzo indomito che riporta la scena alla superficie, verso atmosfere di leggerezza, anche se, in proposito, alcuni rilevano come lo accompagnasse "nelle sue tele, quasi una costante che diventa motivo lirico soprattutto nei fiori, per lo più margherite o fiori di campo, e si tramuta in vera e propria sofferenza che pur composta e nobilitata, non perde mai della sua intensità" (A. S. Fais, 1980, p.143).</p> <p>In alcuni punti la tela non è dipinta, lasciandone trasparire il bianco acceso.</p>

Numero	25
autore	Salvatore Fara
titolo testato	<i>Rose (Vaso di fiori su fondo nero)</i>
datazione	1957: datato e firmato "S. FARA, 57" in b. dx.
tecnica esecutiva	Olio su cartone
misure	64 x 44 cm
stato di conservazione	Buono
possesso della dotazione di una cornice coeva	Bella cornice coeva con vetro
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p>Nella prima metà degli anni cinquanta, periodo a cui il dipinto è riferibile, Fara dimostra d'aver ben assimilata la lezione dei suoi maestri referenti: da Figari ha preso la sicura compostezza formale, esercitata col disegno: "le linee strutturali della rappresentazione sono messe in evidenza dalla studiata disposizione degli oggetti, dal calcolato rapporto tra i volumi, dalla tessitura tonale e dall'incastro delle campiture colorate" (G. Altea, M. Magnani, 2000, p. 172); invece è da Biasi che ha tratto l'interesse materico e l'utilizzo del fondo nero, come in questo dipinto.</p> <p>In "<i>Rose</i>" è infatti palese il riferimento a Biasi, riportato forse principalmente nella conduzione pittorica che accentua l'effetto quasi rugoso del colore. Il fondo scuro è qui illuminato dal piano d'appoggio celeste-azzurro oltre che dai riflessi della lavorazione del cristallo del vaso, forma centrale che si irradia attraverso i fiori, quasi ritagliato nella scena.</p> <p>Il fondo diventa più chiaro in corrispondenza della linea di un ipotetico orizzonte basale dove al nero subentra uno dei toni prediletti dall'artista, l'azzurro (qui chiaro), perché, come sottolineato dal giornalista sassarese Enzo Espa, per Fara "l'azzurro sottolinea rapporti di spazio che non hanno confine, e abbattano gli ostacoli che l'artista ha lungamente interiorizzato, e tutti gli altri colori tendono a scomparire, divorati quasi da quel perpetuo gioco cielo-mare. Colore di evasioni, certamente, e perciò ancora più intimo" (E. Espa, 1975, p. 3).</p>

Numero	26
autore	Mario Paglietti
titolo testato	<i>Natura morta (Pernici)</i>
datazione	1931. S.d. ma firmato "M. Paglietti" in b. sx
tecnica esecutiva	Olio su tela cartonata
misure	30.5 x 40 cm
possesso della dotazione di una cornice coeva	Cornice in mogano modello MAN
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p>L'opera ha il suo fascino e il suo limite nell'essere di chiaro sapore oleografico; essa cita persino le atmosfere delle numerose e diffuse riproduzioni cartacee d'importazione. È evidente che, nella sicura conduzione morfologica e cromatica del dipinto, si ritrovi un pittore che proviene da studi accademici e l'approccio al soggetto affrontato è, di fatto, scolastico.</p> <p>La natura morta, assieme ai ritratti e in misura minore ai paesaggi è una delle tematiche più frequentate dall'artista. Anche in quest'opera emerge il gusto verista derivato a Paglietti dalla lezione del pittore Giacomo Grosso suo insegnante a Torino all'Accademia Albertina.</p> <p>In un elementare equilibrio compositivo di forme e colori, "<i>Pernici</i>" spinge ad apprezzare non l'eccesso di decorativismo, ma il piacere della descrizione, di in tono sommesso e "caldo, di una quotidianità rustica fatta di piccole cose.</p> <p>La composizione resta tuttavia debole, realizzata per piacere una classe sociale di provincia estranea alle grandi dinamiche dell'arte. Non vi si ritrova nulla dell'interpretazione alta che, da Caravaggio, percorre la concezione della natura morta nella storia dell'arte.</p> <p>Di Paglietti risultano più felici e apprezzabili le composizioni che affrontano la rappresentazione di un oggetto isolato come ad esempio una melagrana, un pugno di ciliegie ecc., opere nelle quali l'artista non deve fare il passo successivo a quello del copiare, non avendo compreso il valore metaforico che avrebbe potuto conferire ai materiali ritratti.</p>
cronologia espositiva	Periodo di comodato d'uso al MAN

Numero	27
autore	Melkiorre Melis
titolo testato	<i>Scena di caccia</i>
datazione	1950. Datato e firmato "M. Melis 950" in b. dx
tecnica esecutiva	Olio su cartone
misure	17,3 x 23 cm
possesso della dotazione di una cornice coeva	Cornice in mogano modello MAN
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p>Opera pittorica di dimensioni minime imperniata su uno dei <i>topoi</i> della cultura visiva: il tema dei cani che ghermiscono il cervo, nobile preda di caccia, che oltre a tanta pittura secentesca di genere, cita anche i mosaici bianco/neri della romanità e del mito (i cani di Diana che sbranano Atteone).</p> <p>La "caccia reale" rientrava nei temi del ricamo popolare anche sardo, a cominciare dai filet. La scelta del soggetto, qui ambientata nel paesaggio sardo marcato dai lecci piegati dal vento, denota le caratterizzazioni della ricerca di Melis: il passaggio libero che da una tecnica artistica trasferisce un tema adattandolo ad un'altra.</p> <p>Il dipinto è da ascrivere fra le opere (anche realizzate su mattonella ceramica, sottovetrina) di piccolo formato, esposte in mostra a Nuoro nel 1951, indirizzate, nei soggetti come nel taglio contenutistico, alla Sardegna e all'entroterra barbaricino nel dopoguerra ancora immersi negli arcaismi tradizionali così come imbevuto di cultura classica.</p>
cronologia espositiva	Periodo di comodato al MAN

Numero	28
autore	Pietro Antonio Manca
titolo testato	<i>Sera d'inverno in paese (recto)</i>
datazione	S. d. e s. f.. 1948
tecnica esecutiva	Olio su cartone
misure	49,4 x 69,4 cm
rilievo dello stato attuale di conservazione	Buona. Il cartone di supporto è coperto su entrambe le facce, presentando un dipinto (" <i>Autoritratto</i> ", con andamento verticale) anche sul retro, com'era prassi diffusa in questo artista.
cornice	Cornice in mogano modello MAN
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p>L'atmosfera notturna è quella prediletta da Manca nelle rappresentazioni corali, come attestano le numerose opere sul tema. "<i>La Sera d'inverno in paese</i>" è resa con colori cupi, fondi, rotti soltanto dal rosso del fuoco, motivo aggregante nella società arcaica, e dalle forme dell'abito tradizionale suggerito in modo indistinto su figure private del volto, radunate alla luce della fiamma. Vi si trova, particolarità di questo artista seguace della teosofia, un innovativo uso del colore che annulla i dettagli per cui la forma non è altro che pretesto per far vivere i toni del rosso, del verde, del bianco, del giallo, dell'azzurro, a volte emersi solo in guizzi veloci per tracciare figure abbozzate di uomini, donne e bambini, di animali domestici e le case sullo sfondo. Tutto viene costruito con pochi e rapidi tratti, contribuendo a creare un'atmosfera crepuscolare o notturna, a tratti visionaria e mitica. L'opera costituisce un valido esempio dello stile ormai consolidato dell'artista che sceglie di non definire ma di suggerire con rapidi tocchi la natura, le persone, i villaggi, presenze che sembrano emergere da un magico sortilegio di luce e colore, in realtà ombre affioranti dalla profondità dell'animo. Giustamente M.L. Frongia, parlando del dipinto calca sugli aspetti simbolici costantemente presenti in Manca: "Se pure parte dalla realtà, il mondo dell'artista sardo ha una potente carica simbolica... Il paese non è un paese identificabile, ma è il luogo di incontro e di conciliazione di tensioni, di affetti, di problemi, di una comunità che in esso vede snodarsi la sua vita; il fuoco non è solo quello che illumina il bivacco dei pastori o le notti in campagna, ma è luce, è vita, è colore, colore che la luce è riuscita a creare vincendo le tenebre che la circondano e la opprimono..." (Frongia, in Amministrazione Provinciale di Sassari, <i>Pietro Antonio Manca</i>, Mostra retrospettiva, Catalogo di Nicola Tanda, Palazzo della Provincia, p. 22).</p>
cronologia espositiva dell'opera	1999-2012, comodato d'uso, MAN, Nuoro. 2006, Mostra antologica, Palazzo della Frumentaria, Sassari

Numero	28
autore	Pietro Antonio Manca
titolo testato	<i>Autoritratto (verso)</i>
datazione acclarata o presunta	S. d. e s. f.. Ante 1948. Un autoritratto degli anni cinquanta interpreta e mostra l'artista con il viso meno segnato, le mani sempre in posizione di abbandono, lo sguardo invece diretto verso l'osservatore. Vedi M. L. Frongia, 2006, fig. 41, p. 31; fig. 45, p. 35.
tecnica esecutiva	Olio su cartone
misure	69,4 x 49,4 cm
rilievo dello stato attuale di conservazione	Ritenuto di minore valore artistico rispetto al dipinto in facciata opposta (<i>recto</i>), l'opera presenta numerosi ammanchi nel pigmento e una striscia di carta incollata perimetralmente.
possesso della dotazione di una cornice coeva	Cornice in mogano modello MAN
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p>Il dipinto, verso di "<i>Sera d'inverno in paese</i>", non compare neppure sui cataloghi del MAN. Era questa una prassi consolidata dell'artista che utilizzava entrambi i versi del supporto "dove spesso il lato frontale è privilegiato solo in quanto concepito per ultimo" (Frongia, 2006, p. 62), osservazione vera anche in questo caso in cui il dipinto di figura sembra essere stato realizzato in precedenza rispetto alla scena dell'insieme. Manca nell'arco della sua produzione ha eseguito numerosi autoritratti che, oltre a mostrare il personale mutamento fisico in forma realista e tutt'altro che timida (si è ritratto anche nudo), gli hanno consentito di esplorare un percorso da lui molto sentito e presente: la ricerca della propria interiorità quale essere umano dalla capacità analitica che evita l'apparenza, per superare la realtà oggettiva attraverso lo sbarramento di "quell'oltre". In quest'opera l'artista dovrebbe aver superato i cinquant'anni, si mostra straniato e smarrito, infragilito dalla realtà del secondo dopoguerra. In alcuni successivi autoritratti degli anni cinquanta si ritrae con lo sguardo fisso a scrutare, a interrogare l'osservatore attribuendosi tratti fisici costantemente giovanili. Sarà solo alla fine degli anni sessanta che si ritrarrà smagrito e incanutito. Si ipotizza qui dunque una datazione anteriore se non proprio coeva a quella del <i>recto</i>. La figura qui rappresentata mantiene ancora una forza e una concentrazione forse abbandonate dal medesimo artista esclusivamente per fini pratici: la scarsa commerciabilità del ritratto che cede il passo a una scena pur sempre riconoscibile all'occhio dei sardi, fruitori malati di sardità e bisognosi di sentirsi rappresentati da una pittura che li eleggesse a tema narrativo. Manca non cade mai nel folklore e nella facile descrittività che troppo spesso ha disinvoltamente strizzato l'occhio all'acquirente.</p>

Numero	29
autore	Antonio Mura
titolo testato	<i>Concerto o I suonatori</i>
datazione acclarata o presunta	1932. S. d.; firmato "A. Mura" in b. sx. seguito da monogramma "BTG" col quale l'artista dichiara, a partire dal 1928-1929, la sua devozione a Santa Teresa del Bambino Gesù (M.G. Scano Naitza, 2000, p. 87).
tecnica esecutiva	Olio su tela
misure	98 x 114 cm
stato di conservazione	Buono
possesso della dotazione di una cornice coeva	Cornice in mogano modello MAN
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p>La datazione attribuita al dipinto è quella del 1932 se si accetta quanto pubblicato nel <i>"Catalogo della collezione del MAN"</i> del 1999 dallo storico dell'arte Maria Luisa Frongia, secondo la quale il quadro fu esposto alla III Sindacale sarda di Sassari del 1932. Una seconda attribuzione viene da Maria Grazia Scano Naitza che citando alcune fonti giornalistiche afferma che il dipinto fosse già presente all'esposizione della II Sindacale Cagliariitana del 1931 e, in occasione della quale, fu acquistato da un ente 'pubblico nuorese non specificato (G. Altea, M. Magnani, 2000, p. 73).</p> <p>Nel catalogo della mostra del 1931 il quadro tuttavia non compare né viene citato nelle recensioni ma potrebbe esservi stato incluso all'ultimo momento. Il presente soggetto è insolito per Mura che fu soprattutto artista di ispirazione religiosa tanto da essere definito "francescano" da alcuni critici, fra i quali Nicola Valle che, nel 1933, scriveva: "Mura si tormenta di continuo nel tentativo di estrinsecare la sua religiosità ... A sentir lui, non aspira se non ad esprimere quest'alto senso del sovrumano, questa religiosità sentita con animo moderno" (M.G. Scano, 2000, p. 90).</p> <p>Qui il suo interesse per il realismo seicentesco si evince dal fatto che <i>"Concerto o I suonatori"</i> sembrerebbe derivare da impianto caravaggesco, con la differenza che i protagonisti in Mura sono di pura invenzione, affatto reali, semmai frutto di idealizzazione. Il dipinto trova una suggestione caratterizzante e "armonica" nel formato quadrato e nelle figure disposte in modo bilanciato, immerse in una calma gamma di bruni e di toni smorzati, appena animati dalla radenza luminosa. L'opera parrebbe rientrare nell'orientamento neosecentesco assunto nei primi anni trenta dall'artista (sottolineato da Frongia 1999, <i>Catalogo</i>, e Scano 1999) in sintonia con l'indirizzo figurativo del momento.</p>

	<p>Il passo di M.G. Scano Naitza, attenta studiosa dell'artista, riassume bene questo lavoro e il suo contesto: "l'attenzione è rimarcata dalla natura morta in primo piano e dall'analitica descrizione degli strumenti musicali, è evidente un'attenzione neo-seicentesca per la luce, tuttavia morbida e avvolgente. Si tratta però di un'accezione tutta intellettuale e idealizzante del vero, che risulta come velato dalla diafanità delle tinte e da crepuscolari penombre, immerso in un'atmosfera di sospeso stupore, in qualche misura rapportabile a talune proposte di artisti italiani ed europei per le quali il tedesco Franz Roth forgiò nel '25 la definizione di "realismo magico" (M.G. Scano, 2000, p. 89).</p>
<p>cronologia espositiva dell'opera</p>	<p>1931, Cagliari, Il Sindacale Sarda. 1932, Sassari, III Sindacale Sarda. 1999 Aritzo, mostra retrospettiva antologica. 1999-2012, comodato d'uso, MAN, Nuoro.</p>

Numero	30
autore	Giovanni Nonnis
titolo testato	<i>Ambiente con donna in costume</i>
datazione	1952. Firmato G. Nonnis e datato 52 in b. dx.
tecnica esecutiva	Tempera e pastello su cartoncino nero
misure	32 x 43 cm
stato di conservazione	Buono
possesso della dotazione di una cornice coeva	Bella cornice coeva con vetro
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p>Curiosa opera degli esordi, raffigura una scena (vi rientra anche una donna in abito tradizionale sardo) nella quale l'unico vero legante è costituito dal pur non definibile ambiente e dalla sua atmosfera, immerso in una penombra spezzata unicamente dalle macchie di giallo, rosso e bianco del costume sardo femminile, e dove le figure umane, larvali, vi compaiono come delle ombre. Oscurità che si impone già a un primo sguardo, in un rimando al drammatico periodo postbellico nel quale nasce l'opera, come forse anche alla ricerca coeva del pittore cagliaritano Dino Fantini.</p> <p>Dipinto assai pregnante sotto il profilo poetico, vi risultano dichiarate le scelte future dell'artista orientate da subito a distanziare la realtà, lavorando piuttosto sui contenuti di memoria. Questo reiterato processo, qui espresso in nuce, consentirà di arrivare alla bidimensionalità segnica e decorativa, che da ultimo sarà il maggior carattere del suo stile.</p> <p>Il presente lavoro è parte di una serie realizzata nel decennio '50 e '60 che tende a riprodurre la quotidianità dell'ambiente e della società sarda nella sua "normalità" intrisa da un profondo senso di tristezza, intesa come mancanza, personale e generale; tratto che accompagnerà Nonnis in gran parte delle sue opere, soprattutto nell'approdo al tema della crocefissione.</p>

Numero	31
autore	Pietro Antonio Manca
titolo testato	<i>Scena di caccia</i>
datazione	1945. Datato e firmato "P A Manca" in b dx.
tecnica esecutiva	Olio su cartone
misure	50 x 70 cm
rilievo dello stato attuale di conservazione	Buono. Si rende necessario lo smontaggio e la verifica del verso del supporto (molto probabilmente dipinto anch'esso)
possesso della dotazione di una cornice coeva	Cornice seriale con <i>passepartout</i> e vetro
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p>Anche in un soggetto come "<i>Scena di caccia</i>" l'artista va oltre la narrazione realistica bandendo anche in questo caso il disegno dal dipinto, traducendo le figure in esili presenze, appena individuate dal tocco pittorico: cacciatore e cani, preda (cinghiale), sono tutt'uno con il fondo boschivo, masse appena più dense e orizzontalizzate rispetto alla verticalizzazione dei tronchi nella querceta.</p> <p>La sua pittura di natura espressionista è stata sempre rapida, veloce, concepita per una personalissima interpretazione del mondo che in Manca si è sempre attestata su quello tradizionale della Sardegna.</p> <p>Eccone dunque la rappresentazione di un momento, tema di svago legato alla caccia, dove al contrario Manca (artista antieroico per eccellenza, pittore che rifugge le certezze) fa avvertire allo sguardo del fruitore la sospesa paura del colpo mortale, l'angoscia (i colori diventano monotoni e lividi), l'affanno, la concitazione della corsa verso la salvezza, concetti istintivi e ritmici ai quali egli dà voce visiva, sfocando i dettagli e infragilendo l'impianto delle forme.</p>

Numero	32
autore	Giovanni Ciusa Romagna
titolo testato	<i>Cavalli</i> (titolo scritto sul retro)
datazione certa o attribuita	1954. S. d. ma firmato "Ciusa Romagna" in b. sx
tecnica esecutiva	Olio su masonite
misure	50 x 60 cm
stato di conservazione	Buono
possesso della dotazione di una cornice coeva	Bella cornice anni quaranta con sagoma in legno gessato
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p>All'attività di ritrattista Ciusa Romagna ha affiancato quella di fine paesaggista: se per il ritratto il suo riferimento è stato spesso Carmelo Floris, per i paesaggi lo sguardo è stato invece rivolto alla capacità di sintesi formale di Biasi, specie dopo il suo ritorno dal viaggio africano, ricco di novità formali e coloristiche (L. Orbace e M. P. Dettori, <i>Pittura sarda del novecento nelle collezioni statali</i>, Umberto Allemandi, Torino, 2009, pag. 66) e, forse soprattutto, il Biasi biellese dell'ultima stagione, quello dei controluce (come per questo caso specifico) e dei toni di colore acidi.</p> <p>La ritrovata serenità alla ripresa successiva al conflitto mondiale lo portava a rappresentare la natura con un piglio pittorico tecnicamente rinnovato, sintetico nel tratto, ma sempre teso a tradurre la tensione emozionale che suscitava in lui la visione della realtà pervasa di luce e di colore. Ciusa Romagna medesimo diceva: «capire me stesso è la medesima cosa che intendere la natura che mi circonda, essendo io parte di questa e questa parte di me» (M. L. Frongia, <i>Giovanni Ciusa Romagna</i>, Ilisso, Nuoro, 2005 pag. 50).</p> <p>Egli "amava i suoi monti e la gente di un amore profondo e antiretorico. Diceva che la solennità del paesaggio sardo lo schiacciava, che i suoi paesaggi erano solo tentativi" (Eugenio Tavolara in C. Maltese, <i>Giovanni Ciusa Romagna</i>, Cagliari, Fossataro, 1969, pag. 105) per restituirne il fascino.</p> <p>Qui la luce radente, crepuscolare, suggerisce l'atmosfera del tramonto, calma, che permette all'artista di dare prova di una sapiente padronanza tecnica nei chiaroscuri, controluce che modella i corpi pieni degli animali, sfumando il paesaggio che, pur presente, rimane indistinto e lascia che i cavalli restino unico fulcro pieno della rappresentazione. Molto simile, se non proprio identico e coevo, il dipinto si accosta a un altro in cui però l'animale rappresentato è costituito dalla vacca (Nuoro, collezione privata, in M. L. Frongia, <i>Giovanni Ciusa Romagna</i>, Ilisso, Nuoro, 2005 pag. 50).</p>

Numero	33
autore	Stanis Dessy
titolo testato	<i>Cavallo</i>
datazione	1932. Firmato S. Dessy e datato 932 in b. dx.
tecnica esecutiva	Olio su tavola
misure	41,5 x 50,5 cm
stato di conservazione	Buono
possesso della dotazione di una cornice coeva	Cornice ottocentesca in pastiglia dorata, conformata a gola
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p>Inedito dipinto del periodo iniziale, sviluppa uno dei soggetti più cari all'artista: il cavallo, tema esplorato con una comprensione profonda ma anche assai duttile per affermare una volta di più la caratteristica preponderante di Dessy: la sua grande abilità tecnica da disegnatore, in lui principale approccio al mezzo pittorico così come pure all'incisione.</p> <p>Del "<i>Cavallo</i>" viene proposta la singola figura colta all'esterno di un fabbricato domestico assolato, probabilmente nel suo cortile-ricovero; l'animale vi è raffigurato isolato e legato (Dessy riprende il cavallo dal vero, verosimilmente finendo il paesaggio in studio), mentre ha abbassato la testa per cibarsi, assumendo un tratto quasi di sottomissione ma esprimendo in questo tutta la sua domesticità di bestia selvatica domata. La rappresentazione si differenzia da altre col medesimo soggetto fra le tante di questo autore: in genere il cavallo viene da lui esaltato nella potenza e imponenza fisica.</p> <p>In questo caso invece l'enfasi fa spazio a una pacata bellezza, unica presenza viva nel paesaggio costruito, talmente d'impatto che non necessita di aggiunte ulteriori: c'è il cavallo e basta, potente attrattore di attenzione nella scena.</p> <p>La tavolozza impiega colori chiari e brillanti nello sfondo, che esaltano il centro dell'opera, costituito dalla silhouette dell'animale che vi si staglia nitido e armonioso sulle eleganti zampe, pronte a scattare.</p>
cronologia espositiva dell'opera	Esposto alla Prima Mostra del Sindacato Regionale Fascista Belle Arti della Sardegna, Sassari 1930

Numero	34
autore	Marchetti Paolo Luigi
titolo testato	<i>Cabaret</i>
datazione	1954: datato e firmato "P L Marchetti" in b. dx
tecnica esecutiva	Olio su compensato
misure	50 x 60 cm
stato di conservazione	Buono
possesso della dotazione di una cornice coeva	Cornice coeva del periodo. Bella cornice, pastiglia gessata su legno, anni cinquanta
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p>Il dipinto ripete probabilmente una memoria del soggiorno parigino dell'artista e rappresenta un interno voltato, vivace e fumoso, con luci soffuse e ombre teatrali: l'interno di un cabaret, di un locale notturno animato dal quel popolo caratteristico dell'immaginario, <i>habitué</i> di queste situazioni metropolitane.</p> <p>Da rilevare la stesura dei colori, nella tipica gamma utilizzata dal pittore e riscontrabile in altri lavori presenti presso collezioni pubbliche sarde di Cagliari; Marchetti si è servito qui di impasti densi, in cui i pigmenti risultano essere spessi, le forme come scolpite da effetti plastici (oltre che della luce compositiva) che, in questo caso, ben si accordano alle atmosfere del soggetto.</p> <p>L'artista sceglie la via di un primitivismo istintuale apparentemente ingenuo, orientandosi verso una narrazione di totale fantasia che raggiunge un buon livello poetico.</p>

Numero	35
autore	Gino Frogheri
titolo testato	<i>Cantiere</i>
datazione acclarata o presunta	1957. 1955 (in <i>Catalogo della Collezione, Nuoro 06 Febbraio 1999</i> , MAN, Nuoro, 1998, pag.164). Firmato G. Frogheri in b. dx.; s.d.
tecnica esecutiva	Olio su masonite cementificata
misure	70,5 x 50 cm
stato di conservazione	Buono
possesso della dotazione di una cornice coeva	Cornice seriale industriale con <i>passepartout</i> e vetro
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p>Frogheri ha portato il tema del cantiere a diventare un genere: l'interesse dell'artista per questo soggetto è dettato probabilmente dalla cultura del lavoro, molto sentita nella Sardegna degli anni sessanta in profonda crisi di trasformazione, come anche dal bisogno di individuare nuove alternative tematiche da portare dentro la figurazione pittorica sentita più attuale.</p> <p>«Le figure che costituiscono l'impianto dell'immagine sono costruite con un risalto plastico fatto di volumi tondeggianti, ottenuto con scansioni cromatiche accese da vigorose e rapide pennellate. Il linguaggio verista della scena, anche perché non eccessivamente descrittivo e teso ad una definizione del reale lontano da ogni esibizione d'effetto, ha in tal modo una resa più immediata». (<i>Catalogo della Collezione, Nuoro 06 Febbraio 1999</i>, MAN, Nuoro, 1998, pag. 162).</p> <p>Anche questo lavoro, per l'esattezza descrittiva, rivela il ricorso a un preventivo appunto fotografico impiegato come base. Interessante notare la prassi realizzativa dell'opera, nella quale il pittore ha disegnato sul supporto la scena mediante delle tracce color ruggine/rosso di contorno, intervenendo successivamente con precise campiture di colore che suggeriscono volumi, piani diversi mediante ombreggiature, prospettive che accennano alla presenza degli spazi all'intorno.</p> <p>Quest'opera sembrerebbe tuttavia retrodatata, mostrando una sensibilità più recente, motivata anche dalla freschezza del pigmento. Le caratteristiche del "<i>Cantiere</i>" risultano molto simili a quelle di opere ascrivibili agli anni Settanta.</p>
Cronologia espositiva	Periodo di comodato al MAN: dicembre 1999 - 2012

Numero	36
autore	Tanino Sedda
titolo testato	<i>Composizione</i>
datazione	1970. Datato e firmato "T. Sedda 70" in b. dx
tecnica esecutiva	Acrilico su tela
misure	50 X 40 cm
rilievo dello stato attuale di conservazione	La tela presenta nella parte superiore un vistoso taglio orizzontale (4,5 cm circa) dai contorni abrasivi
possesso della dotazione di una cornice coeva	Cornice di tipo industriale e seriale
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p>L'opera ripercorre verosimilmente l'assemblaggio di oggetti, pertanto "di varie forme", disposti su un piano come in una natura morta, qui resi geometrici e non necessariamente identificabili e rapportabili a qualcosa di preciso.</p> <p>Sedda, in quest'opera degli inizi del suo nuovo orientamento, si fa erede delle avanguardie anteguerra italiane, soprattutto del secondo Futurismo, proponendo la memoria di un vortice formale che condensi in forma simultanea linee primarie rette o ondulate, e le rispettive materie costitutive delle superfici, calde/fredde, lisce/ruvide, rimandando a una percezione grafica archetipica, riportata a valori primari, in una sorta di composizione che è altrettanta sospensione metafisica e surreale di piani e volute, intersecati da luci e trasparenze, giocati con un ritmato e acrobatico uso del colore.</p> <p>Prassi consueta in questo autore a suo modo citazionista che sul postcubismo, neosurrealismo e neometafisica ha giocato interamente la sua ultima ricerca pittorica estesa anche (passione mai tramontata, come testimoniano le sculture ancora presenti a Nuoro nelle raccolte private) a manufatti tridimensionali.</p>

Numero	37
autore	Luigi Guerricchio
titolo testato	<i>Erpice</i>
datazione	1969. Datato e firmato "L. Guerricchio 69" in b. sx
tecnica esecutiva	Olio su tela
misure	60 x 80 cm
stato di conservazione	Buono
possesso della dotazione di una cornice coeva	Cornice seriale anni sessanta
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p>Se parte dell'opera di Guerricchio abbia subito l'influenza di Kokoschka (soprattutto per il metodo e l'approccio alla prassi pittorica), dettata dalla frequentazione nel '56 al corso di pittura alla "Scuola del vedere" a Salisburgo, qui non è immediatamente riscontrabile.</p> <p>In quest'opera emerge evidente una volontà neorealista nel conciliare il vivo sentimento populista di quegli anni, voluto da certa parte politica, che riteneva la figurazione più vicina e accessibile alle fasce proletarie e operaie, che si sforza di rendere moderno, portandolo quasi sul piano dell'aniconismo astratto, un soggetto al contrario riconoscibile in seconda battuta (divenendo poi persino banale), dopo lo stordimento di chiassose linee e colori che animano la composizione, come l'erpice metallico e dentato attaccato al trattore-motrice nella lavorazione dei campi, con tanto di ruote gommate nere.</p> <p>Guerricchio è un rappresentante della figurazione d'ambito nazionale (quella che ha in Guttuso il suo massimo esponente), di quel realismo figurativo che vorrebbe permearsi di cultura e tradizione popolare, intellettualisticamente e, diremo oggi ingenuamente, ereditato dalla militanza nel movimento dei Giovani Realisti Napoletani, facenti capo a importanti esponenti del partito comunista italiano. Il tema trattato anche nel presente dipinto è quello, reiterato dall'artista, della campagna e del lavoro delle popolazioni meridionali, in particolare quello della macchina, l'erpice fuso agli elementi naturali, tutt'uno con la terra sollevata, in un vortice di linee e piani cromatici dal ritmo vagamente ipnotico e di memoria futurista appena tramontata.</p> <p>Curiosa la presenza dell'opera nella raccolta della CCIAA, perché presenza nazionale. Molti i motivi che possono averne giustificato l'acquisto. Ma non si dimentichi come Nuoro, negli anni cinquanta e sessanta, è un attento crogiolo e crocevia culturale, ricco di importanti iniziative, luogo di grandi aspirazioni che rappresentano quelle dell'inquieto area interna dell'Isola (per tutte, il concretizzarsi dell'area industriale a Ottana).</p>

Numero	38
autore	Gino Frogheri
titolo testato	<i>Asino con carretto e carrettiere</i>
datazione	1955 - 56. Firmato G. Frogheri in b. dx.; s.d.
tecnica esecutiva	Olio su tela
misure	50 x 60 cm
stato di conservazione	Buono
possesso della dotazione di una cornice coeva	Cornice seriale coeva con vetro
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p>Fino agli anni sessanta l'opera di Frogheri si attesta unicamente su caratteri figurativi, espressione iconica mai del tutto abbandonata e prepotentemente riaffiorata dalla seconda metà del primo decennio 2000.</p> <p>Pittore di buone capacità grafiche evidenti soprattutto nel disegno, Frogheri è ricorso costantemente alla fotografia per tracciare con salde basi i suoi lavori. Manca in questo dipinto (laddove difetta appunto il suggerimento fotografico di partenza) l'elaborazione dello sfondo mantenuto indefinito, quindi nella scena risulta assente la prospettiva. L'intorno sospeso che alla fine predomina, toglie forza alla rappresentazione piuttosto che conferirgliene, isolandola.</p> <p>Tre i soggetti protagonisti del primo piano: uomo, animale, carro, proposti a chiedere dunque al fruitore di concentrarsi sul dettaglio preciso dei rimandi gestuali, per scoprirli assolutamente esatti, pur nel loro essere unicamente accennati, leggibili grazie anche all'immissione delle variazioni cromatiche che coagulano le forme.</p> <p>Se in certa pittura detta del "realismo magico" nessun gesto viene compiuto ma tutto è sospeso, e il soggetto è un pretesto per arrivare a esprimere altre cose, identificabile come metafora, Frogheri non sfiora mai questa profonda lezione, sognante, rimanendo intrappolato, per quanto immaginifica sia la sua figurazione, al dato oggettivo e di mero realismo imposto dalla fotografia.</p>

Numero	39
autore	Ubaldo Badas
titolo testato (<i>Asino</i>
datazione	
tecnica esecutiva	
misure	
rilievo dello stato attuale di conservazione	Buono
possesso della dotazione di una cornice coeva	
scheda con analisi storico-critica dell'opera	

Il ritratto e il sacro

Ambiente IV

Sala dedicata ai ritratti e alle tematiche religiose

Parete dei ritratti:

- 40. Francesca Devoto, *Ritratto di Gerolamo Devoto*
- 41. Carlo Contini, *Il minatore*
- 42. Francesca Devoto, *Ragazza triste*
- 43. Pietro Mele, *Ritratto di vecchio sardo*

Parete del sacro:

- 44. Salvatore Pirisi, *L'armonium (cerimonia religiosa)*
- 45. Dino Fantini, *Deposizione*
- 46. Antonio Ballero, *Preghiera per i morti in guerra*
- 47. Carmelo Floris, *Processione*

Numero	40
autore	Francesca Devoto
titolo testato	<i>Ritratto di Gerolamo Devoto</i>
datazione	Seconda metà anni cinquanta - primi anni sessanta. S.d.; firmato "F. Devoto" in b. dx.
tecnica esecutiva	Olio su tela
misure	98 x 70 cm
stato di conservazione	Buono
Possesso della dotazione di una cornice coeva	Cornice seriale industriale, anni settanta, con <i>passepartout</i>
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p>Com'era prassi istituzionale questo in analisi è il ritratto ufficiale dell'allora Presidente della Camera di Commercio di Nuoro (per anni vicepresidente e poi presidente dal 1953 al 1966), Gerolamo Devoto, fratello dell'artista.</p> <p>I ritratti che Devoto ha realizzato raffigurano quasi sempre i propri familiari: la sorella Tina, suo padre, i nipoti, costantemente "colti con tenerezza vigile, sospinti contro uno sfondo neutro e ravvicinato..." (G. Altea, M. Magnani, 2000, p. 71). In questo ritratto, ritenuto "rigido e gessoso" dallo stesso destinatario (se non proprio il committente: l'opera fu donata) al quale non piaceva, mancano i caratteri intimisti che di solito sono base a tali lavori.</p> <p>L'intera aria che insistentemente ha distinto il tratto espressivo di Francesca Devoto, è "domestica", carattere che nel caso di questo dipinto ufficiale risulta salvifico alla qualità del dipinto, ancora oggi apprezzabile pur non tra quelli più straordinari della pittrice, grazie a quel particolare approccio istintivo.</p> <p>Un ritratto questo, in cui emerge come l'artista abbia preferito dare risalto più alla semplicità e alla familiarità col fratello (rivelatore il punto di vista dall'alto, ribaltato rispetto alla prospettiva adottata in questi casi), piuttosto che calcare sull'enfasi di una posa giustificata dall'ufficialità del ruolo, in ciò per fortuna non dissimile da altre raffigurazioni dell'autrice, che qui appena accenna a un atteggiamento assorto e circostanziato di quotidiana eleganza.</p>

Numero	41
autore	Carlo Contini
titolo testato	<i>Il minatore</i>
datazione	(1953, confronta pag. 175 del cat. <i>Carlo Contini, Rosso d'Arborea</i>) S. d. ma firmato "C. Contini" in b. dx
tecnica esecutiva	Olio su masonite
misure	75 x 60 cm
stato di conservazione	Buono
possesso della dotazione di una cornice coeva	Bella cornice anni trenta-quaranta, con vetro
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p>Il dipinto esposto alla Seconda Mostra Regionale delle Arti Figurative di Nuoro del 1953, viene premiato assieme alle opere del cagliaritano Dino Fantini e del sassarese Libero Meledina. È esplicitamente dedicato alla nuova classe operaia dei territori meridionali della Sardegna: i minatori di Carbonia e di Iglesias. Dedicate alle miniere e ai minatori sardi escono quasi in contemporanea alcuni scatti che diverranno celebri, realizzati dai fotografi Mario De Bisi e Federico Patellani; il pittore Aligi Sassu realizza nella foresteria delle miniere di Monteponi, Iglesias (Cfr. Simona Campus, <i>Aligi Sassu</i>, pag. 7) dei murales sul tema. Leoncillo Leopardi realizza a sua volta un gruppo ceramico anch'esso dedicato ai minatori, suggestione tratta (così come per Sassu) dagli scatti di De Biasi.</p> <p>La pittura vigorosa, colorita per grandi masse, ha un'impronta decisamente realista e l'urgenza di una semplificazione del soggetto perché se ne conservi una sua massiccia forza espressiva, infine risolta con una riduzione a volumi e piani essenziali. È un ritratto che vuole essere un monumento alla classe operaia: il viso scavato, rude, diventa quello di un eroe della resistenza, anche se il vistoso rosso del fazzoletto ha un immediato rimando ad altre forme di ribellione sociale per il riscatto della propria condizione.</p> <p>L'umanità personificata dall'uomo, dal busto leggermente inclinato, è descritta sofferente per una inevitabile condizione di fatica quotidiana, tuttavia solenne e fiera, di incommensurabile dignità. L'opera, lavoro di un artista irrequieto e sperimentatore, che in gran parte si è mosso affidandosi al colore, è particolarmente riuscita, profonda nella restituzione del personaggio pur ottenuta mediante una relativa velocità di esecuzione: Contini, evidentemente, si lascia profondamente coinvolgere dal tema trattato.</p>
cronologia espositiva	Seconda Mostra Regionale delle Arti Figurative di Nuoro del 1953

Numero	42
autore	Francesca Devoto
titolo testato	<i>Ragazza triste</i>
datazione	1936. Datato e firmato: "F. Devoto '36" in b. dx
tecnica esecutiva	Olio su tela
misure	49 x 45 cm
modalità di acquisizione	Donato alla Camera di Commercio di Nuoro dalla famiglia Devoto (probabilmente quale arredo all'epoca nella quale il fratello dell'artista ricopriva il ruolo di presidente camerale).
stato di conservazione	La tela andrebbe tesa. Accenni di craquelizzazione nel colore.
possesso della dotazione di una cornice coeva	Cornice dorata "a pelle", in pastiglia su legno. Supporto coevo, probabilmente confezionato dall'artista.
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p>In questo ritratto, tra i più intensi della pittrice di Nuoro cresciuta sull'Arno e debitrice della lezione macchiaiola (<i>"Ragazza triste"</i> o <i>"Ragazza pensosa,"</i> così intitolata nella retrospettiva del 1996), l'artista sembrerebbe aver voluto esprimere la consapevolezza del particolare momento storico, il ventennio fascista.</p> <p>Sentimenti palesati nel volto di una fanciulla e acuiti dai toni prediletti da Devoto, gialli dorati, crepuscolari, velati di pacata nostalgia: ultimi istanti di vita giovanile e beata, ultimi istanti di una serenità, pur fragile, prima del terribile conflitto a seguito del quale nulla sarà come prima.</p> <p>Mario Ciusa Romagna, in occasione dell'esposizione del 1942 a Nuoro, dice essere Devoto "una donna che crede" che "guarda tutto con serietà e trasporto. Un suo quadro prima di essere forma e colore ... è convinzione di un'idea, intima maturazione di un lungo pensare ... le figure sono pensose, piene di lirica malinconia. Anche loro, come il paesaggio, si effondono in un mondo lontano senza tristezza, ma anche senza grande gioia", considerazioni che bene si attagliano alle scelte espressive di questa garbata artista.</p> <p>Pur nella ridotta dimensione, l'opera è compositivamente complessa, resa convincente da un pigmento che ne restituisce la pastosità materica, che meglio avvicina l'occhio a percepire il pulviscolo atmosferico della radenza dorata mediante la quale è rilevato il busto, poggiato al piano del tavolo nella paziente posa dal vero. Per i toni (analoghi) si confronti questa tela con un'altra, <i>"Concerto"</i> dipinta da Antonio Mura, presente nella stessa raccolta.</p>
cronologia espositiva dell'opera	1936, Galleria d'Arte "Palladino", Cagliari, Mostra personale. 1996, Galleria Civica d'Arte, Nuoro, Retrospettiva.

Numero	43
autore	Pietro Mele
titolo testato	<i>Ritratto di vecchio sardo</i>
datazione	Anni trenta. S.d.; firmato "P. Mele"
tecnica esecutiva	Olio su tavola
misure	48 x 40 cm
stato di conservazione	Buono anche se con qualche abrasione nella parte centrale del dipinto
possesso della dotazione di una cornice coeva	Cornice seriale industriale, con <i>passepartout</i> in carta, con vetro
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p>Monumentale ed efficace ritratto dai forti caratteri etnoantropologici.</p> <p>Salvatore Naitza, autore del catalogo sulla retrospettiva dedicata a Mele dal comune di Dorgali nel 1986 riporta una recensione del 1947 a firma di Marcello Serra scritta in occasione della prima personale dell'artista a Cagliari, tra la fine di ottobre e il 20 novembre, che menziona "uno studio di vecchio barbaricino", titolo col quale si potrebbe identificare l'opera in esame: "Pietro Mele è anche un efficace e dotato ritrattista, per il quale l'emozione psicologica si traduce in elegante e piacevole linguaggio. In questa mostra, cinque ritratti documentano positivamente la sua validità in questo genere.... Pieno di forza e di carattere è lo studio di "Vecchio barbaricino" (S. Naitza, 1986, p. 42).</p> <p>La bella faccia del personaggio e la sua lunga barba bianca potrebbe essere quella di qualche suo familiare o della comunità paesana, sorpreso nella sua composta dignità quotidiana". E continua Naitza (p. 30): "Mele ha sempre cercato, nei ritratti come negli altri temi, di scoprire il legame profondo "tra l'essenza e l'apparenza, tra l'oggetto, nel suo schema formale, e il colore e la luce, quale energia assoluta di una struttura."</p> <p>Quest'opera tuttavia potrebbe essere fuorviante rispetto al percorso di ricerca invece intrapreso da Mele (come mostrano le altre due opere presenti nella medesima raccolta della CCIAA) che, al contrario di molti artisti della sua epoca, "non rappresenta nulla che sia di per sé solenne o in costume: non figure a cavallo, non in costume, non inquadrare dentro il rito né proiettate nel complesso mondo del mito sardo" (S. Naitza, 1986, p. 13).</p>
cronologia espositiva	1947, Cagliari. Prima personale

Numero	44
autore	Salvatore Pirisi
titolo testato	<i>L'armonium o Cerimonia religiosa</i>
datazione	1955. Datato e firmato per esteso: "Salvatore Pirisi 55" in b. dx
tecnica esecutiva	Olio su masonite
misure	70 x 50 cm
stato di conservazione	Buono
possesso della dotazione di una cornice coeva	Cornice dorata seriale industriale, con <i>passepartout</i> e vetro
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p>Il dipinto, per certi versi vicino a "Circo", è ascrivibile al gusto romano anni venti-trenta di una pittura di tipo tonale e, come quella, è costruito interamente su armonici accordi di colore.</p> <p>La scena vi è espressa per valori atmosferici, in questo caso quelli interni e misteriosi della chiesa, dove inoltre "le masse geometrizzanti" (M.L. Frongia, 1998, p. 154) scandite dal colore, risultano visivamente ferme nella descrizione che deve suggerire la sacralità del rito.</p> <p>Abolita la linea di contorno a disegnare le figure, Pirisi, affidando la narrazione alle sole masse cromatiche, porta anche i volti a essere descritti mediante pennellate sommarie che poco o nulla possono concedere alla descrizione in dettaglio, ribadendo in tal modo anche una purezza dell'essenziale che, per questa via, naturalmente porta la realtà su piani di spiazamento poetico, sospesi e surreali.</p> <p>Diversamente dalle opere a soggetto religioso di altri artisti, dove spesso Cristo in croce è protagonista della scena, in questa è proiettato sullo sfondo, mentre al centro della rappresentazione si trova l'armonium, strumento di preghiera sonora a carattere tutto umano.</p> <p>Assente la moltitudine di fedeli, pochi i presenti disposti attorno allo strumento musicale, quasi in atto di adorazione, per i quali il crocefisso è solo un simbolo lontano mentre il vero Gesù è presente in maniera profonda, smaterializzato, nel suono e nelle parole, nel soffio divino che dà la vita.</p>

Numero	45
autore	Dino Fantini
titolo testato	<i>Deposizione</i>
datazione	1954. Datato e firmato: "Fantini 54" in b. dx
tecnica esecutiva	Olio su tavola
misure	40 x 51 cm
stato di conservazione	Buono
possesso della dotazione di una cornice coeva	Cornice originale coeva dorata con vetro. L'opera vi è stata adattata forzatamente risultandone più grande e pertanto coperta sull'intero perimetro che visivamente ne resta occultato. La cornice tuttavia è perfetta all'opera e se ne consiglia il mantenimento.
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p><i>"Deposizione"</i> è opera significativa nel percorso dell'autore, per il cromatismo e l'eleganza pittorica. La singolarità dell'artista sta tutta nella sua assoluta padronanza del colore e del disegno, restituiti con apparente semplicità stilistica. Quasi un Walter Molino sardo, egli riesce a realizzare una pittura dal piglio molto fluido e scattante. In essa "la solidità dell'impianto, stratigrafico e orizzontale ... l'elaborazione dei piani cromatici ... dimostrano l'amoroso studio e la tranquilla intelligenza con cui egli interpreta pittoricamente il dato oggettivo.</p> <p>Di fronte alle opere del Fantini, "l'occhio si rasserena nella compiuta ed armonica distribuzione della tonalità coloristica e lo spirito si riposa nella visione accogliente di un «vero» non di maniera" (E. Birocchi, 1954, p. 502-503). "Contemplativo, lirico ed elegiaco o tutt'al più inquieto, ma mai veramente drammatico" (A. Vargiu, 1973, p. 3), Fantini riflette perfettamente anche in quest'opera i colori "atmosferici", il clima della guerra e del dopoguerra di un contesto affamato succube di dinamiche da mercato nero, spinto dalla sussistenza, con quei verdi e viola da stampa in rotocalco suoi tipici, che esprimono un sentimento fortemente connotativo di un momento di passaggio, ancorato a tante memorie ma pronto a una spinta necessaria di superamento.</p> <p>Nostalgia diffusa che l'artista esprime anche in <i>"Deposizione"</i> nella quale traccia appieno il costante registro cromatico dai blu profondi, ai rosa, ai verdini, gamma tonale di grande eleganza che toglie drammaticità al soggetto, certamente interpretato in modo personale.</p>
cronologia espositiva	1955, Terza mostra Regionale delle Arti Figurative, Nuoro

Numero	46
autore	Antonio Ballero
titolo testato	<i>Preghiera per i morti in guerra</i>
datazione certa o attribuita	1916. Firmato A. Ballero in b. dx.; s. d.
tecnica esecutiva	olio su tavola
misure	50 x 70 cm
stato di conservazione	Buono
possesso della dotazione di una cornice coeva	Cornice in mogano modello MAN
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p>Un gruppo di donne in abito tradizionale è riunito fra gli alberi del monte Ortobene e prega per i propri congiunti caduti durante il primo anno dall'ingresso dell'Italia nella Prima Guerra Mondiale. L'unica figura maschile presente è quella di un vecchio, anche lui in abito tradizionale, che prega appoggiato a un bastone e che si trova proprio al centro sia del dipinto, sia del gruppo in preghiera.</p> <p>L'opera si inserisce all'interno del vasto movimento, animato anche da molti artisti e intellettuali, che in quegli anni suscita una vera e propria mobilitazione a sostegno delle truppe, formate in maggioranza da giovani. L'intento era di sensibilizzare l'opinione pubblica sulla devastante realtà vissuta al fronte, lontano dalla quotidianità del Paese.</p> <p>Colpisce nella composizione soprattutto la vivacità degli abiti in contrasto con il fondale boscoso, il tutto immerso in una dominante tonale di colore rossastro (rossi gli alberi, rossi i vestiti come se il dipinto fosse intriso di sangue) che carica la scena di magica tensione. Le sagome delle donne sono appena tratteggiate, segnate talvolta da semplici grumi di colore, accensioni di rosso e di bianco, piccole macchie di giallo. L'opera è eseguita per veloci tocchi di spatola, con un piglio febbrile, che solo nel gesto denota una prassi divisionista.</p> <p>Di essa "è andato perduto il disegno preparatorio e ci resta un monotipo su carta dal titolo "<i>Preghiera</i>" che propone a distanza di anni una scena simile, ma un po' affollata e tutta risolta in valori luminosi e cromatici." (S. Naitza, M. G. Scano, <i>Antonio Ballero</i>, Ilisso, Nuoro, 1986; pag. 71).</p> <p>Come per molti dipinti di Ballero, anche per questo è possibile trovare un riscontro fotografico: l'artista riprende alcuni scatti da lui realizzati alle donne di Nuoro (vestite in costume che il bianco-nero riporta come severo, quotidiano), e in particolare un'immagine che ritrae alcune donne in preghiera all'Ortobene.</p>

Numero	47
autore	Carmelo Floris
titolo testato (se esistente) o nuova attribuzione	<i>Settimana santa – Processione</i> (S. Naitza, M.G. Scano, 1992, p. 49). <i>Settimana santa – Processione</i> (M. Marino, 2004, p. 97). <i>Processione</i> (DNA, 2011, fig. 207).
datazione	1951. Firmato per esteso e datato: “Carmelo Floris 951”, in b.dx
tecnica esecutiva	Monotipo su carta.. Scritta in b. sx: “Settimana Santa – Processione, Monotipo”
misure	16,5 x 22,7 cm su 24,6 x 30 cm
stato di conservazione	Buono
possesso della dotazione di una cornice coeva	Cornice in mogano modello MAN
scheda con analisi storico- critica dell’opera	<p>Floris ha spesso rappresentato i riti e le processioni della settimana santa declinandoli in tecniche differenti: xilografia e calcografia o pittura, oppure in questo caso nel monotipo, a cui l’artista (forse ripercorrendo la traccia aperta da Ballero) si accosta a partire dagli anni venti.</p> <p>L’opera raffigura il simulacro ligneo del Cristo portacroce, parte centrale e al di sopra del corteo di fedeli e sacerdote (il divino è sempre al di sopra degli uomini) che l’accompagnano per le vie del paese. Pur offrendo un’immagine molto ravvicinata della scena, Floris non si sofferma sui dettagli, in una veloce sintesi dettata anche dalla tecnica adottata.</p> <p>Avvicinando al primo piano i protagonisti per evidenziarne la spiritualità, senza nulla concedere ai dettagli descrittivi, va oltre la restituzione del dato realistico alla ricerca di una verità che oltrepassa la cronaca e l’aneddoto e conferisce al rito valore universale.</p> <p>L’opera rifugge da quel <i>pathos</i> che deforma le figure per esprimere una pietà più composta che si traduce in composizioni formalmente più bloccate e dai contrasti meno drammatici” (M. G. Scano, 1992, p. 49).</p> <p>Muovendo dalla prassi consolidata da Biasi, non affronta mai il tema religioso interpretandolo in prima persona ma ne propone una trasposizione narrativa attraverso la devozione popolare, che gli consente di intervenire nella sacra rappresentazione del rito, dando vita al simulacro che, in maniera ambigua e spiazzante, diventa palpitante e reale al pari delle altre figure umane, esso stesso finzione nella finzione.</p>
cronologia espositiva	MAN Museo d’Arte della Provincia di Nuoro

Archivio storico

Ambiente V

Sala con soppalco (in continuità con la sala "Il ritratto e il sacro") che ospita una parte dell'archivio storico della CCIAA Nuoro dedicata al tema della grafica

48. Tarquinio Sini, *Teuladini (Nel deserto)*
49. Giovanni Ciusa Romagna, *Ragazza di Orgosolo*
50. Giovanni Ciusa Romagna, *Donna in attesa*
51. Francesco Pirari Varriani, *Pescatori fumaroli*

Numero	48
autore	Tarquinio Sini
titolo testato	<i>Teuladini (Nel deserto)</i>
datazione	Post 1929-30. s.d. firmato "Sini" in b. sx
tecnica esecutiva	Tempera su cartone
misure	33 x 40 cm
stato di conservazione	Sono presenti nella parte bassa macchie di umido
possesso della dotazione di una cornice coeva	Cornice coeva in mogano modello MAN con <i>passepartout</i> e vetro
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p>Rispetto alla tipologia dei più popolari "<i>Contrasti</i>", in opere come questa l'ironia è meno immediata, intelligentemente calibrata sulla corrosione del <i>cliché</i> folclorico che veicolava l'idea del maschio sardo rude, selvatico e bandito, con quella invece imperfetta del gruppo di teuladini con spalle al muro rigorosamente uniformati nell'abito, colti nella loro indolenza di nullafacenti, oppressi dalla calura della landa meridionale.</p> <p>Sini non ricorre ad accese cromie che negano la descrizione di una scena di vita, ma adotta quelli di una fotografia in b/n fortemente contrastata nei toni profondi e scuri o bianchi abbacinanti. Anche in questo caso sono note varie repliche dello stesso soggetto pur differite fra loro.</p>

Numero	49
autore	Giovanni Ciusa Romagna
titolo testato	<i>Ragazza di Orgosolo</i>
datazione certa o attribuita	1936. Datato "956" e firmato "Ciusa Romagna Nuoro 956"
tecnica esecutiva	Carboncino e sanguigna su carta
misure	48 x 33 cm
stato di conservazione	Foglio macchiato nella parte superiore
possesso della dotazione di una cornice coeva	Cornice dorata seriale, con <i>passepartout</i> di carta e vetro a contatto
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p>Per Ciusa Romagna il disegno non è espressione propedeutica al più importante e finale dipinto, ma, com'è in questo caso (e come sarà per tutta la sua eccellente produzione grafica), opera d'arte compiuta, pienamente realizzata.</p> <p>L'effigiata indossa l'abito quotidiano tradizionale di Orgosolo, pertanto privo di ornamenti. La frontale ieraticità della modella ricorda quella statuaria dello scultore Francesco Ciusa, concittadino del pittore. Una leggera torsione del collo la allontana da quella che sarebbe stata una forzata postura, d'altronde obbligata per quelle donne, coperte da pesanti abiti in orbace. L'artista rimanda comunque a una fierezza e a un riserbo di certa cultura isolana, allora anche motivati dalla prassi della posa, contatto ravvicinato e solitario da farsi di fronte a uno sconosciuto, considerato disdicevole e mondano nella società sarda dell'interno negli anni trenta.</p> <p>Esempio di riuscito ritratto muliebre, celebrativo dello "strapaese" latore di sentimenti positivi e genuini di certa retorica fascista, il disegno diventerà nel 1937 copertina del volume <i>"Vita Poesia di Sardegna"</i> di Remo Branca e Francesco Pala. Ne esiste un duplicato realizzato dall'autore, con leggere varianti, opera già presente nella raccolta G. A. Sulas di Nuoro.</p>

Numero	50
autore	Giovanni Ciusa Romagna
titolo testato	<i>Donna in attesa</i>
datazione	1953. S.d. ma firmato "Ciusa Romagna" in b. dx.
tecnica esecutiva	Carboncino, sanguigna e biacca su carta
misure	50 x 35 cm
stato di conservazione	Supporto cartaceo ingiallito per troppa esposizione a fonte luminosa diretta
possesso della dotazione di una cornice coeva	Cornice dorata industriale e seriale, con <i>passepertout</i> di carta e vetro a contatto
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p>L'opera si inserisce entro uno dei filoni più interessanti della ricerca di Ciusa Romagna, quello grafico: la tecnica del carboncino arricchito dall'uso della sanguigna è utilizzata in prevalenza nei numerosi disegni eseguiti a partire dalla seconda metà degli anni trenta, periodo a cominciare dal quale la sua maniera raggiunge risultati d'eccellenza. Esito ottimale ottenuto anche nella via via più complessa e matura composizione strutturale delle figure.</p> <p>Nel disegno la personalità di Ciusa Romagna esplora personaggi mediante pose inedite, in più libere prospettive rispetto al quelle del dipinto, ad esempio addormentati o giacenti in abbandono, colti "proprio quando l'azione si arresta o langue e lascia che l'immagine acquisti valore di «apparizione», cioè, simultaneamente di visione e racconto" (C. Maltese, <i>Giovanni Ciusa Romagna</i>, Fossataro, Cagliari, 1969, pag. 15).</p> <p>In "<i>Donna in attesa</i>", rappresentazione di un tipo femminile di Oliena, la modella parrebbe essere la stessa di un'altra opera (precedente di un anno, con uguale titolo) riconoscibile dal copricapo, il segno si fa deciso e preciso e, com'è naturale, più puntiglioso nel volto, parte che, assieme all'atteggiamento, deve veicolare la manifestazione del tema rappresentato. E la macchia di colore bianco, contorna e sottolinea i tratti del profilo (pulendo anche eventuali incertezze di segno), facendo risaltare la luce dello sguardo.</p> <p>Il restante della figura diventa così di contorno a questa parte predominante, centro dell'opera, e a Ciusa Romagna basta solo suggerire, ricorrendo a segni rapidi e trasparenti da bozza, da non finito, armonici però col tutto.</p>

Numero	51
autore	Giovanni Antonio Pirari Varriani
titolo testato	<i>Pescatori fiumaroli</i>
datazione acclarata o presunta	1902. Titolo, firma e data: Pescatori Fiumaroli componimento e disegno di G. A.Pirari Varriani Nu. 902, in b. sx.
tecnica esecutiva	matita su carta
misure	67 x 49,6 cm
stato di conservazione	Il supporto è macchiato (ingiallito) per la reiterata esposizione a luce naturale
possesso della dotazione di una cornice coeva	Cornice in mogano modello MAN, con <i>passepartout</i> e vetro
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p>Due uomini vestiti nell'abito tradizionale sardo sono intenti a pescare sull'argine di un corso d'acqua.</p> <p>Secondo lo storico dell'arte Maria Luisa Frongia (in "<i>Catalogo della Collezione, Nuoro 06 Febbraio 1999</i>", MAN, Nuoro, 1998), l'opera rivela l'influenza del pittore locale Giacinto Satta, caratterizzandosi per il minuzioso e descrittivo realismo che, nella resa delle figure umane, tradisce un certo impaccio, soprattutto nella rigidità delle linee. I volti rivelano una maggiore attenzione, verso la ritrattistica.</p> <p>Opera di artigianato documentaristico realizzata da un autore locale di matrice autodidatta, è lontana da intenti artistici, tutta esaurita nello sforzo della resa grafica. Essa tuttavia si impone per la datazione, momento nel quale la Sardegna poco ha ancora espresso attraverso la nuova classe di artisti postunitari, e soprattutto per le notevoli dimensioni.</p>
cronologia espositiva	Periodo di comodato al MAN: dicembre 1999 - 2012

Sala del ventennio

Ambiente VI

Sala che ospita la seconda parte dell'archivio storico della CCIAA Nuoro oltre a numerosi volumi risalenti al periodo del ventennio fascista.

Le opere pittoriche sono incentrate sul tema della grafica.

Piano sotto soppalco:

52. Giulio Albergoni, *Trittico*

Piano soppalcato:

53. Tarquinio Sini, *Suonatore di chitarra*

54. Stanis Dessy, *Cantiere nautico*

55. Mario Delitala, *Aratori (gente del 1938)*

56. Stanis Dessy, *Festa paesana*

57. Remo Branca, *Fontana di convento*

58. Battista Ardau Cannas, *La corte*

Numero	52
autore	Giulio Albergoni
titolo testato	<i>Trittico</i>
datazione	Fine anni sessanta-primi settanta. S.d., s.f
tecnica esecutiva	Inchiostri colorati su carta
misure	L'insieme (con cornice) 69,2 x 147,2 cm
stato di conservazione	Il colore risulta sbiadito a causa della insistita esposizione alla luce naturale.
possesso della dotazione di una cornice coeva	La cornice, su disegno dell'autore, risulta con i toni armonizzati col dipinto, parte integrante dell'opera ed elemento di coesione del trittico.
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p>L'esortazione di Dessy, suo insegnante all'Istituto d'Arte, a tradurre la levità dell'aria nel segno grafico portando nella composizione il tratto veloce e leggero, condiziona la concezione del soggetto per la quale l'autore ricorre a spirali optical (che ricordano anche il Ciusa disegnatore), condotte a tratto concentrico decrescente, segni continui che costruiscono forme che, in quegli stessi anni, l'artista Aldo Contini faceva realizzare per l'artigianato: figure di animali in ferro, ottenute proprio con questa risultante segnica a spirale.</p> <p>E sempre di Dessy è il suggerimento a considerare la formula del trittico (la stessa che dà interesse a quest'opera) quale esercizio per l'ottenimento di una sequenza dalla quale ricavare una narrazione complessa, dalle diverse angolazioni di lettura. Nasce così un unico coerente lavoro arricchito dal senso dinamico della sequenza, accresciuto naturalmente rispetto al singolo sportello (parte del trittico).</p> <p>Nel presente l'accorgimento esemplifica bene le suddette premesse progettuali suggerendo tre viste nel racconto di contatto-vicinanza tra uomo e animale, diverse tra loro ma unite dalla medesima morfologia volumetrica. L'accorgimento della cornice, confezione voluta dello stesso Albergoni, nella quale vengono reiterati i rossi e i bianchi dell'opera è fondamentale elemento strutturale unificatore.</p>

Numero	53
autore	Tarquinio Sini
titolo testato	<i>Suonatore di chitarra</i>
datazione	Anni trenta. S. d. firmato "Sini" in b. sx.
tecnica esecutiva	Tempera su cartone
misure	29 x 29 cm
possesso della dotazione di una cornice coeva	Cornice in mogano modello MAN con <i>passepartout</i> e vetro
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p>Come da consuetudine per Sini si tratta di un soggetto più volte replicato: da illustratore concepiva naturale riproporre la medesima raffigurazione, variata o meno, una volta messa a fuoco la scena, comprovata anche dal favore del pubblico. Prassi molto agevolata dalla tecnica impiegata, la tempera di veloce essiccazione. Anche quest'opera (così come "<i>Teuladini</i>", di questa medesima collezione) risale agli anni post 1929-'30, periodo nel quale Sini, trasferitosi a Teulada assieme alla moglie Teresa Tanda, si concentra sul filone delle note antinomie di costume, centrate sul contrasto strapaese/stracittà.</p> <p>Le figure maschili e il villaggio di Teulada (un decennio innanzi sede di tanta poetica ed esotica attenzione da parte di Giuseppe Biasi e Mario Mossa De Murtas, che impongono quel contesto e le sue atmosfere all'attenzione anche nazionale), raffigurati gli uni nel loro abito tradizionale caratterizzato dal cappello spagnolesco a tesa larga e dalla <i>mastruca</i>, mentre il villaggio è sfondo idilliaco oggetto di interferenze provocate dalla modernità che incalza, diventano soggetto preferito per l'autore che li trasforma ironicamente da simbolo paradisiaco e identitario dell'Isola a macchietta satirica e burlesca.</p> <p>In tale chiave è concepito il suonatore che, felice nell'aprire bocca, sfodera una manchevole dentatura, il tutto reso naturale dalla minuzia del dato realistico, che accentua la comica ferocia del pittore. Bocca sdentata davvero messa in risalto dall'entusiasmo e dalla partecipazione del musicista.</p>

Numero	54
autore	Stanis Dessy
titolo testato	<i>Cantiere nautico</i>
datazione certa o attribuita	Anni trenta. Firmato S. Dessy in b. dx.; s. d.
tecnica esecutiva	Acquerello su carta
misure	25 x 49 cm
rilievo dello stato attuale di conservazione	Supporto macchiato e ingiallito da esposizione alla luce come al calorifero. Colori sbiaditi, perdita di contrasto.
possesso della dotazione di una cornice coeva	Cornice anni cinquanta tipicamente impiegata con la grafica in legno naturale a sezione bombata, <i>passepertout</i> e vetro protettivo
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p>Si inserisce all'interno di una serie di acquerelli a tema analogo (realizzati dal vero a Stintino e Porto Torres), dipinti negli anni trenta (tra i quali "<i>Cantiere N. 1</i>", 1934, foto n. 47 in: Giuliana Altea, Marco Magnani, "<i>Stanis Dessy, Masedu – Museo d'Arte Contemporanea, Sassari, 31 maggio- 1 settembre 2002, Guida alla Mostra</i>", Nuoro, Ilisso, 2002). In essi, oltre alla precisione del segno e alla limpidezza del colore, il bianco del foglio, usato in trasparenza a esaltare la gamma dei toni luminosi e intensi, si segnala l'incisività del taglio prospettico che dichiara l'assoluta osservanza del soggetto al reale.</p> <p>In quest'opera i toni di colore risultano indeboliti ben riconoscibili nell'impianto teso a suggerire la scena di ripresa con essenziali campiture e guizzanti quanto precise pennellate. L'occhio dell'osservatore è posizionato in basso esaltando così l'oggetto della descrizione immediatamente percepibile come grande, imponente, dei ghiozzi a vela latina usati per la pesca.</p> <p>Sovrastare chi osserva è il punto di vista utilizzato in genere da Dessy per questi acquerelli; in questo si allinea all'utilizzo della prospettiva suggerito dalla propaganda del regime fascista, credo politico diffuso in Sardegna attraverso lo spirito d'esaltazione del Sardofascismo, pensiero veicolatore dell'eroica affermazione iniziale del nuovo governo.</p> <p>Il tema del cantiere nautico associabile a spunti paesaggistici rilevabili lungo le coste del sassarese, era abbastanza diffuso tra gli artisti locali rappresentando scorci di realtà e località di villeggiatura vicine e satelliti alla città. Dessy ne fece a lungo un suo polo di interesse sperimentandovi tecniche diverse e tagli inconsueti (si pensi ai superbi faraglioni di Capocaccia, sempre nella tecnica dell'acquerello, in lui sublime negli esempi migliori).</p>

Numero	55
autore	Mario Delitala
titolo testato	<i>Aratori (Gente del 1938)</i>
datazione acclarata o presunta	1938. Firmato M. Delitala e datato 938 sul foglio in b. dx. Titolo "Aratori" a matita sul foglio in b. sx.
tecnica esecutiva	Xilografia su carta
misure	Misure della lastra: 54,8 x 47,6 cm
stato di conservazione	Buono
possesso della dotazione di una cornice coeva	Con cornice anni sessanta dotata di vetro
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p><i>Aratori (Gente del 1938)</i> indica con chiarezza quello che l'artista chiedeva per la sua Sardegna: la pace dei campi, il godimento dei frutti della terra, la serenità della vita campestre. È evidente il tono di forte realismo in cui il contrasto bianco/nero è risolto a favore di quest'ultimo, che domina nel cielo scuro di nubi, nella fila dei buoi guidati il primo da una giovane donna, gli altri da uomini i cui tratti sono appena accennati. È la terra che dà un senso di vita e perfino di luminosità percorsa com'è da una serie di strisce a tratteggio nelle quali il bulino ha inciso con dolcezza e cura quasi a voler mostrare il valore del suolo che esseri umani e bestie calpestanto, ma dal quale traggono nutrimento. In quest'opera si nota non solo l'attenzione al mondo contadino ma anche l'impostazione statica della scena realizzata con morbidi passaggi tonali, e il senso plastico, quasi monumentale, delle figure immerse in una media luce: si direbbe, qui, che Delitala abbia meditato sull'opera di Piero della Francesca.</p> <p>Il raffinato, virtuosistico mestiere viene piegato a evocare momenti, luoghi e personaggi della vita contadina senza indulgenze folcloristiche, in un'indagine e interpretazione delle tradizioni popolari, non solo sarde (il realismo tedesco della scena è evidente), che passa attraverso il senso religioso dell'esistenza umana e della dignità quasi sacrale del lavoro e dell'uomo che li colloca in una sospesa primigenia dimensione spazio-temporale.</p> <p>A differenza di alcuni artisti che affidavano l'incisione ad altri (Biasi supportato da Battista Ardaù Cannas piuttosto che Iginio Zara), Delitala realizzava le sue xilografie curandone tutte le fasi. E nonostante il suo non fosse un tecnicismo perfetto, alla Dessy, le incisioni da lui realizzate risultano essere estremamente poetiche. In molte di esse emerge la monumentalità della figura: «il suo stile si distingueva per la robusta sintesi formale e il vigoroso sapore espressionistico, che conduce a trasfigurare potentemente anche le più risapute iconografie paesane, care alla retorica ruralista del regime» (G. Altea, M. Magnani, "Pittura</p>

	<p>e <i>Scultura dal 1930 al 1960</i>", Ilisso, Nuoro, 2000, pag. 35).</p> <p>Nelle tre incisioni "<i>Gente del 1908 – Vendetta (Le prefiche)</i>"; "<i>Gente del 1918 – Eroi</i>"; "<i>Gente del 1938 – Aratori</i>", si ripercorrono altrettanti momenti di vita sarda, quella mitizzata dell'entroterra barbaricino e della sua società agropastorale. Opere nelle quali Delitala mostra appieno di non essere solo un grande artista, ma un uomo nutrito di un forte senso di appartenenza alla sua terra (era d'altronde nativo di Orani), sulla quale la scultura di Francesco Ciusa, i romanzi di Grazia Deledda, le poesie di Sebastiano Satta e dell'amico Montanaru (Antioco Casula) hanno lasciato un'impronta forte durante l'intero arco della personale ricerca espressiva.</p> <p>Profondamente inserito nel suo tempo ha conosciuto e coltivato queste radici, testimone del passaggio epocale che dai codici d'onore non scritti ma strettamente osservati, si trascolora a uno nel quale le leggi dello Stato hanno finito per prevalere, pur non interamente così come in tutto meridione d'Italia.</p>
<p>cronologia espositiva dell'opera</p>	<p>L'opera è premiata nel 1938 alla Biennale di Venezia.</p> <p>Venezia 1938, 1949; Sassari 1953, 1981; Nuoro 1964. (Salvatore Sechi "<i>De Gonare</i>", <i>L'Opera Omnia Grafica di Mario Delitala</i>, Patrocinio del Comune di Sassari Assessorato alla Pubblica Istruzione e di A & G "ARTE & GRAFICA", Sassari, 1998).</p> <p>Venezia 1938, 1949; Sassari 1953. (Maria Elvira Ciusa, <i>L'opera xilografica di Mario Delitala fra identità e tradizione</i>, Libri Scheiwiller, Milano, 1987)</p> <p>Sassari, Masedu, e Cagliari Galleria Comunale d'Arte, retrospettiva 1999.</p>

Numero	56
autore	Stanis Dessy
titolo testato	<i>Festa paesana</i>
datazione acclarata o presunta	1939. Firmato Dessy sulla lastra in b. dx. Sul foglio: Stanis Dessy in b. dx. Sul foglio: <i>Festa Paesana</i> , numerazione lastra 19/25 in b.sx.
tecnica esecutiva	Xilografia su carta
misure	Lastra: 29,6 x 39,6 cm. Il foglio 52 x 62 cm (in Elenco quadri CCIAA, 07/03/2005). Matrice 29,6 x 39,5 cm (in P. Dessy, E. Piras, "L'opera grafica di Stanis Dessy", Edizioni Gallizzi, Sassari, 1979)
stato di conservazione	Carta di supporto macchiata
possesso della dotazione di una cornice coeva	Cornice anni cinquanta, allora tipicamente impiegata per la grafica, in legno naturale a sezione bombata, <i>passepertout</i> e vetro protettivo
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p>La tecnica xilografica ben si presta all'idea comunicativa della dignità e austerità intrinseche al mondo rurale isolano; a essa viene attribuito un carattere specificatamente autoctono: se ne fa risalire l'origine nella pratica spontanea dell'intaglio diffusa tra i pastori e, sull'onda del favore che viene conquistando tra gli artisti locali, la si proclama arte "sarda" per eccellenza.</p> <p>Dessy è tra i primi in ordine di tempo a dedicarvisi, diventandone anche uno dei maggiori cultori e, con Delitala e Branca, forma il nucleo iniziale della "Scuola Sarda di xilografia" e, come loro, elegge l'incisione su legno a mezzo rappresentativo privilegiato. Come sostiene Scano Naitza confortata da Cozzani: "C'è da parte dell'artista l'esigenza di un impegno in campo sociale, il suo linguaggio xilografico ha una connotazione saldamente realistica e popolare che raramente traduce nella rappresentazione della Sardegna in costume; quando questo accade, il suo realismo e l'energia dinamica del suo segno impediscono in ogni caso di classificare le sue opere nella categoria del folclore."</p> <p>Dessy, si distingue per la qualità e originalità del suo lavoro: "nelle sue opere [anni Trenta] non c'è più lo stilismo tagliente e la ghiacciata immobilità degli anni Venti, ma tipi e situazioni della Sardegna contadina si dispiegano nei ritmi ampi e solenni di un'epica popolare. Non c'è più solo la rappresentazione di lavoratori, mendicanti, soldati: si fa posto anche a soggetti privi di implicazioni patetiche o di punte grottesche, momenti di una quotidianità serena pur nelle difficoltà delle circostanze materiali" (G. Altea, M. Magnani, <i>Stanis Dessy</i>, Ilisso, Nuoro, 2002, pag.104).</p> <p>"<i>Festa paesana</i>" rientra dunque in questo contesto e fa parte di una serie di stampe con le quali Dessy sviluppa il personale gusto alla narrazione e</p>

	<p>dimostra di essere un raffinato maestro della linea, scarno ed essenziale, molto tecnico.</p> <p>L'opera può essere considerata una rappresentazione commossa e antiretorica della vita del popolo sardo, perché: «malgrado i loro contenuti regionalisti, le stampe di Dessy ignorano l'esteriorità pittoresca del folklore. Ecco perché Dessy e il gruppo sardo riescono a ritagliarsi uno spazio nel mondo dell'arte nazionale, a partire da una tecnica tradizionalmente ritenuta "minore", ma che ai loro occhi ha dignità pari a quella delle forme espressive più celebrate» (M. Magnani, <i>Stanis Dessy, I Maestri dell'Arte Sarda</i>, Ilisso, Nuoro, 2005, pag. 57).</p>
<p>cronologia espositiva dell'opera</p>	<p>Nel 1940 l'artista è presente alla Biennale di Venezia con una personale di xilografie tra cui <i>Festa paesana</i></p>

Numero	57
autore	Remo Branca
titolo testato	<i>Fontana di Convento</i>
datazione	1932. Datato e firmato sia in lastra che nel foglio, In lastra firmato "Remo 1932" in b. dx. Nel foglio, in b. sx, c'è scritto "Fontana di convento 1/x", e a dx "Remo Branca 1932"
tecnica esecutiva	xilografia
misure	15,3 x 19,7 cm
stato di conservazione	Buono
possesso della dotazione di una cornice coeva	Cornice in mogano modello MAN
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p>Un forte contrasto e una complessiva staticità della scena, anche rimarcata dalla donna seduta di profilo sulla sinistra, che attende si riempia la brocca, sono le prime caratteristiche di questa stampa. L'istante descritto è leggermente animato dall'arrivo di una seconda donna, perfettamente incorniciata dall'arco a sesto acuto, che incede nella costruzione del paesaggio, scenografia ordinata e sapientemente bilanciata.</p> <p>Da meticoloso incisore attento al dettaglio Branca non prescinde nemmeno in quest'opera dall'attenzione al paesaggio, perfettamente restituito, né dalla puntigliosa descrizione di un brano saliente di architettura rustica tradizionale della Sardegna.</p> <p>Uno sguardo realistico, orientato alla resa oggettiva della vita popolare regionale qui accompagnato dalla stilizzazione delle figure e dal gusto decorativo della composizione. L'arco, motivo onnipresente nelle xilografie di questo incisore, viene impiegato anche nel caso in esame, come una sorta di nobile quinta compositiva entro la quale inquadrare la narrazione.</p> <p>Indiscutibile la padronanza del mezzo tecnico in cui "... la sicurezza rilevata anche nella resa del folto cipresso ..." bene esplicita "... la misura delle grandi possibilità [manuali e artigianali] del bulino di Branca (M.G. Scano Naitza citando Ettore Cozzani in un Quaderno de <i>L'Eroica</i> in, <i>La collezione Nicola Valle, incisori sardi del novecento</i>, Cagliari, Presscolor, 2000, pag. 54).</p> <p>In basso a sinistra, a matita, è scritto 1/X</p>

rilievo fotografico digitale	58
autore	Battista Ardaud Cannas (BAC)
titolo testato	<i>La corte</i>
datazione	1930 (in riferimento alla targa sul retro: PRIMA MOSTRA SINDACATO REGIONALE FASCISTA DELLE ARTI DELLA SARDEGNA Sassari – 1930 VIII). Foglio firmato “B Ardaud Cannas” (sotto la firma una linea con sopra una “X” a china) in b. dx, in b.sx c'è il titolo “La corte”. Firmato in lastra “ACB” in b. sx
tecnica esecutiva	Xilografia su carta
misure	Lastra 24 x 19,3 cm , foglio 40 x 36 cm
stato di conservazione	È presente una macchia di umidità sul lato destro dell'opera
possesso della dotazione di una cornice coeva	Cornice coeva dipinta in nero, con vetro
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p>Nel 1932 lo storico dell'arte Roberto Papini nel recensire la III Sindacale a Sassari si sofferma proprio su quest'opera: un cortile dove le comari indugiano, e la trova “di una verità che sorprende e (che) dimostra la penetrazione psicologica dell'artista”. Papini avvicina inoltre Cannas a Dessy col quale ha in comune la scelta di soggetti schiettamente popolari e “tolti dalla vita reale”.</p> <p>La concezione satirica della scena (aneddotica) è accentuata dal naso affilato delle vecchie e dal mento appuntito che scivolano nella caricatura e dal gatto che nel pianerottolo le fissa attento quasi interessato anche lui.</p> <p>Degni di nota gli abiti delle figure, masse scure in primo piano scure e perfettamente sintonizzati nel conferire luminosità allo sfondo, l'ambiente della corte che giustifica il titolo. Nell'opera compare sia la sigla BAC (Battista Ardaud Cannas) realizzato con tecnica xilografica, sia il titolo e la firma dell'autore apposti a matita sul foglio.</p> <p>B.A.Cannas è stato valente interprete e collaboratore (il realizzatore) di molte opere (soprattutto del periodo africano) linoleografiche di Giuseppe Biasi, che aveva intuito il lato predominante della personalità di Ardaud Cannas: il suo essere un perito artigiano, prezioso nel concertare le differenti lastre di linoleum impiegate nella quadricromia.</p> <p>In autonomia B.A.Cannas, che affrontò anche la pittura, si attesta su un piano di realismo fotografico che non tocca vette eccelse, fatte rare eccezioni. La xilografia in analisi, vagliata in tal senso, rappresenta uno degli esiti più felici.</p>
cronologia espositiva	1930 Prima Mostra Sindacato regionale fascista delle Arti della Sardegna, Sassari 1932, III Sindacale, Sassari.

La Tribuna

Ambiente VII

Sala che ospita il tunnel antiaereo risalente alla II Guerra Mondiale

- 59. Giovanni Ciusa Romagna, *Processione*
- 60. Francesco Ciusa, *Ritratto del poeta Sebastiano Satta*
- 61. Antonio Ballero, *Gruppo in costume*
- 62. Antonio Ballero, *Il padrone della tanca*
- 63. Carmelo Floris, *Vespero o Le tre età*
- 64. Carmelo Floris, *Donna di Ollolai*
- 65. Pietro Collu, *Le tre età*
- 66. Giuseppe Biasi, *Fanciullette in fiore o Ragazze di Cabras*
- 67. Giovanni Ciusa Romagna, *Fanciulla con boccale*
- 68. Giovanni Ciusa Romagna, *Donna con frutta*

Numero	59
autore	Giovanni Ciusa Romagna
titolo testato	<i>Processione</i>
datazione certa o attribuita	1933. S.d, s.f
tecnica esecutiva	olio su tela
misure	125 x 173,5 cm (variati in h a seguito del recente cambio di cornice)
rilievo dello stato attuale di conservazione	Di recente è stato sostituito il telaio e si è proceduto al recupero della fascia superiore del dipinto.
possesso della dotazione di una cornice coeva	Cornice in mogano modello MAN. Opera già in possesso di cornice originale (piattabanda dipinta in nero con fascia intagliata e vetro) della Camera di Commercio dalla sezione simile ad altre della collezione. Cornice originale non più utilizzabile in quanto, a seguito di un restauro conservativo messo in essere dal MAN, è stata stesa la cimasa superiore della tela, regolarmente dipinta dall'artista, tanto che l'opera ha guadagnato qualche centimetro in altezza.
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p>Senza dubbio uno dei capolavori giovanili di Ciusa Romagna, <i>Processione</i> deve molto del suo fascino all'atmosfera dalle luminosità serotine nella quale l'artista ha impiegato diligentemente l'eredità lasciatagli a Firenze dal suo insegnante d'Accademia Felice Carena. Il recente recupero superiore della tela, fascia perfettamente dipinta e conclusa, lascia spazio all'ipotesi di un taglio ad opera conclusa dello stesso Ciusa Romagna che avrebbe decurtato una tela più grande, gesto dovuto a ripensamento, forse per neutralizzare lo sbilanciamento creato nell'ampio cielo dal simulacro del San Sebastiano. La festività di San Sebastiano è legata ai pastori (di cui il Santo è protettore), accezione che forse spinge a considerare la locazione scenica del dipinto nel quartiere storico di <i>Santu Predu</i> di Nuoro.</p> <p>In questa scena il pittore si è soffermato sulle diverse personalità dei componenti del gruppo indagate attraverso l'espressività dei loro atteggiamenti definibili in virtù dei differenti ruoli e, soprattutto, evidenziate dagli sguardi indagatori di alcuni volti ruotati verso l'osservatore, quasi sorpresi dallo scatto fotografico improvviso, richiamo che interrompe l'incedere rituale e sacro del corteo. Il San Sebastiano (supporto centrale che assieme alla linea della nuvola dà lo spunto a fondamentali tagli pittorici orizzontali), inquadrato solo parzialmente, decentrato e posto a contraltare della croce, sottoposto a un audace taglio compositivo che ne limita la raffigurazione, evita il rischio di una riproduzione stereotipa, della tradizionale iconografia popolare sacra.</p>

	<p>Le pennellate ampie, talvolta segmentate, attenuano la potenza dei valori volumetrici, ottenuti anche da un'ormai matura concezione e segno grafico tanto che l'impegnativa "tela segna nella carriera di Ciusa Romagna quasi un consuntivo delle sue riflessioni sulla recente tradizione della pittura sarda, e il punto di partenza per ulteriori ricerche".</p> <p>Sintetizza infatti un'efficace composizione di taglio fotografico l'icasticità di resa di Biasi e gli interessi psicologici di Carmelo Floris... venne positivamente notata dalla critica: "utilizza bensì - scrive Alberto Neppi (1933)- i precedenti tipologici e professionali sia del Figari, sia del Biasi, sia di Carmelo Floris, ma dimostra una plasticità di resa e una secchezza franca d'impasti accesi, da cui è legittimo attendere manifestazioni ancora più individuali".</p> <p>"Ardita nella concezione" definiva quest'opera il recensore Giulio Manca (1933), che vi scorgeva l'arrivo di uno sviluppo avviato negli anni precedenti, tanto da considerarla il lavoro migliore tra quelli che il suo autore aveva esposto in mostra nella Sindacale cagliaritana.</p> <p>La figura maschile all'estrema destra, volta verso l'osservatore, parrebbe essere un autoritratto dell'artista, anche se nessun ricordo esiste in proposito nella famiglia"</p>
<p>cronologia espositiva dell'opera</p>	<p>La grande tela, assieme a "<i>Donna con frutta</i>" e "<i>Fanciulla con boccale</i>", fu esposta a Cagliari alla IV Mostra Sindacale Regionale del 1933 nella quale Ciusa Romagna vinse il "Premio dei Giovani".</p> <p>Periodo di comodato presso il MAN.</p>

Numero	60
autore	Francesco Ciusa
titolo testato	<i>Ritratto del poeta Sebastiano Satta</i>
datazione	1931-33. S. d. firmato in targhetta.
tecnica esecutiva	Plastica seriale ottenuta da stampo. Stucco romano in pasta di marmo e calce. Esemplare verde bronzo. Allo stato attuale è impossibile stabilire il numero di esemplari esistenti.
misure	28,5 x 25,5 x 23 cm
stato di conservazione	Sbeccature agli spigoli superiore della base e a destra
possesso della dotazione di una cornice coeva	Il piedistallo polilobato è parte integrante dell'opera
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p>L'opera è ricavata da un modello già inserito nella prima versione del monumento datato 1914 e mai eseguito proposto da Ciusa all'indomani della scomparsa del poeta Sebastiano Satta. Si trattava di un'opera da realizzarsi a Nuoro sul colle Sant'Onofrio. Il ritratto decurtato dell'intera parte bassa del busto offre una versione dell'originario ridotto. Questo ritratto scultoreo composto da testa e mano (atteggiamento da pensatore, memoria da Rodin) è stato tradotto dal gesso allo "stucco a marmo" e mediante lo stampo, realizzato in diversi esemplari anche in colorazioni differenti.</p> <p>Nell'intervista concessa al giornalista Francesco Spano Satta per il quotidiano <i>L'isola</i>, Sassari, 1931, è lo stesso Ciusa a descrivere l'opera dove "<i>la figura del Poeta: ha una mano sulla bocca canora, quasi voglia mozzarne l'ultimo canto</i>". Ciusa fu grande amico del poeta concittadino e suo fervente sostenitore ritraendolo più volte nel corso di una costante frequentazione. A riprova del grande rapporto di stima esiste anche una caricatura dello stesso Satta che accompagna un componimento che dedica allo scultore. Del presente busto, che propone la variante cromatica del verdebronzo – esemplare diverso da quello color avorio con piedistallo giallo, presente nella raccolta permanente a lui dedicata presso il TRIBU a Nuoro – è interessante notare, osservandola dal retro, come spalle e cranio siano risolti alla stregua di due emisfere sovrapposte, concepite come assoluta geometria. La base esagonale e non regolare nei lati, è tagliata a seguire il perimetro del busto, saldata a esso dallo stesso Ciusa che per le sue opere ha particolare cura nel progettarne il supporto, tanto da renderlo parte integrante.</p>
cronologia espositiva	Retrospective su Ciusa: Museo Deleddiano (Miti Tipi Archetipi 1989)

Numero	61
autore	Antonio Ballero
titolo testato	<i>Gruppo in costume</i>
datazione certa o attribuita	Anni venti. Firmato A. Ballero in b. sx.; s. d.
tecnica esecutiva	Olio su tela
misure	75 x 104 cm
rilievo dello stato attuale di conservazione	Buono
possesso della dotazione di una cornice coeva	Cornice d'epoca in castagno verniciato
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p>L'opera, inedita, rappresenta un gruppo in abiti tradizionali sardi provenienti da varie parti della regione atteggiati in un incedere che li definisce partecipanti a un battesimo, come sembrano confermare le corbule con cibi rituali, portate sul capo dalle donne e la presenza della bambina che regge una gallina infiocchettata, offerta devozionale da portare in chiesa.</p> <p>La si può assimilare ad un'altra opera realizzata in più grandi dimensioni, un tardo pannello decorativo raffigurante un <i>Corteo nuziale</i> (olio su carta, 70 x 445 cm, in collezione privata sassarese), del quale è lecito supporre possa rappresentare una premessa, tecnicamente più felice e di più attenta conduzione compositiva.</p> <p>L'opera è di grande effetto decorativo, affidato soprattutto ai cromatismi. Il soggetto, lontano dalle ricerche formali dell'artista, non si stacca dall'ambito della descrittività folklorica e di artigianato pittorico, immagine cartolinesca appena stemperata dalla piacevole atmosfera tonale. L'opera propone un collage di mera invenzione che raggruppa figuranti ritratti in precedenza.</p>

Numero	62
autore	Antonio Ballero
titolo testato	<i>Il padrone della tanca</i>
datazione certa o attribuita	1928. Firmato A. Ballero e datato 1928 anno VII (dell'era fascista) in b. dx.
tecnica esecutiva	olio su tela
misure	71 x 104,5 cm
rilievo dello stato attuale di conservazione	Buono
possesso della dotazione di una cornice coeva	Dotato di una cornice realizzata <i>ad hoc</i> dall'ente possessore, secondo caratteri riscontrabili in altre della medesima collezione. Con vetro.
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p>Un uomo sdraiato guarda, da padrone, il suo latifondo, rivelando un'età matura e una sicurezza consapevole esplicitata dai segni della propria condizione, espressi, oltre che nell'atteggiamento, dai caratteri dell'abito che indossa, tipico abbigliamento del possidente, corredato dalla cintura e dalla gabbanella, un giaccone in orbace con cappuccio, e dalle uose sulle scarpe. Ballero sottolinea nella descrizione la severità di un abito senza bottoni o altri fronzoli per evidenziare anche quella dell'uomo, che diviene al contempo icona del sardo tenebroso. Il paesaggio è citazione della memoria pittorica nell'artista e citazione cromatica di altri dipinti della personale ricerca divisionista. Scelta in contrasto con la figura umana invece derivata da un'immagine fotografica e ritratta in una originale posizione, tipica nella descrizione del nudo femminile (cfr. foto 88 in: Marcello Fois, Salvatore Novellu, <i>"Antonio Ballero, Lo sguardo fotografico del pittore"</i>, Ilisso, Nuoro, 2007).</p> <p>La foto b/n realizzata dallo stesso Ballero, manterrà un'altra identità rispetto al dipinto che la reinterpreta: in questo modo l'artista ha prodotto molte delle sue composizioni pittoriche. La fotografia blocca un'azione, un momento, agevolmente riproducibile nel dipinto: se si dipingesse dal vero sarebbe impossibile una riproduzione altrettanto fedele, fondata esclusivamente sulla memoria. La base fotografica, da un certo punto in poi della storia, ha sostituito le costose sedute dei modelli. Del medesimo soggetto si conosce un'altra versione intitolata anch'essa <i>"Il padrone della tanca"</i> firmata e datata 1930, sempre un olio su cartone 17,1 x 24,4 cm, così come pure un disegno a china nella tecnica del ghirigoro.</p>
cronologia espositiva	<i>Mostra retrospettiva di Antonio Ballero</i> , Nuoro, Galleria Comunale d'Arte 19.9.1998 – 11.10.1998.

Numero	63
autore	Carmelo Floris
titolo testato	<i>Vespero o Le tre età</i>
datazione acclarata o presunta	S.d.; firmato per esteso "Carmelo Floris" in b. dx. Circa 1924 (Amministrazione Comunale di Olzai – Assessorato alla Cultura, <i>Carmelo Floris (1891-1991)</i> , Mostra retrospettiva nel centenario della nascita, Catalogo a cura di Enrico Piras, Olzai, Novembre, Chiarella, 1991, p. 65), 1930 (M. Marino, 2004, p. 33), 1935 (DNA, 2011, fig. 208; DNA, 2011, p. 105-106. Salvatore Naitza lo mette in relazione con un altro dipinto, " <i>Il vecchio Elia</i> ", datato 1930, e che, secondo lo storico, si confronta bene con " <i>Vespero o le tre età</i> ", proprio per il fondo paesistico e il cielo (S. Naitza, 1992, p. 20). Il dipinto viene a sua volta citato da Pietro Antonio Manca in un suo articolo su "L'Isola" nel 1931. Maria Luisa Frongia colloca l'opera prima del 1931, anno in cui fu esposto nella II Mostra Sindacale di Cagliari (M.L. Frongia, 1999, p. 70).
tecnica esecutiva	Olio su tela
misure	95,5 x 95,5 cm
rilievo dello stato attuale di conservazione	La tela, assai sottile, è caratterizzata da una grave secchezza del pigmento che si mostra craquelizzato. Sostituzione recente del telaio.
possesso della dotazione di una cornice coeva	Cornice in mogano modello MAN
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p>L'opera, firmata ma non datata, appare monumentale nell'impianto compositivo (buona la resa d'insieme), meno nel singolo dettaglio: gli abiti e le mani delle tre donne denotano una stesura veloce del pigmento cromatico, come pure le calzature, altrettante macchie informi.</p> <p>In generale l'artista ha utilizzato nel dipinto una limitata gamma cromatica rinunciando ai preziosismi grafici e superando modelli da lui adottati di tipo secessionista. Di formato quadrato vi si affronta il tema classico e ricorrente in pittura delle tre età della donna: la giovanissima, l'adulta e l'anziana che procedono quasi ritagliate sullo sfondo di un paesaggio chiaro, molto libero nella trattazione indefinita.</p> <p>Da rilevare come la fanciulla tenga lo sguardo verso il basso, atteggiata al pudore, l'adulta proceda dritta e sicura mentre la vecchia che le affianca, sia caratterizzata dal suo abito da lutto e sguardo chino in avanti, indagine intimista di volti e atteggiamenti sulla quale Floris indugia. Uno dei pochi riferimenti all'opera da parte della critica viene da Salvatore Naitza che lo mette giustamente in relazione al dipinto del 1930 del "<i>Vecchio Elia</i>".</p>
cronologia espositiva	1931, II Mostra Sindacale, Palazzo Civico, Cagliari. 1999-2012, comodato d'uso, MAN, Nuoro. 2011, Palazzo della Frumentaria, Sassari.

Numero	64
autore	Carmelo Floris
titolo testato	<i>Donna di Ollolai</i>
datazione	1931. Ante 1931 (Scano-Naitza, 1992, fig. 192). S.d.; s. f.
tecnica esecutiva	Olio su tela
misure	67,5 x 55 cm
stato di conservazione	Buono
possesso della dotazione di una cornice coeva	Cornice coeva in legno di castagno dipinto di nero, sezione semplice priva di intaglio. Senza <i>passepout</i> . Carmelo Floris spesso corredeva i suoi quadri da cornice in legno intagliato su suo disegno.
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p>Influenzato agli esordi dallo stile di Giuseppe Biasi, negli anni trenta raggiunge una sua originalità stilistica. Attratto dai luoghi cui è legato, si allontana dall'intento di idealizzare e trasfigurare in stereotipi le figure ritratte per rappresentare una Sardegna profonda e realista. Nelle sue pitture, sempre condotte dal vero, l'artista rivela una grande efficacia ottenendo nella ritrattistica personaggi semplici ma pieni di umanità.</p> <p>Floris ha trovato nel villaggio di Ollolai i volti e le atmosfere che ricorrono nella parte centrale e più significativa della sua produzione. A questa appartiene proprio la "<i>Donna di Ollolai</i>", giovanissima ragazza nel cui sguardo l'artista vuole cogliere un velo di tristezza o di malinconia. Nel suo arcaico abito caratterizzato da una cuffia piramidata e piatta sormontata dal fazzoletto da testa, questa donna di Ollolai immobile e frontale eccetto che per la vivacità degli occhi, è rappresentata ieratica come un'antica dea, stretta nel sottile corsetto caratterizzato da due appendici triangolari e puntute (accenno di sacri corni o crescenti lunari, emblemi di potere femminile). Il dipinto, tra i ritratti più riusciti dell'artista, denota parimenti una spigliatezza di tocco che dichiara superate le gessose rigidità (e ingenuità) di qualche anno prima.</p>
cronologia espositiva	2011, Palazzo della Frumentaria, Sassari

Numero	65
autore	Pietro Collu
titolo testato	<i>Le tre età ("Donna con bambino" in Pietro Collo e Luca Sorrentino, "La pittura tonale di Pietro Collu: opere dal 1920 al 1990", Edizioni Sole, 1999, pag 173)</i>
datazione	1931. Firmato "Collu" e datato 931 in b. dx
tecnica esecutiva	Olio su tela
misure	92 x 67cm
rilievo dello stato attuale di conservazione	Buono
possesso della dotazione di una cornice coeva	Cornice artigianale con vetro in legno tinto colore nero modello Camera di Commercio.
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p>Opera d'impatto per la dimensione che soffre invece di diverse ingenuità formali reggendosi tutta sull'uso sapiente di toni e mezzi toni e per la composizione (classica e accattivante), capaci di risollevarne il giudizio finale.</p> <p>Le tre figure femminili, degradanti per età, costituiscono un gruppo omogeneo che seguendo le diagonali delle case alle loro spalle parrebbero anch'esse trasformarsi in dimora, diventando metafora di fondamenta dell'intera comunità.</p> <p>Il trentenne artista si cimenta qui in un'impresa a soggetto classico su grande dimensione mostrando però la sua inesperta fragilità di epigono collocato senza averne il giusto spessore, fra Biasi e soprattutto Ciusa Romagna. Questo pittore, la cui migliore produzione si apprezza nelle scene di paesaggio, affronta la narrazione di uno dei miti della nascente retorica fascista: la famiglia.</p>

Numero	66
autore	Giuseppe Biasi
titolo testato (se esistente) o nuova attribuzione	<i>Fanciulle in fiore</i> (G. Altea, 2004, p. 92) <i>Fanciullette in fiore o Ragazze di Cabras</i> (DNA, 2011, p. 31).
datazione acclarata o presunta	S.d.; firmato "G. Biasi Cabras" in b. dx. 1935 circa (G. Altea, 2004, p. 92). 1938 (DNA, 2011, p. 30)
tecnica esecutiva	Tempera su compensato
misure	99,3 x 139,6 cm
stato di conservazione	Buono
possesso della dotazione di una cornice coeva	Cornice coeva con vetro
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p>Il dipinto fu identificato dagli storici dell'arte Altea e Magnani con quello esposto alla Sindacale di Nuoro del 1935 grazie alla descrizione contenuta nell'articolo di un quotidiano. Il titolo riportato nel catalogo della mostra nuorese è quello tradizionale con il quale l'opera veniva resa nota nel 1977 da Salvatore Naitza, che la datava al 1917. Fu ripubblicato da Maria Luisa Frongia (Catalogo MAN, 1999, pp. 90-91) col titolo "<i>Ragazze di Cabras</i>" e con la data 1938 assegnata in riferimento alla personale tenuta in quell'anno presso la galleria Pesaro di Milano (Altea-Magnani, 2000, p. 24). Il titolo del quadro "<i>Fanciulle in fiore</i>" è un omaggio allo scrittore francese Marcel Proust di cui Biasi era un lettore affezionato: "<i>All'ombra delle fanciulle in fiore</i>" è il secondo volume dell'opera "<i>Alla ricerca del tempo</i>". Biasi affronta un tema a lui caro, quello del ballo che considerava assieme alla musica elemento fondante la dimensione favolosa del mito primitivista. Biasi ritrae un gruppo di giovani fanciulle di Cabras (paese dove l'artista soggiornò ripetutamente) mentre danzano il ballo sardo vestite in abiti tradizionali in un interno semplicemente arredato. L'artista adotta qui la soluzione compositiva già sperimentata in altre opere: la rappresentazione di spalle di alcune figure femminili. Alla fine degli anni trenta la pittura di Biasi aveva subito un cambiamento profondo: il mondo popolare ha perso l'aura del mito diventando realisticamente cronaca paesana nella quale il massaiolo, la fattoressa, giovani e leggiadre fanciulle, hanno dato il cambio al re pastore o alla principessa contadina. Adesso diventa raro trovare nei suoi dipinti il lusso abbagliante degli abiti di gala, e anche in questo caso, nonostante l'occasione di festa, suggerita dal momento ludico del ballo, le ragazze indossano il dimesso abito quotidiano, che non ne intacca tuttavia la dignità del portamento. Interessante il lampo blu-violetto, quasi elettrico, del fazzoletto di una delle fanciulle, effetto reso grazie al luore che la tempera riesce a catturare, difficile a ottenersi con altro pigmento. Già subito dopo il periodo africano Biasi aveva abbandonato lo stile secessionista per adottarne uno dai moduli più semplici di stampo Déco. Non si può tuttavia non associare quest'opera a un'altra simile – oggi al MAN ma appartenuta a un amico di Biasi, il designer e pittore nuorese Giovanni Antonio Sulas –, nella quale le medesime modelle sono raffigurate in esterni, meno concentrate e disperse, dove non si ritrova più l'atmosfera creata dal buio della stanza.</p>
cronologia espositiva	1935, sesta Sindacale sarda, Nuoro. 1938, Galleria Pesaro, Milano. 1998, retrospettiva itinerante, Padiglione dell'Artigianato "E. Tavolara", Sassari; Galleria Comunale d'Arte, Cagliari; Pinacoteca comunale di Oristano. 1999-2012, comodato d'uso, MAN, Nuoro. 2001, retrospettiva Complesso del Vittoriano, Roma

Numero	67
autore	Giovanni Ciusa Romagna
titolo testato	<i>Fanciulla con boccale</i>
datazione	S.d., è tradizionalmente riferita al 1932 (AA VV , <i>Pittura e scultura dal 1930 al 1960</i> , pag. 83, scheda 46)
tecnica esecutiva	Olio su tela cartonata
misure	64,3 x 49 cm
rilievo dello stato attuale di conservazione	Qualche abrasione nella parte inferiore del dipinto
possesso della dotazione di una cornice coeva	Cornice antichizzata in contrasto con la struttura del dipinto ancora scolastico ma di impronta severa e quotidiana
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p>L'opera, senza dubbio fra le più riuscite del periodo giovanile, ha chiare influenze di autori più maturi quali Stanis Dessy (lo stesso dei ritratti di Ada tra il 1929 e il 1930) e Carmelo Floris, se ne discosta però per il composto e raccolto classicismo, in sintonia con il clima figurativo italiano a lui contemporaneo. Il risultato è quello di un intreccio tra un pacato realismo e una riuscita indagine psicologica, tratto che Ciusa Romagna ha sempre ricercato: «Se un uomo ha una storia, se una donna ha una storia, li dipingo più volentieri. Specie se questa storia non la so tutta, se credo che mi manchi di conoscere il capitolo più interessante. Allora mi sforzo di intuirlo, di leggerlo negli occhi di tale uomo o donna che faccio posare dove mi capita» (Giovanni Ciusa Romagna nella autopresentazione della personale a Nuoro del 1941, in G. C. Fois, <i>Giovanni Ciusa Romagna – Il sentimento del colore</i>, La Poligrafica Solinas, Nuoro, 1997, pag. 12).</p> <p>La struttura compositiva semplificata stride, a sottolineare un efficace contrasto, con il piccolo boccale di Malta, ceramica a lustro di origine inglese, che la modella tiene in mano. Il piccolo versatore è il fulcro del dipinto, forse la chiave più vera nell'interpretazione del soggetto. Una giovane domestica – condizione dichiarata anche dai polsini sbottonati e dalle maniche rimboccate– tiene fra le mani un oggetto prezioso della casa padronale: il pittore, spinto da compassione, associa la “bellezza” del versatore a quella dolce e mite della ragazza.</p>
cronologia espositiva	Il quadro assieme a <i>Processione</i> e a <i>Donna con frutta</i> , fu esposto a Cagliari alla IV Mostra Sindacale Regionale del 1933, nella quale Ciusa Romagna vinse il “Premio dei Giovani”. Comodato d'uso, MAN, Nuoro.

Numero	68
autore	Giovanni Ciusa Romagna
titolo testato	<i>Donna con frutta</i>
datazione acclarata	1928. S. d., S. f. sul fronte. Nella parte retrostante un cuore disegnato a matita con iniziali "C. R."
tecnica esecutiva	Olio su tela cartonata
misure	64 x 49 cm
possesso della dotazione di una cornice coeva	Cornice in mogano modello MAN
scheda con analisi storico-critica dell'opera	<p>Si tratta del più noto fra i ritratti femminili del pittore (allora ventunenne se si accetta la datazione del 1928, che qui si mette in dubbio, mostrando l'opera caratteri appena più maturi), il più riprodotto, persino adottato, nel decennio circa del suo comodato d'uso presso il MAN (1999-2012), quale emblema del museo. Innovativo nella spazialità evocata e ottenuta dalla torsione del busto, colto dal retro e di tre quarti, in una regale rigidità suggerita se non imposta dalle pesanti vesti in orbace, la donna, come sottolinea il titolo dell'opera, regge un pur trascurabile quanto improbabile contenitore di frutta: pretesto irrisorio per una posa nella quale la modella indossa il ricco abito da sposa.</p> <p>Colpisce la limpidezza dell'impaginato improntato a una versura visiva dove tutto è precisato e dipinto nella chiave che da un lato fissa i tratti della personale ricerca di quel periodo, rivelando la maggiore qualità di Ciusa Romagna, essere un eccellente disegnatore.</p>
cronologia espositiva	Il quadro assieme a " <i>Processione</i> " e " <i>Fanciulla con boccale</i> " (tutti della collezione CCIAA di Nuoro) è stato esposto a Cagliari alla IV Mostra Sindacale Regionale del 1933 nella quale Ciusa Romagna vinse il "Premio dei Giovani".

Biografie

ALBERGONI, GIULIO (Bitti 1941 -)

Intraprende gli studi superiori a Sassari presso l'Istituto d'Arte (dove fra gli altri ha Stanis Dessy come insegnante di disegno decorativo), per poi fare ritorno al paese natale abilitato all'insegnamento di educazione artistica nella scuola media. Parallelamente conduce la sua attività di pittore affiancata da quella, non secondaria, di scrittore producendo lavori sulla lingua autoctona, il bittese, e sulle chiese presenti nel territorio. La sua ricerca visiva più recente è arrivata alla elaborazione di "teatrini" ottenuti inserendo oggetti all'interno di vecchi contenitori del latte in lamiera: costante mix di segni contemporanei e residui etnoantropologici. Con opere simili è stato invitato a partecipare alla prima edizione di ETNU, organizzata dall'ISRE, nel giugno del 2007.

ARDAU CANNAS, BATTISTA (Cagliari 1893 – La Maddalena 1984)

Si trasferisce a Sassari nel 1916 diventando uno degli interpreti più originali dei caratteri e dei costumi della città: è sua la commedia scritta in vernacolo "*Farendi in Turritana*", uno dei componimenti rappresentativi del linguaggio sassarese. Si avvicina all'incisione nel 1922 e inizia a pubblicare tavole su alcuni giornali satirici. Di quegli anni è la collaborazione con Giuseppe Biasi per il quale realizza una nota serie di stampe in nero e a colori. Più volte premiato al concorso "Città di Ozieri", ottenne una medaglia d'oro alla mostra di Roma nel 1932, un riconoscimento a Varsavia nel 1936 e un premio alla mostra internazionale Post Office a Londra nel 1950. Le sue tecniche preferite sono la xilografia e i lavori all'acquaforte e a punta secca, mentre i temi, inizialmente vicini a quelli prediletti da Biasi, risultano soprattutto tratti dal mondo agropastorale e delle tradizioni che Ardau Cannas descrive in tante sfaccettature. Resta tuttavia un *unicum* nell'arte sarda la bella xilo che dedica al gioco del calcio, tematica sostenuta dal fascismo all'interno di quei valori veicolati attraverso lo sport, clima di regime nel quale Ardau Cannas trova la sua vera dimensione, registrandone perfettamente anche le atmosfere.

BALLERO, ANTONIO (Nuoro 1864 – Sassari 1932)

“Artista-intellettuale” curioso e versatile, Ballero riveste un’importanza centrale per tutta la cultura sarda del primo novecento grazie anche ai suoi legami con i massimi letterati nuoresi del tempo come Sebastiano Satta e Grazia Deledda, e con artisti come Francesco Ciusa, Giacinto Satta, Mario Delitala.

È un innovatore che anche quando si muove in una dimensione legata al folklore riesce a conferirgli un’accezione positiva: essere folklorico significa ragionare sull’urgenza di portare la Sardegna ad essere soggetto d’arte: ne sono un esempio le sue rappresentazioni di sfilate e processioni. Per quanto riguarda le tradizioni popolari Ballero fu una delle fonti di informazione più preziose per Max Leopold Wagner con il quale ebbe una corrispondenza fitta testimoniata da alcune cartoline postali e da alcuni disegni rinvenuti in uno dei suoi taccuini. Come molti artisti a cavallo tra Ottocento e Novecento si dedica alla fotografia comprendendone le potenzialità e utilizzandola come punto di partenza per alcune delle sue opere pittoriche. Per Ballero la fotografia ha un linguaggio a sé stante, la realtà che trasmette si rivela drammaticamente autonoma: è un valido strumento per catturare frammenti della realtà, appunti visivi da rielaborare a posteriori e reinterpretare sulla tela. La fotografia è sempre in bianco e nero e lascia un grande margine di immaginazione legata alla resa del colore: sulla base fotografica si può impostare l’invenzione, la fantasia del pittore. Comparando la produzione pittorica e quella fotografica (quasi totalmente incentrata su Nuoro e i suoi abitanti), è possibile individuare ripetuti esempi di soggetti fotografici trasposti integralmente sulla tela o di singole figure estrapolate e inserite in opere pittoriche, prassi chiaramente esemplificata con “// *padrone della tanca*”.

Ultimati gli studi classici a Cagliari, si dedica inizialmente all’attività letteraria che culmina nel 1894 con la pubblicazione del romanzo “*Don Zua*”. Esita a lungo tra pittura e letteratura e a trent’anni, dopo una formazione da autodidatta, segue la propensione alla pittura e nel 1896 partecipa alla Esposizione Artistica Sarda a Sassari. A partire dal 1901 instaura un rapporto di grande amicizia e scambio con i pittori spagnoli Eduardo Chicharro e Antonio Ortiz, per i quali diventa un punto di riferimento durante il loro viaggio in Sardegna. La sua pittura si apre al confronto con le ricerche prevalenti in Italia, passando dal Verismo all’Impressionismo per arrivare al Divisionismo: uno sbocco quest’ultimo suggerito dai contatti con un maestro come Giuseppe Pellizza da Volpedo che conosce nel 1903, in occasione di una visita alla Biennale di Venezia e con il quale Ballero intrattiene un fitto scambio epistolare.

Gira tutta l’Italia dalla Sicilia a Napoli, da Roma a Firenze e Torino; in questi anni, con grande successo, inizia ad esporre le sue opere alle più importanti mostre nazionali: nel 1904 alla Società Promotrice di Belle Arti di Firenze, nel 1908 alla Quadriennale di Torino. Insegna alla Scuola Normale di Nuoro e all’Istituto Tecnico Industriale di Messina e dal 1914 a Sassari.

Nel 1916 espone a Milano, alla Biennale di Brera, il dipinto ad olio “*Pregghiera per i morti in guerra*”, l’anno successivo è presente alla Quadriennale di Torino; sempre nel 1917 tiene una mostra personale nella scuola di San Donato a Sassari ed espone alla Mostra Sarda al Caffè Cova di Milano con Giuseppe Biasi, Edina Altara, Primo Sinòpico e altri. Apprezzatissimo, diviene oggetto di ottime recensioni, articoli e saggi che appaiono sulla stampa specializzata e quotidiana in campo nazionale, oltre che sui fogli locali.

Questa fortuna critica gli facilita l'accoglienza ad esposizioni nazionali prestigiose come Brera, Venezia, Monza e Milano dove nel 1920 Vittorio Giglio gli organizza alla Galleria Vinciana, la prima grande mostra personale fuori dall'Isola, dove espone 140 opere.

Durante tutti gli anni '20 continua a partecipare a una serie di mostre ed esposizioni in tutta Italia (tra cui la quadriennale di Torino nel 1923) e in Sardegna. Molti dei suoi disegni vengono pubblicati su riviste come *Giornale d'Italia*, *La Cultura Moderna* e *Illustrazione Italiana*. Nel 1924 partecipa con 12 disegni all'Esposizione del Ritratto Femminile Contemporaneo di Monza ottenendo il Diploma d'Onore. Nel 1925 pubblica una memoria autobiografica dal titolo "Antonio Ballero" nel volumetto *Confidenze*. Nel 1928-29 partecipa all'Esposizione della I Biennale d'Arte Sarda tenutasi a Sassari nel Palazzo dell'Università, inaugurata da Roberto Paribeni, direttore Generale delle Belle Arti. Nel 1930 partecipa alla I Mostra del Sindacato Regionale Fascista di Belle Arti a Sassari e nel 1931 sempre a Sassari allestisce una mostra individuale nell'Istituto di Cultura Fascista. Muore a Sassari il 19 gennaio 1932.

BIASI, GIUSEPPE (Sassari 1885 – Andorno Micca 1942)

Protagonista assoluto del movimento figurativo sardo del primo Novecento.

Laureatosi nel 1908 in Giurisprudenza durante gli anni dell'università decide di dedicarsi totalmente all'arte. Autodidatta, si forma sulle riviste illustrate e sulla cartellonistica pubblicitaria al tempo aggiornate alle forme d'arte più avanzate impadronendosi così di un linguaggio caratterizzato da stilizzazione bidimensionale, semplificazione dell'immagine, deformazione espressiva. Trasferitosi a Roma nel 1906 esordisce come illustratore per il "*Giornalino della Domenica*" di Vamba e negli anni a seguire allarga la sua collaborazione a diverse testate tra cui "*Illustrazione italiana*" venendo in contatto con alcuni degli artisti più importanti del tempo: Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Duilio Cambellotti. Da quest'ultimo recepisce una visione estetizzante del mondo popolare che influenzerà il suo modo di guardare alla tradizione sarda.

Allo stesso tempo si dedica anche alla pittura facendo del recupero delle tradizioni contadine e del mondo popolare della Sardegna il tema centrale della sua produzione: insieme all'amico Mario Mossa De Murtas esplora quasi tutta la Sardegna e resta particolarmente affascinato dal villaggio di Teulada dove si reca verso il 1910. Qui lo colpisce a tal punto la bellezza esotica dei suoi abitanti, vestiti di fantastici costumi di foggia spagnolesca, che per circa quindici anni ne adotterà il nome in aggiunta alla propria firma.

Nutrito di cultura irrazionalistica e influenzato dalla filosofia di Nietzsche, Biasi guarda al mondo popolare sardo (apparentemente fuori dalla storia e quindi innocente dei peccati della storia) come a una via verso una nuova e autentica esperienza creativa. Di questo mondo ne rappresenta, assieme ad altri intellettuali e artisti del suo tempo, la tradizione e i costumi con l'intento di costruire una nuova identità per la Sardegna: uomini semplici, donne silenziose e altere che camminano con innata grazia. Attraverso il mito del popolo sardo come razza naturalmente aristocratica il mondo contadino e pastorale cessa di essere emblema di sottosviluppo e miseria. Il linguaggio con cui rappresenta il mondo sardo è un linguaggio aggiornato sul piano internazionale: nelle sue tele si può trovare il decorativismo di Gustav Klimt e della Secessione Viennese ed è dall'incontro fra arcaico e moderno, fra cultura figurativa internazionale e tradizione locale, che nasce l'originalità della sua pittura. Nel 1909 è presente alla Biennale di Venezia e nel 1911 all'Esposizione Universale di Roma.

Dal 1924 al 1927 soggiorna in Africa, recandosi prima in Tripolitania, poi in Cirenaica e infine in Egitto, con l'intento di rinnovare il suo stile e alla ricerca di nuovi temi e nuova ispirazione. Rientrato in Italia, si trova tagliato fuori dalla scena artistica dove nel frattempo si è affermato lo stile classicista del gruppo "Novecento". Si stabilisce a Sassari e promuove la formazione dell'Associazione "Famiglia Artistica Sarda" (1929) a tutela degli artisti sardi nel panorama artistico italiano. L'iniziativa viene subito repressa dalla costituzione del Sindacato Regionale fascista. Per Biasi inizia un periodo di sperimentazioni stilistiche che, nonostante il successo commerciale, non trovano il plauso della critica. Dopo aver eseguito alcuni interventi decorativi per la Villa S. Elia di Viareggio (1930) e per la stazione ferroviaria di Tempio (1932), realizza nel 1940 i mosaici del Palazzo di Giustizia di Sassari e quelli della chiesa di Fertilia (1941) rimasti incompiuti. Nel 1942 si trasferisce a Biella dove può contare su molti amici e alcuni incarichi di lavoro. Nel 1945 viene arrestato dai partigiani con l'accusa di essere una spia dei nazisti ma durante il trasferimento da un carcere a un altro, muore tragicamente ad Andorno Micca.

BRANCA, REMO (Sassari 1897 – Roma 1988)

Remo Branca è stato xilografo e pittore di notorietà nazionale e internazionale. Giornalista, scrittore, critico d'arte, si è mostrato conoscitore e scrittore di argomenti storici, pedagogici e didattici. Iniziò la sua avventura artistica a Sassari dove si era avvicinato giovanissimo al disegno, alla pittura e alla xilografia, esordendo già dal 1919 sulle copertine del fiorentino "*Il giornalino della Domenica*" di Giuseppe Fanciulli. Dal 1925 al 1936 soggiornò ad Iglesias dove si era rifugiato per sfuggire al controllo dal regime fascista contro cui espresse la sua opposizione dal giornale *Libertà*, di cui era anche direttore. Nella cittadina sulcitana, a partire dal 1926, fondò una Scuola d'Arte Decorativa (contemporanea a quella oristanese di Ciusa) nella quale la xilografia ha rivestito il ruolo fondamentale. Dopo il periodo bellico operò a Nuoro e a Novara sempre da insegnante, poi a Roma, città nella quale visse per circa quarant'anni pur mantenendo stretti contatti con la Sardegna, delle cui vicende culturali, storiche, artistiche era profondo conoscitore e narratore.

Il grande interesse per la cinematografia didattica e documentaristica ricoprì notevole importanza nella sua vita professionale: lavorò a lungo presso il Ministero della Pubblica Istruzione e fu anche assistente all'Università "La Sapienza" di Roma ricoprendo la cattedra di Storia Medievale e Moderna. Tra le sue tante pubblicazioni si segnala: "*La xilografia in Sardegna*", "*Breviario di xilografia*", "*Incisori sardi*", alcune edizioni dedicate a Grazia Deledda, alcuni scritti sulle opere d'arte dell'Iglesiente fra cui "*La predella di Valverde*", un notevole numero di opere sul cinema nella scuola.

CADALANU, GRAZIANO (Oliena 1928 -)

Si diploma a Nuoro come ragioniere ma, attratto dalla pittura, si dedica a studi che gli permettano di arrivare all'insegnamento nelle scuole medie, al Liceo Scientifico e infine all'Istituto Magistrale delle materie di Disegno e poi di Storia dell'Arte. Pittore autodidatta svolge una intensa attività esponendo in collettive regionali e nazionali e riportando discreti consensi, entrando anche in contatto con artisti quali Mario Delitala ed Eugenio Tavolara. La sua prima esposizione è del 1954 allestita al bar Caredda di Nuoro. Nel 1986 dona al Comune di Nuoro una raccolta di quarantuno lavori sul tema della violenza, *corpus* anche oggetto di una mostra presentata all'interno delle sale del Municipio nuorese. La maggior parte delle sue opere sono realizzate mediante la spatola, basate sulla copia dal vero, in qualche caso tratte da supporto fotografico. Tra i vari temi trattati dall'artista, tutti volti a rappresentare la Sardegna (vecchie strade di Nuoro, ritratti di vecchi colti negli atteggiamenti più tipici), territorio immutato e arcaico ancora negli anni settanta, si segnalano alcuni paesaggi che esulano dal folklore corrente chiesto a gran voce dal mercato locale, richiamo non semplice da eludere.

CANU, GIOVANNI (Mamoiada 1942 -)

Contadino e manovale, si accosta all'arte nel 1960 quando comincia a frequentare la casa nuorese dell'antropologo Raffaello Marchi che ne intuisce le potenzialità e lo incoraggia a dedicarsi alla pittura. Nel 1968 si trasferisce a Torino per frequentare il Liceo Artistico e poi l'Accademia Albertina di Belle Arti. Si stabilisce quindi a Milano dove l'esigenza di acquisire una completa professionalità lo spinge a diplomarsi in Scultura all'Accademia di Brera. I temi pittorici degli esordi sono quelli dei contadini e dei pastori della Sardegna resi in modi espressionisti. Al linguaggio pittorico segue quello scultoreo, cui si affianca la produzione grafica. Esplora i rapporti fra i linguaggi delle avanguardie e quelli degli archetipi della sua terra, con l'adozione di forme primarie, riferibili alle culture mediterranee. Vive e lavora a Milano.

CIUSA, FRANCESCO (Nuoro 1883 – Nuoro 1949)

Talentuoso autodidatta, grazie ad un sussidio comunale ha l'opportunità di frequentare l'Accademia delle Belle Arti a Firenze dal 1899 al 1903. Dopo un breve soggiorno a Sassari nel 1905 torna a Nuoro dove modella il capolavoro degli esordi "*La madre dell'ucciso*" che nel 1907 ammessa alla Biennale di Venezia, riscontra un clamoroso successo di critica e accende grandi entusiasmi nell'Isola trasformando Ciusa in una leggenda. Sposando Vittoria Cocco nel 1908 si trasferisce a Cagliari dove modella altre importanti opere quali "*Il pane*", "*Il nomade*", "*la filatrice*". Nel 1909 vince il premio "Città di Firenze" con "*Il dormiente*". Esegue nel 1913-14 la decorazione della Sala dei Consiglieri nel nuovo Palazzo Civico di Cagliari poi distrutta dai bombardamenti americani della II Guerra mondiale. Espone alla Biennale di Venezia "*Il cainita*" nel 1914. Nel 1917 aderisce al manifesto "*Rinnovandoci Rinnoviamo*" (Galileo Chini è tra i firmatari) nato per la valorizzazione delle arti decorative. Probabilmente nel 1919 vara a Cagliari la SPICA, Società Per l'Industria Ceramica Artistica attraverso la quale, primo in Sardegna, sino al 1925 produrrà piccoli multipli in terracotta realizzati con la tecnica dello stampo colorati a freddo con smalti sintetici: ne nasceranno opere come "*La sposina di Nuoro*", "*Coro meu*" e "*Fanciulla di Desulo*", esposte anche alla Biennale d'Arte Decorativa di Monza del 1923. Tra il 1920 e il 1922 modella capolavori in ridotte dimensioni ma di grande sintesi formale quali "*Il ritorno*", "*La campana*", "*Il sacco d'orbace*". Nasce con lui la Scuola d'Arte Applicata di Oristano aperta dal 1925 al 1930, periodo nel quale porta a termine il travagliato "*Monumento ai caduti*" di Iglesias, "*L'anfora sarda*" (1928) e ricava "*Il bacio*" (1927 - 30) dal più ampio "*Monumento al generale Gandolfo*" mai compiuto. Tornato definitivamente a Cagliari negli anni trenta, fonda prima ABC (Applicazione Brevetti Ciusa), studio per la vendita di laterizi da lui brevettati e di marmi puri e artificiali, successivamente, nei medesimi locali, APE (Arte - Pura Espressione), all'interno della quale modella (anche su richiesta) piccole opere a tema regionale, religioso, funerario o destinate all'edilizia (rivestimenti compresi). È tra il 1939 e il 1941 che soggiorna a Orgosolo, realizzandovi l'ultima significativa opera a noi pervenuta fortuitamente nei primi anni settanta: "*Il fromboliere*" (non si dimentichi come il suo studio di Cagliari sia stato completamente distrutto dai bombardamenti). Dal 1943 al 1945 insegna Disegno presso la Facoltà di Ingegneria dell'Università di Cagliari. Dopo una lunga malattia, si spegne il 26 febbraio del 1949 nel capoluogo sardo.

CIUSA ROMAGNA, GIOVANNI (Nuoro 1907 – Nuoro 1958)

Dopo aver frequentato le scuole medie nella città natale nel 1922 si trasferisce a Firenze per studiare all'Accademia di Belle Arti con Achille Funi. Rimasto a Firenze sino al 1925 quando la morte del padre lo ha costretto a interrompere gli studi che completerà successivamente, fa ritorno in Sardegna. Dal 1925 ha partecipato costantemente alle rassegne d'arte regionali e nazionali richiamando l'attenzione della critica e del pubblico isolano, soprattutto nuorese. Dal 1926 al 1929, chiamato dallo scultore Francesco Ciusa, ha insegnato a Oristano presso la neonata Scuola d'Arte Applicata, restandovi per tutto il breve arco di vita che ebbe l'Istituzione. Scelse di lavorare nell'isola perché, sosteneva, l'intellettuale ed in particolare l'artista deve essere utile con la sua opera all'ambiente che meglio conosce. Per questo istituì e diresse dal 1932 al 1934 una scuola artigiana a Nuoro e collaborò successivamente con l'ENAPI conoscendovi Ubaldo Badas e Eugenio Tavolara. Organizzò varie mostre regionali nuoresi e quelle a tema sull'arte sacra (negli anni cinquanta, dividendo l'impegno con Carmelo Floris, dipingerà le stazioni della via Crucis per la cattedrale di Nuoro). Dal 1934 ha insegnato disegno presso l'istituto Magistrale di Nuoro. Nei primi anni cinquanta si è fatto promotore di un movimento che porta a ricondurre nella città natale le spoglie della scrittrice premio Nobel Grazia Deledda, iniziativa sfociata nella ristrutturazione della Chiesa della Solitudine per la quale coinvolgerà, oltre a sé stesso nel disegno generale, il designer Eugenio Tavolara e lo scultore Gavino Tilocca. Il suo impegno artistico si è espanso anche nell'ambito della progettazione architettonica: suo il disegno per Casa Devoto, sia degli esterni sia degli interni, suoi i progetti per gli arredi di alcuni ambienti di rappresentanza presso la sede della CCIAA di Nuoro (tutt'ora disponibili al pubblico su richiesta) e della GIL (oggi sede della Polizia di Stato), quest'ultimi andati persi. L'opera di Ciusa Romagna ha risentito di quel clima differito rispetto alle avanguardie, provinciale e appartato, di un onesto artigianato pittorico, filone mai estinto e presente nell'arte europea e italiana che ha attraversato anche gli inizi del novecento e ha trovato visibilità nelle mostre romane della secessione, degli Amatori e cultori di Belle Arti e in quelle veneziane di Ca' Pesaro.

CECCARELLI, ERNESTO (Nuoro 1935 – Nuoro 1993)

Già a diciannove anni nel 1954, partecipa alle prime esposizioni; nel 1959 è alla II Biennale nuorese con l'olio "Case al sole", acquistato dal Consiglio Regionale. Pittore affermatosi principalmente in una cerchia nuorese ha affrontato temi (similmente a un altro artista locale quale è Gino Frogheri) legati a scene di caccia, ai cavalli, ai lavoratori, che esegue con rapidità e sicurezza di segno e colore, distinti infine da un esito libero e ardito. Fortemente coinvolto dall'astrazione e dall'informale, cerca di allontanarsi dai moduli della pittura tradizionale, interessato a un bilinguismo lirico affidato alla suggestione dei cromatismi e alla conduzione segnica, anche se le sue opere iniziali riportano scorci e frammenti di natura che si evolveranno verso accenti espressionisti in un linguaggio che supera il significato primo della scelta realista. Il meglio è nei suoi paesaggi che bene evidenziano le valenze suddette: si tratta di paesaggi dalla gamma brillante che suggeriscono trasparenti ariosità, oppure i pomeriggi assolati e abbaglianti, marine verdi-azzurre con spiagge roventi, colorate da improvvise macchie rosse degli ombrelloni. Con altre opere, che potremmo considerare di contenuto sociale e polemico, presenta figure di uomini e animali molto espressive colte nei gesti e negli atteggiamenti più tipici, soprattutto quelli che si riscontrano nella quotidianità sarda e in modo particolare nell'ambiente delle bettole: con colori spesso drammatici come il giallo zolfo, l'ocra, il rosso vino ripropone i termini di una questione sociale sarda, spiccatamente provinciale e molto problematica.

COLLU, PIETRO (Cuglieri 1901 – Cagliari 1999)

Ha vissuto a Cagliari dove ancora giovanissimo, collaborò con disegni e illustrazioni di novelle o racconti a diverse riviste anche a tiratura nazionale, fra le quali "La donna italiana", "La tanca", "Penelope", "La fiamma", "Sardegna" e "Fontana viva". Ha insegnato per oltre trent'anni in veste di docente di Storia dell'Arte e di Disegno Architettonico nei licei e istituti superiori. Nella maturità ha redatto alcuni saggi su argomenti di Storia dell'Arte, corredati da disegni schematici da lui stesso realizzati.

CONTINI, CARLO (Oristano 1903 – Pistoia 1970)

Nel 1920 vince una borsa di studio con la quale si trasferisce a Roma per frequentare l'Accademia di Belle Arti. Nelle sue opere si trova l'affermazione di alcuni dei soggetti che diverranno ricorrenti: le processioni, i costumi tipici di Oristano, scene di folclore locale. Gran parte delle sue opere trattano il tema religioso intriso di una forte partecipazione emozionale. Trasferitosi a Venezia, dove tenne uno studio dal 1925 al 1933, espone in alcune mostre personali. Nel 1939 rientra ad Oristano e apre un atelier nel centro storico. Dal 1950 inizia la sua ricerca nel campo della ceramica: questi anni coincidono con un interesse per il neorealismo e espressionismo. Insegnerà nell'Istituto Statale d'arte di Oristano e parteciperà ad innumerevoli esposizioni e concorsi di pittura.

CORRIGA, ANTONIO (Atzara 1923 – Oristano 2011)

Allievo dell'Istituto d'Arte di Sassari, saranno determinanti nella sua formazione l'artista Filippo Figari ed il pittore tedesco Richard Scheurlen che soggiognerà ad Atzara per qualche anno. Dal 1940 al 1942 soggiorna a Firenze dove frequenta il Magistero d'Arte e i corsi liberi dell'Accademia. Nel 1946 tiene la prima personale a Cagliari presso la Galleria Della Maria, ma ritorna subito dopo a Firenze e vi si trattiene fino al 1948. Si trasferisce definitivamente in Sardegna e avvia un'intensa attività espositiva alternandola a quella dell'insegnamento. Negli anni cinquanta si dedica anche alla ceramica che tuttavia abbandonerà dalla metà degli anni sessanta per concentrarsi esclusivamente sulla pittura. Dal 1966 al 1976 ricopre l'incarico di presidente dell'I.S.O.L.A. (Istituto Sardo Organizzazione Lavoro Artigiano) e contemporaneamente partecipa a importanti rassegne e mostre anche a carattere internazionale: alla fine degli anni sessanta, espone a New York, a Montreal e a Toronto. Durante un soggiorno a Barcellona realizza il ritratto dello scrittore argentino Jorge Luis Borges. La sua pittura, incentrata prevalentemente su scene di vita paesana e sui generi tradizionali quali il ritratto, natura morta, paesaggio, si sviluppa nel solco del realismo con qualche influenza anche espressionista. Nel 2000 sovrintende all'inaugurazione del Museo d'Arte Moderna e Contemporanea "A. Ortiz Echagüe" di Atzara, da lui fortemente voluto, ricoprendone il ruolo di direttore artistico. Tra i primi sostenitori in Sardegna della pittura "costumbrista" del primo novecento, compì numerosi viaggi in Spagna sulle tracce di Antonio Ortiz ed Eduardo Chicharro. Durante il suo percorso artistico ha realizzato anche numerosi interventi decorativi: negli anni sessanta i pannelli del Consiglio Provinciale di Oristano, la Pala d'altare per la Parrocchia di S. Giovanni a Fonni; negli anni settanta gli interventi presso le sedi del Banco di Sardegna di Cagliari e Sassari e per la Banca d'Italia a Oristano; la decorazione per la cattedrale di Ilbono e la grande pala per l'altare maggiore della basilica di Nostra Signora di Bonaria a Cagliari. Nel 2003 allestisce una delle ultime mostre, intitolata "*Del sacro e della luce*" in "Su Palatu 'e sas Iscolas" a Villanova Monteleone. Alcune sue opere sono state acquisite anche dalla Galleria Comunale d'Arte di Cagliari e dal Museo d'Arte Contemporanea "Fondazione Logudoro Meilogu" di Banari. Nel 2007 il Comune di Atzara e il Museo d'Arte Moderna e Contemporanea "A. Ortiz Echagüe" gli dedicano una mostra antologica con opere realizzate tra il 1945 e il 2007.

DELITALA, MARIO (Orani 1887 – Sassari 1990)

Fu uno dei massimi esponenti della cultura sarda del Novecento. Conseguito il diploma di ragioneria soggiornò a Milano dal 1908 al 1911, dove lavorò come cartellonista presso la ditta Duchesne e venne a contatto con le influenze secessioniste. Ritornato a Orani, iniziò la sua attività artistica realizzando due tele per il Municipio di Orani e nel 1912 ottenne la prima importante commissione per alcuni quadri da collocarsi presso il Museo Comunale di Cagliari dove si era nel frattempo trasferito. Non trascurò la grafica disegnando i manifesti per alcune ditte e collaborando con la rivista "Sardegna". I lavori di questo periodo furono dedicati alla scoperta della Sardegna con oli, acquerelli e disegni in cui traspare la visione di una natura selvaggia e dei suoi orgogliosi abitanti senza incorrere in citazioni folcloristiche. Alcune opere furono presenti a Sassari durante la l'Esposizione Artistica Sarda, a Bologna e Monza. Partecipò alla Biennale veneziana del 1920 e, forte del successo ottenuto, si trasferì nella città per studiare la pittura cinquecentesca frequentando la scuola d'incisione all'Accademia di Belle Arti. Fu presente anche alla II Biennale romana e alla Quadriennale torinese del 1923. Coincise con il suo rientro in Sardegna l'affidamento di complesse opere quali i dipinti per la sala del consiglio comunale di Nuoro (1926-27), per la cattedrale di Lanusei (1928), per l'aula magna del Liceo Azuni di Sassari e per l'università di Sassari (1928-30), per la chiesa di S. Caterina di Sassari (1933-34), per la cattedrale di Alghero. Verso la fine del 1930 si recò in Africa invitato dal fratello: si trasferì a Bengasi e vi soggiornò per alcuni mesi. Qui tentò di penetrare lo spirito dell'ambiente e della gente dipingendo paesaggi, interni di abitazioni, ritratti, con tecnica rinnovata nella forma e nei colori, trasmettendo l'immagine solare e silenziosa di un mondo dai ritmi pigramente lenti. I maggiori riconoscimenti arrivarono a Delitala per le sue opere incisive, su legno, linoleum e rame: di rara efficacia per la sicurezza del tratto e l'armonia della composizione. Le incisioni gli permisero di raggiungere una posizione di rilievo nel mondo artistico nazionale ed internazionale confermata dai prestigiosi premi vinti nelle esposizioni e concorsi cui partecipò (medaglia d'oro per l'acquaforte e la xilografia, *ex aequo* con S. Dessy nelle mostre celebrative delle vittorie della I Guerra Mondiale indette dalla regina nel 1933; primo premio per l'incisione nell'edizione del 1938 della Biennale di Venezia). Nel 1934 si trasferì ad Urbino per dirigervi l'Istituto d'Arte, eccellenza nell'insegnamento delle arti grafiche. Soggiornò qualche tempo a Sassari (1945-48) e poi a Palermo, dove rimase fino al 1960 come direttore del locale Istituto d'Arte, lavorando moltissimo e scoprendo la tecnica del mosaico con cui decorò alcuni edifici pubblici del capoluogo, di Enna e Trapani. Durante il soggiorno siciliano fondò tre scuole d'Arte a Messina, Caltagirone e Comiso. Nella produzione degli anni successivi dedicò maggior spazio alla pittura con opere forti, incisive e straordinariamente sobrie, improntata ad una nuova vigoria che, raggiunta la massima libertà espressiva, trasmetteva d'autorità il pensiero dell'artista. Nel 1963, ormai in pensione rientrò a Sassari: per una grave limitazione nella vista non poteva più incidere ma continuò a dipingere. Il mondo a cui Delitala attinge, qualunque sia il *medium* utilizzato, pittura o incisione, è la Sardegna di cui ritrae non solo i paesaggi, gli assolati cortili, le mute processioni religiose, ma anche i corpi e i volti degli abitanti della Barbagia. In particolare nel ritratto riesce a indagare l'animo dei soggetti, rappresentati con grande intensità, dando vita a una intensa galleria di volti e tipi umani. Il tema etnografico confluisce nelle sue opere senza mai scivolare nel folcloristico perché supportato da una sensibilità moderna attenta alle novità del linguaggio artistico.

DESSY, STANIS (Arzana 1900 – Sassari 1986)

Dopo aver compiuto gli studi scolastici a Cagliari, nel 1917 vince una borsa di studio che gli permette di seguire i corsi dell'Istituto Superiore di Belle Arti di Roma dove è allievo di Duilio Cambellotti. Nel 1921 torna in Sardegna, a Cagliari, dove frequenta lo studio dello scultore Francesco Ciusa ed entra in contatto con artisti come Filippo Figari e Felice Melis Marini. Nel 1923 espone una scultura alla Quadriennale di Torino e contemporaneamente collabora con illustrazioni alla rivista "*Il Nuraghe*". Nel 1926 si trasferisce a Sassari dove lavora come pittore, incisore, grafico pubblicitario e collaboratore di giornali. Il suo maggiore interesse è quello per la xilografia e per l'acquaforte, appresa da Melis Marini, che orienta la sua ricerca dapprima in senso espressionistico, centralizzandola in seguito sugli incisori tedeschi e su Dürer in particolare, per giungere infine a risultati improntati ad un energico realismo. Ottiene importanti riconoscimenti come il diploma d'onore alla I Esposizione Internazionale di Varsavia nel 1930. La rivista "*L'Eroica*" gli dedica alcuni numeri nel 1931 e nel 1934 segnalandolo con Branca e Delitala fra i maggiori esponenti della cosiddetta "scuola sarda d'incisione". Con Delitala si aggiudica il primo premio *ex aequo* 1935 nel concorso indetto dalla regina per celebrare gli eroi della Grande Guerra. Nel 1934 istituisce a Sassari una scuola comunale di incisione che poco più tardi sarà convertita nel primo Istituto d'Arte della Sardegna, insegnandovi e curandone l'attività espositiva. In questi anni Dessy sperimenta l'intera gamma delle tecniche incisorie adattandole alla propria tematica: prima indaga le possibilità espressive dell'acquaforte, poi vi abbina ogni variante calcografica, dall'acquatinta alla litografia, al bulino, alla puntasecca e alla vernice molle che diventerà per i suoi effetti pittorici simili all'acquerello, la sua favorita e con la quale realizzerà, dopo il 1950, il meglio della sua produzione grafica. Nel 1940 è presente alla Biennale di Venezia con una mostra personale di xilografie. Il momento di stasi forzata cui è costretto negli anni della II Guerra Mondiale è quello in cui si dedica con maggiore intensità all'acquerello rappresentando con pennellate rapide e corsive i luminosi scorci della campagna sassarese, il mare di Porto Torres e le case di Padria, dove risiede durante il periodo di sfollamento. A partire dagli anni cinquanta si fa promotore di una serie di mostre che, uscendo dal ristretto ambito provinciale, attirano l'attenzione sul lavoro degli artisti isolani nel tentativo di fare di Sassari uno dei centri europei dell'incisione. Nel 1953 viene eletto membro dell'Accademia delle Arti e del Disegno di Firenze e continua la sua partecipazione a mostre regionali e nazionali. Nella parte finale del suo percorso artistico ritorna alla xilografia confermando la forza del procedimento costruttivo d'astrazione formale da lui adottato e basato sul segno che, consapevole dell'autonomia dell'opera, ritaglia ogni elemento del racconto sui fondi, isolandolo ed estrapolandolo da ogni contesto realistico.

DEVOTO, FRANCESCA (Nuoro 1912 – Nuoro 1989)

Nasce a Nuoro nel 1912 da una facoltosa famiglia di imprenditori di origine genovese, studia pittura a Firenze presso lo studio di Nerina Simi, figlia del più noto pittore Filadelfo Simi, i cui caratteri sono assorbiti da Devoto (si guardino le analogie con l'olio "*Interno con la moglie*", 1890-1900). Nel 1931 torna a Nuoro e nel 1935 debutta nella VI Sindacale nuorese; l'anno seguente tiene (prima donna in Sardegna) una personale alla Galleria d'Arte "Palladino" di Cagliari. Partecipa nel 1937 a una collettiva assieme a Giovanni Ciusa Romagna, Pietro Collu, Pietro Mele, Remo Branca e altri, presso la casa Guiso Gallisay di Nuoro. Nel 1937 è presente a Sassari all'VIII Mostra del Sindacato Interprovinciale Fascista Belle Arti della Sardegna. Nel 1942 è a Nuoro alla mostra dei pittori nuoresi organizzata dalla Sezione Provinciale dell'Istituto di Cultura Fascista in collaborazione col Sindacato provinciale Belle Arti. Tiene una mostra personale alla Galleria L'Aquario di Sassari nel 1948 e, l'anno successivo, è presente alla Mostra d'Arte Moderna della Sardegna presso l'Opera Bevilacqua la Masa di Venezia. Pur partecipando a numerose collettive Devoto non si connota per appartenenza con alcun movimento artistico e, soprattutto, si distacca dal regionalismo di molti suoi colleghi per una dimensione più intima e privata come ha sostenuto lo storico e critico dell'arte Marco Magnani. In lei il tema sardo, quando viene affrontato, è uno dei tanti temi possibili: "il costume popolare, lo scorcio paesano non sono fine ma mezzo all'espressione di un'interiorità sommersa e raccolta, intenta a cogliere il senso della vita nel suo dipanarsi giornaliero" (M. Magnani, 1996). Emblematici gli ambienti interni borghesi che costituiscono uno degli esiti più interessanti del lavoro dell'artista. Artista appartata, appena dopo la morte dell'amico pittore Ciusa Romagna avvenuta nel 1958 che ne aveva costantemente incoraggiato il lavoro, Devoto decide di ritirarsi dalla scena pubblica per continuare il suo lavoro in una dimensione esclusivamente privata. È nel 1996 che il Comune di Nuoro, in collaborazione con l'Associazione Culturale Eikon, ne ricostruisce l'intero percorso artistico dedicandole una retrospettiva presso la Galleria Comunale d'Arte.

FANTINI, DINO FRANCESCO (Cagliari 1913 – Cagliari 1981)

Si forma sotto la guida dello scultore nuorese Francesco Ciusa dal 1925 direttore della Scuola d'Arte Applicata a Oristano, presso la quale studia disegno e modellato. Conseguita la maturità artistica presso il Liceo Artistico Statale di Roma a 18 anni vince il Primo Premio nella Mostra Nazionale per giovani artisti bandito nella capitale. Esordisce quale scultore negli anni trenta ma si occupa anche di incisione e pittura. Dal 1937 e fino alla sua morte sarà un susseguirsi prolifico di esposizioni e riconoscimenti in mostre personali e collettive nelle principali città d'Italia, in Sardegna e all'estero. Tra le opere pubbliche realizzate nell'Isola si segnala la decorazione su pannelli dell'Auditorium della Clinica Medica dell'Università di Cagliari, le decorazioni interne pittoriche e a stucco del Cinema Teatro Alfieri e di quelle per la chiesa nel quartiere di Sant'Elia a Cagliari. Considerato dalla critica tra i maggiori artisti sardi del novecento (figura a sé stante e affatto interessata a tematiche identitarie), l'artista, eclettico e versatile, ha mutato spesso interessi tematici durante il suo percorso: ha elaborato in modo del tutto personale la tecnica pittorica orientandola alla sintesi delle forme rese con rapide e luminose pennellate, prassi quasi da memoria impressionista e, allo stesso tempo, verso la deformazione del dato reale secondo il gusto espressionista.

FARA, SALVATORE (Sennori 1922 -)

Si è accostato giovanissimo all'arte sotto la guida del pittore Mario Paglietti studiando all'Istituto d'Arte di Sassari e diventando uno degli allievi prediletti di Filippo Figari (ne subirà una forte influenza). Conseguito il diploma ha perfezionato la sua formazione a Firenze dove frequenta il Magistero d'Arte e l'Accademia di Belle Arti diretta dal pittore Felice Carena del quale frequenta il corso di nudo. Nel 1943 ha allestito a Sassari la sua prima personale. Alla fine degli anni quaranta ha soggiornato a Roma per potersi dedicare allo studio dei grandi maestri sperimentando diverse tecniche quali la tempera, l'affresco e l'encausto con cera calda. Tornato in Sardegna ha partecipato a numerose manifestazioni quali concorsi regionali e nazionali ottenendone importanti riconoscimenti. Tra le opere di questi anni si segnalano quelle a soggetto sacro, vetrate e decorazioni, tra le quali spicca la grande pala d'altare per la cattedrale di Sassari (di impianto figariano) e gli affreschi per una chiesa ad Alghero. Dal 1944 al 1959 ha insegnato presso l'Istituto d'Arte di Sassari di cui diventerà direttore dal 1969 al 1987 dopo la scomparsa di Mauro Manca. Nel 1979 il Presidente della Repubblica su proposta del Ministero della Pubblica Istruzione gli conferisce l'onorificenza di Commendatore dell'Ordine al Merito della Repubblica Italiana. Nel maggio del 1999 nella sala "G. Duce", in occasione della sua mostra antologica, il sindaco di Sassari gli ha conferito la medaglia d'oro per meriti culturali e artistici. Sue opere fanno parte delle collezioni del Museo d'Arte Moderna e Contemporanea "A. Ortiz Echague" di Atzara e del Museo d'Arte Contemporanea FLM di Banari. Vive e lavora a Sassari.

FLORIS, CARMELO (Bono 1891 – Olzai 1960)

Carmelo Floris nasce a Bono nel 1891 ma trascorre parte della sua infanzia a Ollolai dove la madre si trasferisce dopo la morte del marito. Qui Floris conosce Giuseppe Biasi che, intuendone il talento, lo invita a intraprendere gli studi artistici. Nel 1908 la famiglia si trasferisce a Olzai accettando l'invito di un vecchio parente che offre loro ospitalità in cambio di assistenza. Nel 1909 Carmelo Floris si iscrive all'Accademia di Belle Arti di Roma e si dedica completamente alla pittura. A Roma conosce Melkiorre Melis con il quale condivide l'appartamento in cui vive, e frequenta i corsi della Scuola Libera del Nudo e dell'Accademia di Francia. Arruolatosi nella Brigata Sassari allo scoppio della guerra combatte per tre anni sull'altipiano di Asiago. Rientrato in Sardegna si stabilisce definitivamente ad Olzai ed in compagnia del pittore Mario Delitala visita i paesi della Barbagia dedicandosi allo studio del paesaggio. Collabora come illustratore con diversi periodici: la *"Rivista Sarda"* fondata e diretta da Melkiorre Melis (1920), il *"Giornalino della Domenica"* (1921-22) e il *"Nuraghe"* (1924). In questi anni consolida il suo interesse per la xilografia avviando una ricerca che si estenderà alla tecnica del monotipo e successivamente anche alla calcografia e che farà dell'artista uno dei maggiori rappresentanti della scuola sarda di incisione della prima metà del secolo. Nel 1925 chiamato da Francesco Ciusa insegna disegno alla Scuola d'Arte Applicata di Oristano fino al 1927. Nel 1930 partecipa alla XVII Biennale di Venezia, nel 1931 alla Prima Quadriennale di Roma, nel 1933 alla prima Mostra del Sindacato Nazionale Fascista di Belle Arti e, esclusa l'ultima del 1939, a tutte le rassegne regionali del sindacato (1930-38). Nel 1933 dipinge il ciclo decorativo ispirato alla vita e alle feste popolari della Sardegna per la casa Siviero di Oristano e nel 1936 tiene la sua prima personale presso la sala del fotografo Perella a Sassari alla quale segue nel 1937 la seconda alla galleria Paladino di Cagliari. Nel 1938 Floris si reca a Parigi dove incontra Emilio Lussu, già compagno d'armi, e figura di primo piano tra gli oppositori al regime fascista rifugiati in Francia. Rientrato in Italia con materiale propagandistico viene arrestato alla frontiera. Condannato a cinque anni di confino alle Isole Tremiti ottiene l'amnistia nel 1942 in occasione dei festeggiamenti per il ventennale della marcia su Roma. Rientrato in Sardegna nel 1944 espone alla Triennale di Tempio. Nel 1949 partecipa alla mostra degli artisti sardi all'Opera Bevilacqua La Masa di Venezia, alla mostra degli incisori sardi che si tenne in varie città d'Europa e a Milano. Nel 1952 sposa Maria Porcu e due anni dopo realizza con Giovanni Ciusa Romagna la *Via Crucis* per la cattedrale di Nuoro. Anche negli anni cinquanta continua la sua attività espositiva: partecipa a numerose rassegne soprattutto di grafica, e allestisce diverse personali sia in Sardegna che fuori, l'ultima delle quali si tiene nel 1960 a Firenze, presso la Casa di Dante.

FROGHERI, GINO (Nuoro 1937 -)

Frequenta l'Istituto Tecnico dove si diploma nel 1958. Fin da ragazzo dimostra grande abilità nel disegno ed esordisce giovanissimo nel mondo dell'arte con una personale a Nuoro nel 1955 oltre che con altre mostre collettive a Sassari e Palermo. I suoi interessi prevalentemente rivolti al campo della pittura non escludono altre esperienze nel campo della grafica e dell'illustrazione. Nel corso degli anni espone in diverse occasioni in tutta la Sardegna fino a quando nel 1967 presenta la sua prima personale alla galleria "Chironi 88" di Nuoro: nasce così un rapporto di stretta collaborazione tra l'artista e la galleria con numerose iniziative regionali, nazionali ed internazionali. Tra il 1967 e il 1968 realizza un grande mosaico per la chiesa del Sacro Cuore di Nuoro. Gli anni dal 1969 al 1977 sono quelli in cui maggiore è la sua attività espositiva: partecipa alla mostra "Venticinque anni di ricerca artistica in Sardegna 1957 – 1983" curata da Salvatore Naitza e Sandra Piras a Nuoro e Cagliari, e viene segnalato come uno dei maggiori esponenti del rinnovamento in Sardegna. Gli anni ottanta sono quelli di una maggiore e più selettiva ricerca, pervenuta a una sintesi minimalista e di un interesse più incisivo nei confronti del disegno e della grafica. Negli anni novanta la ricerca evolve nello sviluppo strutturale e tridimensionale delle forme. Presto svincolatosi dalla cultura figurativa locale che animava gli anziani maestri a lui più vicini, quali Antonio Ruiu e Salvatore Pirisi, rivela un'inedita attenzione per atmosfere e situazioni di sapore urbano, per il mondo del lavoro e per un forte realismo sociale: con cantieri, mercati, vie affollate di pedoni e automobili Frogheri ci restituisce l'immagine di una Nuoro lontana dai soliti cliché folkloristici e paesani. «La preferenza per la tematica urbana caratterizza le sue prove giovanili e prima dell'approdo a una ricerca non oggettiva di grande castità formale, si orienta verso rappresentazioni realistiche dal piglio sintetico e dalla ben contrappuntata struttura cromatica e luministica. Le scene di lavoro, i cantieri, le vie cittadine pulsanti di traffico dei suoi quadri di questi anni ci consegnano l'immagine di una Nuoro ben diversa dall'arcadico villaggio contadino ritratto in modo ormai stereotipo da tanti artisti locali». (Giuliana Altea, Marco Magnani, *Pittura e scultura dal 1930 al 1960*, Ilisso, Nuoro, 2000). La prima produzione di ricerca di Frogheri contiene taluni dati che si ripresentano con costanza nell'arco di quasi un ventennio. Due operazioni contrarie tra loro, una di disgregazione e una di costruzione formale, coesistono a lungo nelle sue opere, soprattutto tra il 1965 e il 1974, per concludersi con la definizione precisa di un nucleo strutturato. L'artista intraprende un percorso nel quale la forma viene stilizzata sino al punto di divenire una forma geometrica astratta e venire intesa quindi come simbolo. Come dice Naitza, «gli elementi di dispersione, dapprima determinabili come brandelli materici, poi oscuro pulviscolo intorno al nucleo, spariscono: resta un'immagine razionalizzata che vive una sua lunga stagione di espansione vitale, giocando una varietà di ruoli e di combinazioni come in sicuro teatro. È forse questa perfezione lungamente inseguita che riesce a distruggere la compiutezza organica. Le ultime opere presentano della forma vittoriosa solo elementi analitici, come visti alla lente d'ingrandimento».

GUERRICCHIO, LUIGI (Matera 1932 – Matera 1996)

Dopo la maturità classica, frequenta la Scuola di Nudo e successivamente il corso di scenografia presso l'Accademia delle Belle Arti di Napoli. Nella città partenopea aderisce al movimento dei Giovani Realisti Napoletani e conosce a Portici il poeta Rocco Scotellaro: grazie alla sua amicizia incontra a Roma Carlo Levi e Renato Guttuso. Si trasferisce temporaneamente a Salisburgo dove frequenta i corsi di pittura e scultura rispettivamente di Oskar Kokoschka e di Giacomo Manzù. Nel 1956 frequenta l'Accademia di Brera dove è allievo di Domenico Cantatore ed entra in contatto con la corrente della giovane pittura milanese ed il movimento artistico "Corrente". Rientrato a Matera negli anni sessanta si iscrive al P.C.I. e si dedica all'insegnamento nella materia di disegno presso diversi Istituti scolastici. Muore a Matera nel 1996 per un arresto cardiaco avvenuto nel giorno dell'inaugurazione del suo ultimo lavoro "*Il Mercante della Murgia*", una sua interpretazione delle carte del gioco Mercante in fiera.

MANCA, PIETRO ANTONIO (Sorso 1892 – Sassari 1975)

Pietro Antonio Manca nasce da una famiglia di possidenti terrieri. Frequenta il liceo classico a Sassari e da autodidatta decide di dedicarsi all'arte. Dopo aver collaborato col pittore-decoratore sassarese Paolo Maninchedda nel 1912 decide di partire per la guerra in Libia e subito dopo per la Prima Guerra Mondiale, arruolandosi nella Brigata Sassari. Rientrato in Sardegna consegue la maturità e si dedica totalmente alla pittura perfezionando la sua formazione con viaggi di studio a Roma, Firenze, Milano, Venezia. Sensibile alla cultura esoterica si avvicina alle teorie antroposofiche dell'austriaco Rudolf Steiner da cui prenderà spunto per le sue ricerche artistiche. Studia Caravaggio, i Veneti del cinquecento e dell'ottocento italiano e approfondisce anche gli studi sul romanticismo (in particolare quello francese di Delacroix) e sul postimpressionismo prediligendo Cézanne. Nel 1928 partecipa alla Prima Biennale d'Arte Sarda e due anni dopo alla I Sindacale sarda ottenendo i favori della critica. Nel 1939 è nuovamente chiamato alle armi. Nel 1955 viene pubblicata la sua teoria estetica dell'arte nel saggio "*Concezione immaginativa della pittura italiana in Sardegna*" in cui affronta il problema del colore, per lui a fondamento della concezione estetica e dell'opera pittorica. Parte dalla teoria dei colori di Johann Wolfgang von Goethe secondo il quale i colori non hanno un'autonoma esistenza ma sono frutto dell'incontro fra luce e oscurità e si giunge alla comprensione vera attraverso l'intuizione. L'artista basa così la sua prassi pittorica sulla successione "colore, forma, disegno", sostituendo l'accademico "disegno-forma-colore". Nel 1952, 1955 e 1958 partecipa alla Quadriennale Romana e nel 1972 vince il premio di pittura "Mario Sironi". La sua produzione continua fino alla morte che avviene a Sassari nel 1975 all'età di 83 anni. Annoverato dai critici tra i maggiori artisti e teorici sardi del novecento, nel 1983 l'Amministrazione Provinciale di Sassari gli dedica una mostra retrospettiva a carattere antologico ripetuta nel 2006 in forma più matura, sempre a Sassari.

MARCHETTI, PAOLO LUIGI

Cagliaritano d'adozione Paolo Luigi Marchetti intraprende un cammino che da Parigi lo porta fino a Cagliari dove negli anni cinquanta trova un clima artistico a lui consono. Nel 1950 tiene una personale presso la Galleria Della Maria in via Roma esponendovi una cinquantina di lavori tra composizioni, studi, nature morte, fiori e paesaggi. Della ricerca pittorica di quegli anni emerge qualche dato informativo proprio nella presentazione sull'invito della mostra scritta da Piero Pischedda: "La sua pittura si è schiarita: non più il crepuscolarismo di un tempo, non più l'esercitazione vaga, ma un lampante anelito di vita, un canto fluido di colori trattati con perizia tecnica. Tutto è semplice: ma si sente in questi quadri un superamento della realtà, un trascendere dello spirito, da farci veramente ritenere che Marchetti sia riuscito ad esprimere il senso universale della natura...". Nel 1952 tiene un'altra personale "nel salone di un albergo cittadino" con circa quaranta opere fra acquarelli e oli tutte di soggetto sardo. Molti sono i paesaggi (le miniere del Sulcis, Carloforte, il Campidano, Cagliari) e le nature morte in prevalenza fiori (raccolti in mazzi, di campo, bianchi, gialli e rossi). Hanno preceduto queste due mostre, altre allestite a Parigi, Bastia, Nizza, Sassari, Oristano, Iglesias, Venezia, Roma.

MELE, PIETRO (Dorgali 1914 o 1916 – Cala Gonone 1989)

Pietro Mele si afferma come artista dopo un apprendistato nel settore artigiano: nel 1934 lavora nella bottega dei Fratelli Cucca, pellettieri, dove impara a intagliare i timbri ed a usare l'anilina per la decorazione dei manufatti in pelle. Nel 1935 invitato da Giovanni Ciusa Romagna (di cui seguiva i corsi di disegno) partecipa alla Mostra Regionale del Sindacato Fascista a Nuoro dove ottiene un importante successo e, soprattutto, una borsa di studio che gli permetterà di intraprendere gli studi presso l'Istituto d'Arte di Sassari. Qui entra in contatto con l'ambiente culturale animato da Biasi, Figari, Dessy, Tilocca, Tavolara, Pietro Antonio Manca. Mele però si riconosce in una nuova generazione di artisti che si affermerà soprattutto nel secondo dopoguerra rappresentata dai Mauro Manca, Costantino Spada, Libero Meledina, Antonio Corrigha, Carlo Contini. Nel 1939 prosegue gli studi presso l'ISIA (Istituto Superiore di Arti e Mestieri) di Monza dove ha per docenti artisti come Marino Marini e Pio Semeghini. L'insegnamento di quest'ultimo sarà fondamentale per acquisire e perfezionare un suo carattere stilistico teso alla ricerca di un equilibrio fra luce e colore: da Semeghini apprende un metodo di studio scientifico e la sensibilità per il tema del paesaggio sviluppata attraverso le esperienze giovanili compiute in Francia alla scoperta della luminosità cromatica di artisti quali Pissarro, Cézanne, Matisse, riferimenti di fondo nella pittura di Mele. Gli studi a Monza determinano in lui un distacco definitivo dallo stile identitario degli altri artisti sardi. Tornato nell'Isola nel 1941 ha raggiunto una sua maturità riconosciuta anche dalla critica. Nel 1949 partecipa a Venezia alla mostra sull'arte sarda organizzata presso l'Opera Bevilacqua La Masa. Un suo lavoro significativo degli anni quaranta è la pala d'altare per la chiesa delle Ancelle della Sacra Famiglia a Cagliari. Nel dopoguerra ha realizzato grandi pannelli in ceramica destinati al decoro di alcune architetture pubbliche. Nell'ultima fase della sua vita si stabilisce a Cagliari dove apre un suo studio e, nell'agosto del 1986, il Comune di Dorgali gli dedica un giusto riconoscimento attraverso la mostra antologica che celebra i cinquant'anni della sua attività.

MELIS, MELKIORRE (Bosa 1889 – Roma 1982)

A vent'anni, grazie a una borsa di studio del comune si trasferisce a Roma dove frequenta, oltre alla Scuola Libera del Nudo della Regia Accademia di Belle Arti, il corso di ceramiche diretto da Duilio Cambellotti, di cui diventerà amico e collaboratore. Nello stesso periodo viene assunto come disegnatore nello Stabilimento di Arti Grafiche dei Fratelli Palombi, sempre a Roma. Il suo interesse, dall'imprinting cambellottiano, è rivolto alle molteplici espressioni dell'arte e, per questo suo essere "artista totale", si distinguerà dagli altri artisti sardi, in genere pittori e incisori, suoi contemporanei. In un contatto mai venuto meno con l'isola d'origine, nel 1920 diventa direttore artistico della "*Rivista Sarda*" che si pone quale obiettivo proprio la valorizzazione della cultura regionale. È presente alle Biennali di Arti decorative di Monza del 1923, 1925, 1927 (sala personale di ceramiche) e nelle grandi mostra allestite presso il Palazzo delle Esposizioni di Roma oltre alle periodiche rassegne romane degli Amatori e Cultori di Belle Arti. Nel 1929 fonda nella capitale la società MIAR, per la quale si dedica alla creazione di mobili, oggetti d'arredo e ceramiche. Proprio per questa sua attività, per l'attenzione verso il fascismo e per la partecipazione da cartellonista alla sua attività propagandistica, riceve nel 1934 da Italo Balbo l'incarico di dirigere la Scuola Musulmana di Mestieri e Arti Indigene a Tripoli. Già influenzato dal gusto orientale del parmense Emilio Scherer, pittore naturalizzato bosano, suo primo maestro, ha modo ora di entrare in contatto con la cultura nordafricana. L'esperienza libica, rivelatasi molto stimolante soprattutto per l'affinità con quella artistica della sua isola termina nel 1941. Nel dopoguerra, conclusasi la grande attività di sperimentazione, pur sporadicamente perseguita, l'attenzione dell'artista si è rivolta alla pittura, nel tentativo di reggere un mercato, tornando su soggetti già esperiti e soprattutto narrativi della Sardegna e della sua Bosa, proponendo in questo una interpretazione ceramica aggiornata dei bronzetti nuragici e delle cosiddette proposte per l'artigianato turistico. Negli ultimi vent'anni, dopo aver abbandonato la scuola d'arte di via Conte Verde a Roma dove insegnava ceramica, da Roma e in chiave senile, rielabora ancora una volta le sue visioni sarde in bilico tra realtà e fantasia, in un "collage" di figurazioni aprospettiche e prive di una apparente grammatica, cromaticamente vivaci. Continuerà a dipingere fino a pochi giorni prima della sua morte, avvenuta a Roma nel 1982.

MURA, ANTONIO (Aritzo 1902 – Firenze 1972)

Antonio Mura nasce ad Aritzo nel 1902 da una famiglia agiata e dopo aver frequentato il liceo classico a Cagliari, nel 1922 si iscrive all'Accademia di Belle Arti di Roma, dove ha come professori Adolfo De Carolis, Umberto Coromaldi, Duilio Cambellotti, Ermenegildo Luppi. Nel 1925 partecipa alla *Terza Biennale Romana* con il quadro "La sposa" eseguito durante l'ultimo anno d'accademia e oggi di proprietà del Comune di Aritzo. Tra il 1926 ed il 1928 frequenta i corsi liberi di nudo tenuti da Antonino Calcagnadoro presso l'Accademia Inglese. Nel 1936 il Ministero dell'Educazione Nazionale acquista una sua opera, "Processione", per la Galleria d'Arte Moderna di Roma e nel 1937 partecipa all'esposizione internazionale delle incisioni a Varsavia. Tra il 1942 ed il 1972 esegue dietro ordinazione 21 grandi pale d'altare di cui 6 realizzate per la basilica di Bonaria a Cagliari. Frequentando gli ambienti artistici della penisola decide di affrontare temi diversi da quelli sardi ad eccezione della xilografia: realizza soprattutto opere di tema sacro per alcune chiese della Sardegna, come la parrocchiale di Aritzo, la basilica di Bonaria a Cagliari, la parrocchiale di Oristano. Nel 1948 si stabilisce definitivamente a Cagliari dove si dedica anche all'insegnamento presso il liceo artistico della città. Nel 1956 partecipa con sette lavori ad una mostra di incisori sardi nelle più importanti città tedesche e olandesi assieme ad altri artisti quali Aligi Sassu, Mario Delitala, Stanis Dessy. Nel 1957 a Venezia espone la xilografia "Concerto" alla Mostra di incisori Sardi e Veneti e nel 1961 partecipa con dieci xilografie alla Mostra di Incisioni del Piemonte e Sardegna, a Cremona, con Battista Ardaù Cannas e Valerio Pisano. Nel 1999, a quasi trent'anni dalla morte, il comune di Aritzo, con la collaborazione della Provincia di Nuoro e la Regione Sardegna gli dedicano una retrospettiva, la prima di carattere antologico.

NONNIS, GIOVANNI (Nuoro 1929 – Nuoro 1975)

Conclusi gli studi all'Istituto d'Arte di Sassari e dopo aver guardato per qualche tempo agli esempi di Biasi e Pietro Antonio Manca, attraversa un periodo di intensa e convulsa ricerca sperimentale che lo porta a muoversi in direzioni diverse e spesso contrastanti, a guardare ad artisti lontanissimi tra loro: da Cézanne a Sassu, da Munch a Fattori, da De Chirico a Monet, da Van Gogh a Klee, a Dubuffet. È così che alla fine del decennio (anni cinquanta) lo spettro delle sue esperienze resta alquanto variegato, oscillando tra i minuti grafismi delle sue "Crocifissioni" su fondo oro, episodi di naturalismo espressionistico, ironici e bizzarri alla Klee, la violenza un po' brut di alcune tempere dal segno volutamente infantile. Il filone che rimarrà centrale nel suo lavoro è però quello della rivisitazione del mondo protosardo in cui se il punto di partenza è un sicuro richiamo al Mauro Manca nuragico, l'esito è una figurazione arcaizzante di tono svagato e fiabesco, ricca di spunti grotteschi e di spiccati accenti decorativi. Alla fine degli anni cinquanta un'intensa febbre sperimentale lo porta a inseguire esperienze apparentemente lontane tra loro: dall'eccitato grafismo alla rarefazione cromatica delle "Crocifissioni" su fondo oro, alla stenografia archetipo-espressionista del "Guerriero" del 1957, alla geometrica tarsia colorata dell'altro guerriero-robot del 1959. Il motivo dei guerrieri si lega alla tematica di ispirazione nuragica alla quale diversi artisti sardi rendono omaggio negli anni cinquanta rispondendo all'interesse sollevato dalla scoperta dei bronzetti da parte degli archeologi. Nonnis lo svolge con notevole libertà fantastica in figurazioni pervase da un'ironia surreale che deve molto, tra gli altri, all'esempio di Klee. Dopo gli esordi in cui si è confrontato con temi e stilemi di maniera nella rappresentazione figurativa dell'isola, è andata via via trovando soluzioni linguistiche originali per esprimere la sua poetica. Ha utilizzato un codice composto nell'assimilazione di grandi intuizioni formali delle avanguardie del novecento per raccontare miti arcaici correlati alla particolarità isolana e tuttavia rivelatori delle forze tempestose che sovrastano la vita. Il percorso compiuto per arrivare dal realismo delle prime composizioni ai complessi esiti della produzione più matura è stato tecnicamente arduo ed esistenzialmente doloroso. Il suo cambiamento è legato alle variazioni del clima culturale e a particolari fattori storici. L'arte di Nonnis diventa tragica e dionisiaca, lontana da qualsiasi attenuazione della cruda grandezza primitiva evocata dagli scenari dell'isola.

OPPO, RAFFAELE ANGELO

Raffaele Angelo Oppo è stato pittore e incisore. Attivo negli anni tra le due guerre, ha partecipato al dibattito sulla distinzione fra un'arte in Sardegna e un'arte sarda: quest'ultima, secondo Oppo, era ancora tutta da realizzare e le basi andavano cercate nella pratica dell'incisione, l'unica che avrebbe potuto rispecchiare "il carattere rude, aspro e riflessivo dei sardi, la loro inclinazione all'ordine e all'equilibrio, la loro naturale religiosità e il loro profondo amore per la terra" (G. Altea, M. Magnani, 2000, p. 168). Autodidatta, comincia a incidere e a dipingere nel 1934 spronato da Carmelo Floris e dalla cerchia di artisti a lui vicini e con i quali si confronta, fra essi gli incisori Felice Melis Marini e Anna Marongiu Pernis. La sua attività espositiva ha inizio nel 1936 e risulta dell'ottobre 1946 la prima personale a Nuoro dove vengono esposte una cinquantina di opere tra oli, pastelli e xilografie.

PAGLIETTI, MARIO (Porto Torres 1865 – Sassari 1943)

Frequenta le prime scuole al Convitto Nazionale di Sassari. Nel 1877 si trasferisce a Prato per seguire i corsi di arte tipografica presso l'Istituto di Arti e Mestieri. Rientrato a Porto Torres lavora nella ditta di spedizioni del padre sino a quando, nel 1883, si iscrive all'Accademia Albertina di Torino. Dopo due anni è richiamato sotto le armi e costretto a interrompere gli studi. Una volta congedato torna in Sardegna e si trasferisce a Sassari dove esercita la professione di decoratore, disegnatore e pittore. Paglietti può essere considerato, secondo la definizione di Remo Branca, il decano degli artisti sassaresi: specializzatosi in ritrattistica di stampo verista diventò l'artista di riferimento per la borghesia cittadina sua committente per numerosi lavori, purtroppo di valore discontinuo, alcuni dei quali (come ha mostrato la retrospettiva del 2011, curata da Paola Dessy, presso il Circolo Sassarese) di buona fattura. Ha affiancato al genere del ritratto quello delle nature morte.

PAOLUCCI, GIORGIO DARIO (Castelfranco Veneto 1924 -)

Interrotti gli studi liceali da autodidatta si dedica totalmente alla pittura. Dal suo esordio nel 1947 ha partecipato a moltissime mostre e premi nazionali ed internazionali. Nel 1952 ha ottenuto il suo primo riconoscimento partecipando alla prima edizione del premio Bevilacqua La Masa a Venezia. Gli viene consegnata nel 1954 la medaglia della Presidenza della Repubblica quale "miglior giovane pittore italiano". Durante il suo percorso artistico ha partecipato in quattro occasioni alla Biennale di Venezia e in due alla Biennale di Gorizia. Gli anni cinquanta e sessanta sono stati per lui momento di massima spinta in cui anche la critica segnala la sua produzione più significativa. Ha partecipato a esposizioni organizzate in Svizzera, Giappone e Spagna e poi a Varsavia, Vienna, Parigi, Bordeaux, Zagabria, Belgrado. Ha tenuto numerose personali nel Veneto: Venezia, Padova, Treviso, spostandosi a Roma, Milano, Londra, Dusseldorf come pure a New York. Sue opere figurano nelle Gallerie d'Arte Moderna di Milano, Roma, Firenze, Messina, Venezia, Treviso, Padova e alla World House di New York. Dagli anni settanta vive nel suo eremo nelle campagne di Asolo (Treviso).

PENSE', VERDINA (Alghero 1913 – Alghero 1984)

Dodicesima di tredici figli non può dedicarsi agli studi come avrebbe desiderato e per esternare la sua inclinazione comincia a dipingere da autodidatta ispirandosi alla realtà e alla gente di Sardegna, interpretandola con sguardo personale. Condizionata da un ambiente impreparato ad accogliere possibili aspirazioni artistiche, men che meno in una donna, dopo i vent'anni riesce a iscriversi all'istituto d'arte di Sassari conseguendone il diploma. Allieva di Filippo Figari, Stanis Dessy ed Eugenio Tavolara, è sostenuta da quest'ultimo che ne sa vedere l'istintiva sensibilità strutturata dalle esperienze culturali scolastiche. Tavolara, grazie a una borsa di studio, la spinge a seguire la sua fascinazione verso il corallo: per poterne apprendere i segreti della lavorazione si reca nella celebre Scuola del Corallo di Torre del Greco. In pochi mesi è già in grado di eseguire pregevoli lavori, contaminazioni fra corallo e madreperla: crea così originali gioielli legati in oro o argento riconoscibili attraverso un brutalismo gioioso e fantasioso, spesso spregiudicato, che riesce a imprimervi. Diventerà la più significativa designer orafa del suo tempo. Ritornata ad Alghero diviene l'anima della Scuola del Corallo (nata negli anni '50 e che diventerà il locale Istituto Statale d'Arte), per la quale assume il ruolo di direttore cercando di trasmettere ai suoi allievi il gusto per la forma che media la tradizione riallacciandosi direttamente alla sensibilità contemporanea che lega l'artigianato tradizionale isolano con l'aggiornato senso estetico. Da insegnante di disegno nella scuola media di Alghero, organizza in casa propria un laboratorio dove le allieve più dotate possono imparare la tecnica della lavorazione del corallo, delle conchiglie, della madreperla. La sua fama di pittrice e di designer si espande grazie alle numerose esposizioni nazionali e internazionali alle quali partecipa. Soprattutto la sua ricerca in oreficeria si stacca dal gusto corrente tradizionale per la realizzazione di vere opere d'arte moderna "da indossare", che possono essere definite tali a buon diritto e come tali rivalutate e storicizzate.

PIRARI VARRIANI, GIOVANNI ANTONIO (Isili 1849 – Isili 1934)

Giovanni Antonio Pirari Varriani 1853–1934 (Isili, 1849 secondo *Catalogo della Collezione, Nuoro 06 Febbraio 1999*, MAN, Nuoro, 1998, pag. 20).

Vissuto nella Nuoro di Sebastiano Satta, Antonio Ballero, Francesco Ciusa e Giacinto Satta ai quali è legato da profonda stima, sarà il padre di altri due artisti nuoresi: Piero (1886-1972) e Antonino (1893-1959). Sono gli amici sopra citati a confortarlo nella sua vocazione per la pittura. Importanti anche le relazioni sassaresi quali quella con Enrico Costa. A Sassari Pirari Varriani si era diplomato presso l'Istituto Tecnico. Autodidatta, legge molto, soprattutto libri d'arte. Curioso intellettuale, visita grandi esposizioni, mostre, musei e pinacoteche in giro per l'Italia. Da Giacinto Satta apprende avidamente le novità francesi tenendosi aggiornato di quel che avviene nel resto del mondo. Segue Ballero che sperimenta le tecniche e gli indirizzi artistici d'oltralpe ma rimane fedele a una concezione che ritiene classica. Rivendica assoluta libertà creativa da parte dell'artista nella scelta dei soggetti e nella tecnica dell'esecuzione ripudiando qualsiasi paradigma limiti la spontanea espressione del personale sentimento e creatività. Pirari Varriani predilige soprattutto il disegno eseguendo ritratti di vecchi nuoresi, donne barbaricine e aspetti di vita del suo tempo, che, a osservarli oggi, risultano fortemente legati a un'epoca nella quale il costume tradizionale era parte integrante della quotidianità. La sua ricerca rimarrà entro il filone della tradizione, pago di non aver neppure tentato di allontanarsene, ancorato al rispetto dei canoni, felice della trasfigurazione poetica di una realtà che fortemente ama e ritiene di sostenere attraverso la sua espressione pittorica. Ha dipinto con la certezza che l'arte non è riproduzione o imitazione del reale, bensì interpretazione della natura e della vita che fluisce intorno alla sua interpretazione, maturata in questo, è nata da una sua visione personale sempre originale. Lo spirito di Pirari Varriani si è volto costantemente in genere verso la figura umana, centro del mondo, e in questo si avverte l'ansia di definirne il meraviglioso mistero. Sono innumerevoli gli studi e i disegni per i grandi quadri che aveva progettato di realizzare e dei quali è rimasto unicamente qualche bozzetto a documentare l'ampio respiro della sua impostazione.

PIRISI, CESARE (Nuoro 1905 – Cagliari 1950)

Artista poco noto si avvicina all'arte con un apprendistato di disegno e pittura presso il nuorese Francesco Ciusa per proseguire gli studi con il pittore toscano Tito Checchi. Si afferma come incisore a partire dagli anni trenta: è del '35 il suo esordio pubblico come xilografo quando espone alcune tavole alla VI Mostra sindacale a Nuoro. Nel '47 partecipa alla mostra di stampe, xilografie e acqueforti a "Gli amici del libro", spazio espositivo cagliaritano diretto da Nicola Valle (grande estimatore e collezionista dell'incisione). L'anno successivo è tra i ventidue incisori sardi presenti a Torino nella "Mostra delle celebrazioni al Valentino". Negli ultimi anni di vita partecipa con il gruppo di incisori isolani a diverse rassegne sia nell'Isola sia fuori. Espone nel 1949 alla Mostra dell'Arte Sarda e l'anno seguente alla Mostra d'Arte Moderna della Sardegna a Roma.

PIRISI, SALVATORE (Nuoro 1927 – Nuoro 1990)

Pittore e designer fortemente legato alla tradizione, agli esordi guarda ad artisti quali Floris, Ciusa Romagna, Dessy, mentre nei primi anni cinquanta si muove già verso più libere ricerche cromatiche. Nel 1958 tiene una personale a Nuoro con l'esposizione di trentasette opere ottenendone un notevole successo. Negli anni sessanta inizia a collaborare con l'I.S.O.L.A. (Istituto Sardo per l'Organizzazione del Lavoro Artigiano, nato nel 1957) quale consulente artistico nel campo dell'artigianato e dell'architettura d'interni. L'I.S.O.L.A. gli conferisce l'incarico di rinnovare modelli, tipologie e prassi dell'artigianato tradizionale, portandolo verso la realizzazione di manufatti maggiormente rispondenti al gusto contemporaneo sbilanciati anche sui caratteri artistici. Suo il noto tappeto dal titolo "*Passeggiata in campagna*". Allo stesso tempo si dedica alla ricerca di nuovi moduli espressivi per l'allestimento di mostre da impiegare per l'istituto nelle grandi occasioni. Di temperamento schivo e generoso più volte è incoraggiato senza esito dal pittore Domenico Purificato che lo esorta a lasciare la Sardegna per mete più idonee a valorizzare il suo lavoro. Pirisi tuttavia, sentendo di essere utile in Sardegna non affronta il passo, ritenendo che "solo nella sua terra avrebbe potuto esprimere pienamente la personale creatività". Dopo dieci anni di silenzio e di assenza dalla scena pubblica nel 1972 tiene un'altra personale a Nuoro. Per l'occasione Romano Ruju scrive sul quotidiano *La Nuova Sardegna*: "Per me Pirisi è poeta prima che pittore, o meglio, egli si serve della sua sensibilità di poeta per esprimere in pittura quel mondo che gli è congeniale: i paesaggi della sua terra... Ricercatore assiduo del momento cromatico, egli ha creato un rapporto inscindibile tra l'artista e la natura, un cordone ombelicale tra l'uomo e la matrice che lo ha generato. Senza i colori della sua terra, senza la particolare luce e la poesia del Monte Ortobene che dipinge ininterrottamente da quando era ragazzo, forse non esisterebbe il pittore". La sua non è stata una produzione particolarmente prolifica ma lenta e meditata poiché, com'egli stesso affermò, nella tela "non bisogna riversare il colore, bensì tutto se stessi", atteggiamento che lo spinge consapevolmente ad impregnare le sue opere "di quel particolare momento magico che solo l'intuizione poetica, nella sua profondità, riesce a restituire appieno".

SINI, TARQUINIO (Sassari 1891 - Cagliari 1943)

A metà degli anni venti fa rientro in Sardegna. Qui realizza i soggetti tradotti nelle venticinque tempere raccolte sotto il titolo di "*Contrasti*" trovando così la sua vera vena espressiva che da quel momento diventerà la sua maniera distintiva. Attraverso i "*Contrasti*" mette in corto circuito l'immagine seria ed esotica che si va diffondendo della Sardegna ancorata alle tradizioni ed a una arcaica severità, più presunta che reale, dei costumi, a confronto con una modernità necessaria ma spesso vanesia. Collabora con molte delle riviste nascenti in quel periodo nell'isola (es. "*Mediterranea*"). La sua prima esposizione cagliaritano è del 1927: questa mostra ebbe un successo così travolgente tanto da spingere l'artista a realizzare numerose copie, con variazioni sul tema, del medesimo soggetto. Nel frattempo si dedica alla grafica pubblicitaria realizzando manifesti e calendari. Soggiorna nel villaggio di Teulada nel 1929 che diviene ambientazione consueta nelle sue opere. Nello stesso anno scrive e illustra con graffianti disegni al tratto il suo unico romanzo satirico: "*A quel paese*" pubblicato da *L'Unione Sarda*. Nel 1930 si trasferisce a Milano dove lavora come illustratore pubblicitario e per l'editoria infantile. Negli ultimi anni si occupa anche di allestimenti espositivi per fiere e manifestazioni che esportano l'immagine ed i prodotti della Sardegna. Muore nel Febbraio del '43 a soli cinquantadue anni tra le vittime civili del primo spezzonamento aereo su Cagliari. Il suo studio, con l'archivio e numerose opere, viene raso al suolo e distrutto durante i bombardamenti.

RUJU, ANTONIO (Nuoro 1923 – Nuoro 2006)

Diplomatosi presso il Liceo Artistico di Roma fin da ragazzo partecipa a numerose mostre regionali e nazionali inserendosi nei movimenti artistici figurativi. Allievo di Giovanni Ciusa Romagna, sperimenterà spesso la pittura *en plein air*, fuori dallo studio, accostandosi all'impressionismo francese e alla stilizzazione secessionista. Nel 1941 è presente ad una mostra collettiva presso la Camera di Commercio di Nuoro a fianco ai più noti pittori isolani, nel 1943 presenta la sua prima personale e nel 1949 viene ammesso alla II Biennale del Bianco e Nero e dell'Incisione di Reggio Emilia. Nel 1952 è presente alla IV Regionale di Cagliari e nel 1954 espone in una collettiva al Palazzo delle Esposizioni di Roma. Nel 1954 viene segnalato alla II Mostra Regionale Nuorese e l'opera esposta viene acquistata dall'Ente Provinciale per il Turismo di Nuoro. Nel 1955 è presente alla III Mostra Regionale di Nuoro e nel 1956 alla IV. Segue la partecipazione alla storica I Biennale Nazionale d'Arte a Nuoro nel 1957. Nel 1966 tiene alcune personali a Nuoro, Olbia, Alghero, Oristano, Sassari e Bologna. L'anno successivo espone presso il circolo dei sardi a Palazzo Serbelloni di Milano e poi a Valenza Po. Nel 1977 viene invitato a esporre assieme ad Antonio Corriga alla Madyson Gallery di Toronto. Negli anni ottanta, tiene numerose personali in Sardegna e nella Penisola, le ultime sono quelle di Nuoro nel 2003 e 2004. Alcune opere dell'artista fanno parte della collezione del Museo d'Arte Moderna e Contemporanea "A. Ortiz Echagüe" di Atzara e del Museo d'Arte Contemporanea Fondazione Logudoro Meilogu di Bannari.

SEDDA TANINO (Nuoro 1937 – Venezia 2000)

Ha esposto a Cagliari, Porto Cervo (2001), Milano, Parigi, Biarritz, Palm Beach, Perth e ancora a Vicenza, Abano Terme, Cesena e naturalmente a Venezia, città nella quale operava e viveva. È stato anche ritrattista anche se sarebbe più appropriato definirlo artista eclettico. Le sue opere si trovano in collezioni pubbliche e private in Italia e all'estero.