UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SASSARI

SCUOLA DI DOTTORATO IN SCIENZE DEI SISTEMI CULTURALI

INDIRIZZO IN FILOLOGIA, LINGUISTICA, LETTERATURA, STORIA DELLE ARTI – XXVIII CICLO

LA MUSEALIZZAZIONE DELLO STUDIO D'ARTISTA. IL CASO DELLO SCULTORE GAVINO TILOCCA (1911-1999)

DIRETTORE DELLA SCUOLA DI DOTTORATO
Prof. Massimo Onofri

TUTOR
Prof.ssa Giuliana Altea

TESI DI DOTTORATO DI
Davide Mariani

INDICE

Introduzione **pag.** 3

Capitolo 1 – L'ATELIER D'ARTISTA: L'EVOLUZIONE STORICA **pag.** 7

1.1. L'invenzione dello studio d'artista " 8

1.2. La figura dell'artista e l'evoluzione dei luoghi di produzione creativa " 17

1.3. Dal Medioevo al Romanticismo: dalla bottega all'atelier " 26

1.4. Dallo studio al post studio " 34

Capitolo 2 – LA VALORIZZAZIONE MUSEOGRAFICA DELLE DIMORE STORICHE E DEGLI STUDI D'ARTISTA **pag.** 47

2.1. Le case museo e le dimore storiche " 48

2.2. La musealizzazione degli studi d'artista " 57

2.3. Ricostruzione dell'atelier in contesti diversi da quello originario " 61

2.3.1. Il caso dell'atelier di Brancusi a Parigi " 61

2.3.2. La musealizzazione dell'atelier di Brancusi " 64

2.3.3. Una riflessione in merito alle dinamiche di musealizzazione dell'atelier di Brancusi " 69

2.3.4. Lo studio di Francis Bacon a Londra " 74

2.3.5. La ricostruzione dello studio di Bacon a Dublino " 79

2.3.6. La musealizzazione dello studio di Francis Bacon " 82

2.4. Conservazione dello studio originale dell'artista " 84

2.4.1. Casa Morandi a Bologna " 84

2.4.2. Eredità e Musealizzazione della casa Morandi " 89

2.4.3. Casa Morandi a Grizzana Morandi " 93

2.4.4. Due case. Due filosofie " 94

2.4.5. Il caso di Carlo Zauli a Faenza: un museo-laboratorio " 96

2.4.6. Il processo di musealizzazione dell'atelier di Carlo Zauli " 99

2.4.7. Il percorso espositivo del Museo Carlo Zauli " 100

2.4.8. Le residenze d'artista, le attività didattiche e l'itinerario urbano pag. 102

Capitolo 3 – CASO DI STUDIO: L'ATELIER DI GAVINO TILOCCA A SASSARI **pag.** 106

3.1. Fortuna critica " 107

3.2. Gavino Tilocca. Gli esordi " 110

3.3. L'affermazione e le prime commissioni pubbliche " 120

3.4. La crisi del classicismo e l'esperienza pittorica " 129

3.5. La terza vocazione: l'attività di ceramista " 136

3.6. L'ultima stagione: la rielaborazione poetica " 149

Capitolo 4 – IPOTESI PROGETTUALE DI MUSEALIZZAZIONE DELL'ATELIER DI GAVINO TILOCCA **pag.** 158

4.1. Lo studio di Gavino Tilocca " 159

4.2. La proposta progettuale: da spazio privato a istituzione pubblica " 164

4.3. Ipotesi di percorso espositivo " 168

4.4. Gestione e amministrazione del museo " 176

4.5. Linee guida per una programmazione culturale " 179

4.6. Comunicazione e promozione " 184

Conclusioni **pag.** 193

Apparati **pag.** 198

Itinerario espositivo di Gavino Tilocca " 199

Immagini " 210

Bibliografia **pag.** 473

INTRODUZIONE

Lo studio d'artista ha da sempre svolto un ruolo cruciale all'interno del sistema dell'arte.

Dimore storiche e studi di artista rappresentano un immenso patrimonio culturale e sono ritenuti universalmente dei veri e propri teatri della memoria grazie alla loro capacità di fornire preziose informazioni circa la vita e l'opera di chi li ha vissuti.

Soprattutto negli ultimi vent'anni, tuttavia, l'atelier è stato oggetto di diverse letture e interpretazioni che hanno messo in luce l'esigenza di salvaguardarlo attraverso specifici interventi di musealizzazione.

Tenendo conto di questo panorama di studi, la tesi ricostruisce il percorso dello scultore Gavino Tilocca (Sassari,1911 -1999) – presenza significativa della scena artistica sarda del secondo dopoguerra, nonché figura di spicco della ceramica italiana tra gli anni Cinquanta e Sessanta – a partire dal suo studio sassarese per poi tracciare un'ipotesi progettuale di musealizzazione di quest'ultimo.

Il lavoro di ricerca si situa dunque necessariamente al crocevia tra due ambiti disciplinari diversi: la storia dell'arte, per quanto riguarda la contestualizzazione storica e critica del tema, e la museologia, per ciò che concerne le scelte e le logiche alla base della conversione degli studi d'artista in istituzioni pubbliche.

Al fine di inquadrare storicamente il crescente interesse nei confronti dei luoghi di produzione creativa, nel primo capitolo viene presa in esame la letteratura scientifica sull'argomento, di volta in volta incentrata su aspetti differenti, legati tanto alla fisicità del luogo quanto alla connessione tra lo spazio di produzione e l'artista. A tal proposito viene ripercorsa l'evoluzione storica del concetto di atelier, il quale, nel corso del tempo, ha subito una decisa trasformazione in funzione non solo del mutamento sociale della figura dell'artista, ma anche dell'evoluzione dei linguaggi espressivi dell'arte.

Per meglio esplicitare le dinamiche che si celano dietro la conversione da spazi privati a luoghi pubblici, nel secondo capitolo sono presi in esame quattro casi di studio. La scelta si è orientata su due episodi significativi a livello internazionale, la ricostruzione degli studi di Costantin Brancusi a Parigi e di Francis Bacon a Dublino, e su due casi rilevanti in ambito italiano, le riqualificazioni della casa museo di Giorgio Morandi a Bologna e del laboratorio di Carlo Zauli a Faenza.

L'esame di un ventaglio diversificato di esperienze museali si pone come necessaria premessa alla parte progettuale della tesi. L'analisi dei quattro casi di studio ha permesso infatti di individuare, oltre ai punti di forza che stanno alla base della scelta di conversione dell'atelier in spazio museale, anche i limiti e le criticità derivanti dalla non sempre facile coesistenza degli aspetti di conservazione con quelli di valorizzazione. Si constaterà infatti come negli esempi presi in esame, la conservazione integrale degli spazi non sia stata sempre perseguita in egual misura, condizionando e talvolta alterando anche la lettura delle opere e l'immagine dell'artista.

Una volta chiarite le metodologie di intervento ed esplicitate le criticità, si procede nel terzo capitolo a illustrare, per la prima volta in maniera dettagliata, la vicenda di Gavino Tilocca, alla luce dei dati emersi durante le ricerche effettuate nel suo studio. A riprova di quanto sostenuto da Brian O' Doherty, secondo il quale «Noi possiamo "leggere" gli atelier come fossero testi, rivelatori, a loro modo, quanto le opere»,[1] si constata come effettivamente il riordinamento dell'archivio di Tilocca abbia permesso di identificare e datare un cospicuo numero di lavori, molti dei quali inediti, e allo stesso tempo di mettere a fuoco alcuni importanti episodi relativi al suo percorso artistico.

[1] B. O' Doherty, "Studio e galleria. Il rapporto tra il luogo in cui l'arte si crea e lo spazio in cui viene esposta", in B. O' Doherty, *Inside the White Cube. L'ideologia dello spazio espositivo*, Johan & Levi, Milano, 2012, p.92.

Successivamente, ottenuto un quadro dettagliato della produzione dell'artista, nel quarto capitolo viene delineato il progetto di musealizzazione dell'atelier dello scultore, con l'obiettivo di creare un centro pubblico di studio e ricerca, educazione e intrattenimento e allo stesso tempo dare vita a un luogo d'affezione per la comunità regionale. Prestando particolare attenzione a preservare il senso di "autenticità" del luogo, si è cercato di tracciare un'ipotesi di percorso espositivo a partire proprio dall'allestimento predisposto da Tilocca, il quale nei primi anni Settanta aveva provveduto personalmente ad arredare il suo spazio di lavoro.

Al di là delle possibili applicazioni future dell'ipotesi progettuale, l'intento della presente ricerca è anche quello di strutturare una metodologia di intervento per la musealizzazione degli atelier che, nel panorama dei musei, ricoprono ancora una posizione minoritaria, elemento quest'ultimo che evidenzia la necessità di procedere con ulteriori momenti di riflessione e dibattito.

Capitolo 1

L'ATELIER D'ARTISTA: L'EVOLUZIONE STORICA

1.1. L'invenzione dello studio d'artista

Numerose indagini hanno messo in luce l'importanza di analizzare i luoghi di vita e di lavoro degli artisti in quanto spazi fondamentali per la comprensione delle opere e di ciò che si cela dietro la loro realizzazione.

È soprattutto dalla metà degli anni Novanta, ovvero da quando è mutato il modo di concepire gli atelier, anche in funzione di una loro possibile musealizzazione, che lo spazio del lavoro e della creazione ha iniziato a essere osservato sotto un nuovo punto di vista capace di mettere in relazione il processo produttivo, o parti dello stesso, con il momento dell'esposizione. L'apertura al pubblico dello studio di Constantin Brancusi, avvenuta nel 1997 in seguito a un progetto di ricostruzione realizzato da Renzo Piano, ha reso l'artista romeno il principale riferimento in merito alla tematica della musealizzazione degli atelier. Altri casi celebri hanno fatto seguito a questa prima esperienza, come ad esempio la ricostruzione dello studio di Francis Bacon alla Hugh Lane Gallery di Dublino[2] nel 2001 o l'allestimento della casa museo di Morandi a Bologna nel 2009.[3] A questi bisogna poi aggiungere le temporanee messe in scena degli atelier in contesti differenti da quelli originali, come la ricostruzione dello studio di Giacometti, esposto al Centre Pompidou nel 2007,[4] e quella dello studio di Henry Moore, allestito presso il Musée Rodin nel 2010.[5]

Il discorso legato ai luoghi in cui gli artisti hanno vissuto e operato nel corso della loro vita ha finito pertanto per interessare sempre più studiosi, afferenti anche ad ambiti diversi dalla storia dell'arte: storici, architetti, archeologi e perfino economisti si sono

[2] Si vedano B. Dawson, "Francis Bacon Studio: The Dublin Chapter", in M. Cappock (eds), *Francis Bacon's Studio*, Marell Publishers Ldt, London, 2005; B. O' Connor, "Dust and Debitage: An Archeology of Francis Bacon's Studio", in *Archaeologies of Art: Papers from the Sixth World Archaeological Congress*, UCS Scholarcast, Series 2, Ed. Ian Russell, 2008.

[3] Cfr. L. Ghirri, *Atelier Morandi*, Palomar di Alternative, Bari, 2002.

[4] V. Wiesinger, *L'atelier d'Alberto Giacometti*, Ed. Centre Pompidou, Paris, 2007.

[5] Si veda il catalogo della mostra: H. Pinet, *Henry Moore: L'atelier*, Hazan Paris, 2010.

dedicati nel tempo ad analizzare i cambiamenti che hanno interessato gli atelier e le dimore degli artisti.[6] Ma è soprattutto all'interno degli studi di ambito storico-artistico che l'atelier, a prescindere dalla sua configurazione materiale (può essere infatti tanto una mansarda caotica quanto uno spazio immacolato e super tecnologico, oppure una piazza, una bottega, un salotto letterario ecc.) e dal contesto storico che ne ha visto la creazione, è stato oggetto di lettura e interpretazione in merito alle opere, al rapporto tra esposizione e collezionismo e alle relazioni che dominano e orientano le produzioni.[7]

I principali studi e le antologie di rilievo sugli atelier degli artisti sono stati pubblicati a partire dalla seconda metà degli anni Novanta – periodo in cui si è registrata un'attenzione crescente verso questa tematica –, con un progressivo addentrarsi all'interno di una realtà in continua evoluzione, profondamente connessa alla figura dell'artista contemporaneo e al suo orizzonte creativo. In tal senso un significativo contributo è fornito da *Machine in the Studio: Constructing the Postwar American Artist* (1996) di Caroline A. Jones, la quale, prendendo principalmente in esame i casi di artisti come Frank Stella, Andy Warhol e Robert Smithson, documenta le trasformazioni dell'arte americana degli anni Cinquanta e Sessanta in relazione ai mutamenti del concetto di atelier.[8] Partendo dall'idea romantica dello studio, associata prevalentemente alla pratica artistica degli espressionisti astratti, i quali erano soliti

[6] A conferma della multidisciplinarità dell'argomento, affrontato da diverse scienze tra cui l'archeologia e l'architettura, si citano i contributi di B. O' Connor, "Dust and Debitage: An Archeology of Francis Bacon's Studio", in *Archaeologies of Art: Papers from the Sixth World Archaeological Congress*, UCS Scholarcast, Series 2, Ed. Ian Russell, 2008; A. De Poli, M. Piccinelli, N. Poggi, *Dalla casa atelier al museo. La valorizzazione dei luoghi dell'artista e del collezionista*, Lybra Immagine, Milano, 2006.

[7] S. Zuliani, "Aprire lo studio. Una premessa", in S. Zuliani (a cura di), *Atelier d'artista. Gli spazi di creazione dell'arte dall'età moderna al presente*, Mimesis Edizioni, Milano - Udine, 2013, p.7-11.

[8] Cfr. C.J. Jones, *Machine in the Studio: Constructing the Postwar American Artist*, The University of Chicago Press, Chicago, 1996.

lavorare in una sorta di "semi-sacred studio space",[9] l'autrice focalizza l'attenzione sulle cause che hanno determinato in termini di produzione creativa l'evoluzione del modo di concepire e organizzare lo spazio di lavoro. E così infatti che dall'immagine mitizzata dello studio degli espressionisti astratti, di cui le celebri riprese di Hans Namuth che mostrano Jakson Pollock al lavoro costituiscono un valido esempio, si passa a una visione decisamente più pragmatica e meno sentimentale dello spazio di lavoro. Alla base di questa evoluzione, secondo Jones, ci sono le trasformazioni socio-economiche dell'epoca e i relativi processi di industrializzazione. Tali dinamiche hanno finito per ripercuotersi sull'ambito della produzione artistica: «For the artists of the 1960s, painting looked real only when the reality of the world outdoors had pervaded the studio, changing artists'role, production methods, and the work itself».[10]

Lo stesso titolo del volume, *Machine in the Studio,* richiama alla mente il noto *The Machine in the Garden*, con cui Leo Marx, nel 1964, analizzava lo sviluppo della cultura industriale in seno alle comunità rurali. Facendo sua questa impostazione e applicandola al contesto americano degli anni Sessanta, l'autrice vede nella pratica di alcuni artisti una vera e propria fusione tra la realtà industriale e la percezione della natura, la quale viene riassunta sotto il concetto di "technological sublime".[11] Se da una parte l'introduzione delle moderne apparecchiature nella pratica artistica comporta inevitabilmente una perdita di quella aura mistica dell'opera legata all'istinto e al genio creativo, dall'altra finisce con l'aprire nuovi scenari e possibilità inerenti soprattutto la riproduzione, anche in serie, dei lavori. A tal proposito, la storica dell'arte prende in esame il caso di tre figure di rilievo del *mainstream* dell'epoca con l'intento di verificare in quale misura tale rivoluzione avesse influenzato la loro produzione (e di

[9] Ivi, p. 1.

[10] Ibidem.

[11] Ivi, p. 50.

conseguenza l'ambiente di lavoro). Si scopre quindi che se per Frank Stella lo studio risultava principalmente il luogo ideale per "fare affari", al pari di Andy Warhol e della sua "Factory", al contrario per Robert Smithson rappresentava sostanzialmente uno spazio da cui fuggire (non è un caso infatti che l'artista venga considerato tra gli iniziatori della teoria del "post-studio").

I profondi cambiamenti socio-culturali degli anni Sessanta costituiscono il punto di partenza anche delle riflessioni di *Studio and Cube* (2007)[12] dell'artista e teorico Brian O'Doherty. nel saggio O'Doherty sostiene che gli atelier possono essere letti quasi fossero testi in grado di rivelare informazioni preziose in merito tanto agli artisti quanto alle loro opere.[13] Dal considerare l'atelier come una sorta di "rifugio", dove il genio dell'artista trovava espressione, si è giunti, dopo la seconda metà del XX secolo, a una concezione dello studio quale luogo superato, anacronistico, ancorato a un ruolo troppo istituzionale della produzione artistica e per questo considerato alla stregua di una gabbia, all'interno della quale la creatività contemporanea non poteva manifestarsi. Uno dei primi artisti ad introdurre una sovrapposizione tra luogo di produzione e spazio espositivo è stato, secondo O' Doherty, Lucas Samaras, il quale nel 1964 trasferì il contenuto della sua camera da letto-studio dal New Jersey a New York, più precisamente alla Green Gallery. Questo gesto, osserva O' Doherty, voleva «essere un commento sui criteri estetici in vigore alla metà degli anni sessanta e si

[12] Il saggio pur essendo stato redatto dall'autore parallelamente ai quattro contributi principali, scritti tra il 1976 e il 1981, pubblicati con il titolo *Inside the White Cube*, non era mai stato incluso nelle precedenti edizioni inglesi, rimanendo di fatto inedito fino al 2007. Cfr. B. O' Doherty, "Studio e galleria. Il rapporto tra il luogo in cui l'arte si crea e lo spazio in cui viene esposta", in B. O' Doherty, *Inside the White Cube. L'ideologia dello spazio espositivo*, Johan & Levi, Milano, 2012.

[13] Ivi, 92.

fonda sull'enorme aumento del potere di trasfigurazione della galleria. Simboleggia una delle forze che trasformano la galleria vuota in opera d'arte […]».[14]

L'identificazione tra spazi della creatività e spazi commerciali costituisce la premessa che condurrà all'idea contemporanea del Post-Studio, esplorata dalle voci critiche raccolte nell'antologia *The Fall of the Studio. Artists at work* pubblicata nel 2009 a cura di Wouter Davidts e Kim Paice. Quella del post studio è una fase caratterizzata dalla pratica della *site-specificity*, che prevede un'ormai totale coincidenza tra luogo di produzione e luogo di esposizione.[15]

Tra le principali cause della disaffezione degli artisti nei confronti dello studio tradizionale vi sarebbe quella della progressiva affermazione, a partire dagli anni Sessanta, di nuove forme espressive, come l'arte concettuale e quella performativa, le quali inevitabilmente necessitano di modalità e spazi differenti rispetto alla scultura e alla pittura. Dunque, muovendo da queste considerazioni, il volume passa in rassegna alcuni casi di studio di artisti come Mark Rothko, Bruce Nauman, Eva Hesse, Robert Morris, Daniel Buren, Paul McCarthy e Matthew Barney, lasciando trasparire in questo modo una lettura quanto mai fluida e variabile dello spazio di produzione, che si conferma indissolubilmente legato più all'artista e alla sua pratica che non a uno specifico luogo fisico. Dall'analisi dei contributi infatti emerge non un'interpretazione letterale del concetto di post-studio ma piuttosto l'evidenziazione della sua capacità di fornire una misura del cambiamento che ha interessato gli artisti e il loro metodo di lavoro. Risulta altresì interessante osservare come di tutto ciò che attiene al sistema dell'arte solamente allo studio sia stato associato il prefisso "post", ragion per cui non si parla per esempio di post-arte o di post-museo.

---

[14] Si veda B. O' Doherty, "Studio e galleria. Il rapporto tra il luogo in cui l'arte si crea e lo spazio in cui viene esposta", in B. O' Doherty, *Inside the White Cube*, op. cit., pp. 89-90.

[15] W. Davidts, K. Paice (eds), *The Fall of the Studio. Artists at Work*, Valiz, Amsterdam, 2009, p.6.

Ad ogni modo, sebbene le nuove espressioni artistiche abbiano evidenziato il bisogno di aggiornare la concezione dello studio, quest'ultimo resta ancora oggi un luogo quanto mai centrale della produzione creativa ed è proprio per questo motivo che, dal secondo decennio degli anni Duemila, alcune ricerche si sono focalizzate sull'esigenza di leggere, analizzare e, per alcuni versi, anche decodificare i luoghi di produzione creativa. Tale interesse è dimostrato da un deciso intensificarsi di pubblicazioni, come ad esempio *The Studio Reader. On the Space of Artists* a cura di Mary Jane Jacob e Michelle Grabner, pubblicato nel 2010. L'antologia di saggi nasce con lo scopo di colmare questa lacuna conoscitiva, proponendo una sorta di classificazione dei modi di intendere lo studio. In funzione di questo tentativo di decodificazione, il volume si suddivide in cinque sezioni (*The Studio as Resource*, *The Studio as Set and Setting*, *The Studio as Stage*, *The Studio as Lived-In Space* e *The Studio as Space and Non-Space*) e vede il coinvolgimento di artisti, critici, curatori e storici dell'arte (tra cui Svetlana Alpers, Bruce Nauman, Robert Storr, Daniel Buren, Carolee Schneemann, e Buzz Spector) con l'intento di fornire la massima pluralità di voci in merito alla tematica e di oltrepassare la visione romantica che per lungo tempo ha accompagnato la lettura dello spazio di lavoro dell'artista. Tuttavia, nonostante uno degli intenti principali del libro, come si legge nella prefazione di Mary Jane Jacob, sia quello di porsi in maniera critica rispetto alla mitizzazione dello studio,[16] molti dei contributi presenti finiscono al contrario per alimentarla attraverso il ricorso a espressioni che tradiscono, il più delle volte, un'interpretazione di carattere puramente soggettivo basata su aspetti emozionali, così come anche la classificazione proposta sembra rispondere maggiormente a una logica editoriale piuttosto che a una puntuale circoscrizione casistica. Inoltre bisognerebbe interrogarsi sull'utilità e validità di un approccio basato

[16] M.J. Jacob, "Preface", in M. J. Jacob, M. Grabner (eds), *The Studio Reader. On the space of Artists*, The University of Chicago Press, Chicago, 2010, p. XIII.

su classificazioni che, data la molteplicità dei linguaggi espressivi dell'arte, rischiano di essere sterili griglie da riempire. L'antologia ha tuttavia il merito di ripubblicare il lungimirante saggio di Daniel Buren, *The Function of the Studio* (1971), insieme a una nuova versione dello stesso aggiornata e riveduta per l'occasione, dal titolo *The Function of the Studio Revisited: Daniel Buren in Conversation*. L'artista infatti, a trentacinque anni dalla prima pubblicazione del saggio, ritorna sulla questione con una posizione che non sembra aggiungere niente a quanto già constatato nei primi anni Settanta, ovvero da una parte la constatazione della fascinazione esercitata da un luogo ritenuto come l'unico in grado di fornire una corretta visione delle opere, dall'altra la disillusione nei confronti dello stesso, data dalla consapevolezza che questo sia sempre più prossimo a un banale deposito merci.[17]

Per quanto riguarda invece il tema del ruolo dello studio nel processo produttivo, la raccolta di saggi *Hiding Making Showing Creation. The Studio from Turner to Tacita Dean* (2013), a cura di Rachel Esner, Sandra Kisters e Ann-Sophie Lehmann fornisce alcuni interessanti spunti di riflessione. Prendendo come base di partenza i celebri saggi di Ernst Kris e Otto Kurz e dei Wittkower,[18] l'antologia allinea una serie di testi volti a esplorare la pratica artistica e la sua rappresentazione, riscontrando come "artists are never entirely open about their practice, and habitually hide their manual labor in order to present an image of almost magical creative genius".[19] In tal senso, un ottimo contributo è fornito dal saggio di Sandra Kisters, *Old and New Studio Topoi*

[17] D. Buren, "The Function of the Studio Revisited: Daniel Buren in Conversation", in M. J. Jacob, M. Grabner (eds), *The Studio Reader. On the space of Artists*, op. cit. pp. 163-164.

[18] E. Kris, O. Kurz (1935), *Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist. A Historical Experiment*, Yale University Press, New Haven; trad. it di G. Piccoli, *La leggenda dell'artista. Un saggio storico*, Boringheri, Torino, 1980; R. e M. Wittkower, *Nati sotto saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese*, Einaudi, Torino, 1968.

[19] R. Esner, S. Kisters, A. S. Lehmann (eds), *Hiding Making Showing Creation. The Studio from Turner to Tacita Dean*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2013, p. 7.

in the Nineteenth Century, nel quale si analizza l'evoluzione del concetto di studio d'artista a partire della dicotomia "hiding/showing". Secondo la studiosa infatti gran parte della mitologia legata allo studio discende dalla pratica degli artisti di non mostrarsi al lavoro mentre eseguivano le opere. Questa prassi avrebbe influito in maniera decisa sull'attribuzione di qualità al limite del sovrannaturale nei confronti dell'artista e del suo stesso studio, percepito, per diversi secoli, come un luogo avvolto dal mistero all'interno del quale si verificava "the magic of making".[20]

In ambito italiano il testo di Aldo De Poli, Marco Piccinelli e Nicola Poggi *Dalla casa-atelier al museo. La valorizzazione museografica dei luoghi dell'artista e del collezionista* (2006) si propone di fornire alcune riflessioni relativamente a un tema che, dopo la pubblicazione in italiano del celebre *Case d'artista: dal Rinascimento ad oggi* (1985) di Eduard Hüttinger (comprendente nell'edizione del 1992 anche un saggio introduttivo di Salvatore Settis), è stato poco esplorato.[21] Il volume presenta da una parte una lettura storica e dall'altra un tentativo di codificare una possibile metodologia d'intervento per la musealizzazione. [22] Tuttavia alcuni dei casi presi in esame esulano dalla tipologia di studio inteso quale luogo di produzione dell'arte; gli autori allargano

[20] S. Kisters, "Old and New Studio Topoi in the Nineteenth Century", in E. Rachel, S. Kisters, A. S. Lehmann (eds), *Hiding Making Showing Creation*, op. cit., p. 18.

[21] Nel volume Hüttinger analizza diverse case di artisti riscontrando come queste venissero utilizzate come dei veri e propri strumenti di trasmissione della loro immagine e della loro posizione sociale. La casa diventa dunque un elemento centrale nel testimoniare importanti dettagli sulla personalità e sulle condizioni socio-economiche degli artisti. Attraverso i diversi casi studio che prendono in esame le abitazioni di celebri esponenti della pittura e della scultura, dal Rinascimento ai primi anni del Novecento, come quelle di Mantegna, Piero della Francesca, Raffaello, Tintoretto, Vasari, Michelangelo, Rembrandt, Goya, Stuck o Max Bill, sono state indagate le diverse sfaccettature e significati che gli artisti stessi hanno voluto comunicare tramite la propria dimora anche in riferimento al loro status sociale. Cfr. E. Hüttinger (1985), *Case d'artista: dal Rinascimento a oggi*, Bollati Boringhieri, Torino, 1992.

[22] Cfr. A. De Poli, M. Piccinelli, N. Poggi, *Dalla casa atelier al museo. La valorizzazione dei luoghi dell'artista e del collezionista*, Lybra Immagine, Milano, 2006.

la loro ricognizione fino a includere dei casi di riuso di edifici storici e industriali trasformati solo successivamente in istituzioni dedicate alla memoria di personalità artistiche di rilievo, e non per via del fatto che fossero appartenuti a queste ultime. Il libro finisce così per comporre un'elencazione arbitraria che si rivela a tratti puramente descrittiva. È invece puntualmente focalizzata sullo studio inteso come luogo di produzione in senso stretto la raccolta di saggi *Atelier d'artista. Gli spazi di creazione dell'arte dall'età moderna al presente* (2013) a cura di Stefania Zuliani, frutto di un seminario promosso dal Laboratorio Archivio di Storia dell'Arte dell'Università di Salerno. Il volume ripercorre, a partire dal Rinascimento italiano, alcune delle trasformazioni più significative che durante il corso dei secoli hanno interessato gli atelier. Dal punto di vista critico un apporto particolarmente significativo arriva dal saggio *Post studio? Produzione ed esposizione dell'opera nel Global Art World* di Stefania Zuliani, nel quale l'autrice sottolinea la capacità del museo d'arte contemporanea di annettere per forza espositiva ogni aspetto del fare artistico attraverso un processo di istituzionalizzazione dell'attività dello studio. A tal proposito Zuliani, oltre alle consuete residenze d'artista, cita anche il caso delle *project room*, definendole "come zone intermedie fra l'aperto della sperimentazione e il chiuso dell'istituzione".[23]

L'atelier quindi è stato negli anni osservato, sezionato, quasi smontato pezzo per pezzo e poi rimontato, col fine ultimo di fornirne una narrazione o una rappresentazione rispondente alle visioni e alle posizioni che l'artista di volta in volta ha ricoperto. I ruoli e le funzioni dello studio sono stati analizzati in relazione all'evoluzione della figura dell'artista, adottando approcci capaci di mettere in risalto le modalità con cui i lavori

[23] S. Zuliani, "Post Studio? Produzione ed esposizione dell'opera nel global art world", in S. Zuliani (a cura di), *Atelier d'artista. Gli spazi di creazione dell'arte dall'età moderna al presente*, Mimesis Edizioni, Milano - Udine, 2013, p.187.

venivano concepiti, i tipi di materiali utilizzati e la fisicità stessa degli spazi di produzione.

1.2. L'evoluzione della figura dell'artista e dei luoghi di produzione creativa.

L'atelier è andato incontro, nel corso del tempo, a numerosi processi di trasformazione legati alle modalità con cui è stato concepito dall'artista e percepito da parte del pubblico, in accordo con i mutamenti subiti dalla stessa figura sociale dell'artista.

Nella storia del mondo occidentale si assiste per ben due volte al fenomeno dell'elevazione dei cultori delle arti visive dal rango di semplici artigiani al livello di artisti ispirati: nella Grecia del IV secolo e nell'Italia del Quattrocento. Alcuni tentativi di emancipazione si possono riscontrare già a partire dal IV secolo con la comparsa delle prime firme degli artisti su statue e vasi.[24] Questo aspetto risulta rilevante per comprendere come questi maestri considerassero il loro lavoro come qualcosa di diverso da un mero prodotto artigianale e che pertanto meritava di oltrepassare i confini dell'anonimato. Un altro celebre contributo volto a riscattare la figura dell'artista si ebbe sul finire del IV secolo grazie allo storico Duride di Samo (nato intorno al 340 a. C.) il quale scrisse il suo *Vite dei pittori e degli scultori*, inaugurando in questo modo a tutti gli effetti la letteratura biografica sugli artisti.[25] Nonostante questo processo di emancipazione dell'artista, tuttavia, l'idea della subalternità delle arti visive non venne immediatamente sconfitta. Infatti, come osservano Rudolf e Margot Wittkower, «sopravvisse la tendenza a giudicare gli artisti nei termini della tradizione platonica, per cui il pregiudizio relativo alle arti visive non fu mai interamente superato nel mondo

[24] R. e M. Wittkower, *Nati sotto saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese*, Einaudi, Torino, 1968, p.10.

[25] Cfr. J. J. Pollitt., *The Ancient View of Greek Art. Criticism, History and Terminology*, New Haven, London, 1974.

antico».[26] Il clima di crescente affrancamento della figura dell'artista subì una dura battuta d'arresto in epoca romana: nonostante le conquiste ottenute dagli artisti nel corso dei secoli precedenti, Roma non accolse mai le arti visive nella cerchia delle *artes liberales*, le quali andarono poi a costituire il perno centrale dell'educazione cristiana, determinandone così l'esclusione dall'ambito degli interessi più elevati per tutto il Medioevo.[27]

Il declino e la caduta dell'impero finirono per rimuovere quanto ottenuto fino a quel momento e gli artisti si ritrovarono ancora una volta relegati nel modesto rango di operai e artigiani. Nel tempo, il crescente sviluppo delle città nordiche determinò la nascita di un'organizzazione gerarchica delle società e delle professioni, con la formazione delle cosiddette gilde, o "arti", come venivano chiamate in Italia.[28]

Nel corso del XIV secolo molte corporazioni elaborarono copiosi statuti destinati a durare oltre un centinaio d'anni. [29] Le gilde, che si occupavano di tutta la vita dei loro membri, dall'educazione all'osservanza religiosa, dai contratti ai rapporti con i committenti, ebbero una funzione livellatrice a livello sociale, in quanto tutti gli artisti dovevano sottostare a questo tipo di organizzazione a discapito della propria

---

[26] R. e M. Wittkower, *Nati sotto saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese*, Einaudi, Torino, 1968, p.14.

[27] Cfr. R. Wittkower, *The Artist and the Liberal Arts. An Inaugural Lecture delivered at University College London*, 30 January 1950, London 1952; J. J. Pollitt, *The Art of Rome, c. 753 B.C. – A.D. 337. Sources and Documents*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983.

[28] M. Gregori, A. Paolucci, C. Acidini Luchinat, *Maestri e Botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*, Silvana Editoriale, Milano, 1992, pp. 23-25.

[29] Le prime corporazioni di pittori furono fondate in Italia: a Perugia nel 1286, a Venezia nel 1290, a Verona nel 1303, a Siena nel 1355. Nei paesi a nord delle Alpi tali corporazioni furono costituite generalmente più tardi, come ad esempio a Praga nel 1348, a Francoforte nel 1377 e a Vienna nel 1410. Queste corporazioni comprendevano di solito anche le arti affini: vetrai doratori, intagliatori, stipettai e fabbricanti di carta, mentre gli scultori e gli architetti erano organizzati insieme ai tagliapietre e ai muratori. Si vedano R. e M. Wittkower, *Nati sotto saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese*, Einaudi, Torino, 1968; G. G. Coulton (1928), *Art and the Reformation*, Cambridge University Prsss, Cambridge, 1953.

individualità anche creativa. È noto come, contrariamente alla musica e alla poesia, le quali venivano insegnate in molte scuole e università, le arti visive erano confinate esclusivamente tra le corporazioni artigiane.[30] Tuttavia il crescente sviluppo economico delle città incise notevolmente anche sulla richiesta di dipinti e sculture, non solo in ambito pubblico ed ecclesiastico ma anche in quello privato, finendo così per determinare una maggiore considerazione del lavoro degli artisti. Anche dal punto di vista teorico si iniziarono a porre le basi di una nuova concezione con il *De Pictura* (1435) di Leon Battista Alberti (1404 – 1472), testo che giocò un ruolo determinante nell'emancipazione del lavoro degli artisti. Nel trattato di Alberti la pittura viene infatti ampiamente elogiata, mettendo in risalto le diverse conoscenze teoriche che la sua pratica comporta, al punto da essere considerata la "maestra" stessa delle arti. [31] Nei successivi trattati, *De Statua* (1451) e *De re ædificatoria* (1452), Alberti, per la prima volta dall'antichità, mette le tre arti visive principali sullo stesso piano delle arti liberali. [32] Se nell'ultimo terzo del XV secolo, soprattutto in Italia, la pittura, insieme alla scultura e all'architettura, saliva nella considerazione sociale, tuttavia la sua associazione con le arti cosiddette "meccaniche" o manuali non scomparve del tutto.[33]

---

[30] P.O. Kristeller, "The Modern System of the Arts", in *Journal of the History of Ideas*, Vol. XII, n. 4, 1951, p.9.

[31]Cfr L.B. Alberti (1435), *De pictura* (a cura di L. Mallé), Sansoni, Firenze, 1950.

[32] L.B. Alberti (1452), *De re ædificatoria* (a cura di G. Orlandi, P. Portoghesi), Il Polifilo, Milano, 1966; L. B. Alberti, *Della Pittura e della Statua* (1435; 1451), Dalla Società Tipografica de' Classici Italiani, Milano, 1804, consultabile integralmente al link https://books.google.it/books?id=Std1ivDtPAIC&printsec=frontcover&dq=leon+battista+alberti&hl=it&sa=X&ved=0ahUKEwifi4u72vzNAhXMB8AKHUBTC8EQ6AEINTAC#v=onepage&q=leon%20battista%20alberti&f=false; C. Kenneth, *Leon Battista Alberti on Painting*, British Academy, Cumberlege, 1945; M. Barry Katz, *Leon Battista Alberti and The Humanist Theory of the Arts*, University Press of America, Washington, 1977.

[33] Cfr. A. Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, Oxford University Press, Oxford – New York, 1962.

Durante il XVI secolo continuavano ancora a esservi degli ambienti in cui sia il pittore che lo scultore erano considerati come degli artigiani.[34] Ad ogni modo, come evidenziato dallo storico dell'arte Martin Wackernagel, l'artista «stando ai suoi guadagni, al tipo di lavoro e al tenore di vita, (...) in linea di massima, faceva parte socialmente della classe artigiana medio-alta».[35] È in questo periodo che l'artista inizia a essere percepito alla stregua di un mago, genio creativo capace di dare forma alle opere in modo misterioso e affascinante.[36]

Come ampiamente dimostrato dai celebri saggi dei Wittkower e di Ernst Kris e Otto Kurz, la rappresentazione dell'artista in quanto personaggio intrigante ed estroso che esegue l'opera in maniera apparentemente veloce e senza sforzo[37] altro non è se non

---

[34] Wackernagel sottolinea come i diversi tipi di arte figurativa fossero al tempo «(…) classificati, nella vita economica generale, come lavori manuali e, al pari di tutti gli altri mestieri, il loro esercizio è soggetto ai tradizionali regolamenti delle corporazioni, anche nel caso dei grandi maestri, ciò spiega che anche l'opera di artisti famosi e particolarmente stimati non era onorata, in fondo, di più o diversamente da quella di altri artigiani e cioè veniva valutata di volta in volta secondo il tempo e l'impegno che erano stati impegnati nella realizzazione dell'opera». M. Wackernagel, *Il mondo degli artisti nel Rinascimento fiorentino. Committenti, botteghe e mercato dell'arte*, La Nuova Italia Scientifica, 1994, Roma, p.31; si veda anche R. Wittkower, "Individualism in Art and Artists: A Renaissance Problem", in *Journal of the History of Ideas,* Vol. 22, No. 3, Jul. - Sep., University of Pennsylvania Press, Pennsylvania, 1961, pp. 291-302;

[35]M. Wackernagel, *Il mondo degli artisti nel Rinascimento fiorentino. Committenti, botteghe e mercato dell'arte*, La Nuova Italia Scientifica, 1994, Roma, p. 409.

[36] Nell'introduzione alla raccolta di saggi a cura di E. Rachel, S. Kisters, A. S. Lehmann (eds), *Hiding Making Showing Creation*, op. cit., pp. 9-13, si cita un passo dell'opera di Honoré de Balzac, *Traité de la vie élégante* (1854) in cui si fornisce una descrizione dell'artista di metà Ottocento: una figura che sembra essere al lavoro mentre (paradossalmente) riposa e che dà vita a opere considerate in un certo modo "magiche", quasi fossero il frutto di una creazione più mentale che fisica. Dall'interpretazione dei versi, gli autori cercano di estrapolare una lettura del rapporto tra artista, luogo di lavoro e opera finta. Una combinazione di elementi che nell'insieme restituiscono un risultato decisamente diverso rispetto al modo in cui oggi i lavori finali e le produzioni artistiche vengono interpretate.

[37] A tal proposito Wackernagel riporta come lo stesso Michelangelo sostenesse che "Si dipinge col cervello, non con le mani". Discorso che lo studioso estende anche alla scultura «(…) in cui era proprio questo affascinante confronto con la resistenza della materia a costituire lo stimolo primo ed essenziale per la sua immaginazione creativa». Si veda M. Wackernagel, *Il mondo degli artisti nel Rinascimento*

uno stereotipo che affonda le sue radici in una serie di vecchi aneddoti cinquecenteschi, che ripresero a circolare soprattutto nel corso dell'Ottocento.[38] Ricordiamo come nelle biografie e autobiografie degli artisti, numerose già a partire da Giorgio Vasari (1511-1574) e dalla prima pubblicazione delle sue *Vite* (1550), si faccia largo utilizzo di aneddoti per descrivere le caratteristiche, le personalità e le doti di pittori e scultori.[39] Tale modalità narrativa risale a un precedente illustre, l'enciclopedia sui fenomeni naturali di Plinio il Vecchio (23-79 D.C.) che, al capitolo sulle arti e gli artisti, offre numerosi spunti di ispirazione.[40] Uno dei archetipi presenti già in numerosi racconti di Plinio è quello relativo all'alternanza tra il nascondere e il mostrare, secondo modalità narrative avvolte nel mistero. Un esempio significativo in tal senso è il celeberrimo aneddoto sulla sfida di pittura tra Zeusi e Parrasio, che nulla dice in merito alle tecniche utilizzate, ai materiali adoperati o ai luoghi di esecuzione delle opere, ma riferisce esclusivamente il risultato finale: se l'uva dipinta da Zeusi imbroglia perfino i piccioni, lo stesso artista viene a sua volta tratto in inganno dal velo raffigurato da Parrasio.[41]

---

fiorentino. Committenti, botteghe e mercato dell'arte, La Nuova Italia Scientifica, Roma,1994, p. 368; A. Gotti, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, 2 voll., Firenze, Tipografia della Gazzetta d'Italia, 1875.

[38] E. Kris, O. Kurtz (1935), *Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist. A Historical Experiment*, Yale University Press, New Haven; trad. it di G. Piccoli, *La leggenda dell'artista. Un saggio storico*, Boringheri, Torino, 1980.

[39] Cfr. G. Vasari (1550), *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*, (a cura di L. Bellosi, A. Rossi), Einaudi, Torino, 1991.

[40] Plinio il Vecchio, *The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*, trad. di K. Jex-Blake, commento e introd. di E. Sellers, The Macmillan Company, New York, 1896; J. Isager, *Pliny on Art and Society: The Elder Pliny's Chapters On The History Of Art*, Routledge, New York, 1991; Plinio il Vecchio, *Storie naturali (Libri VIII – XI)*, intr., trad., note di F. Maspero, BUR Rizzoli, Milano, 2011; S. Ferri (1946), *Plinio il Vecchio. Storia delle arti antiche*, BUR Rizzoli, Milano, 2000; J. J. Pollitt, *The Art of Ancient Greece. Sources and Documents*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990.

[41] La competizione tra i pittori greci Zeusi e Parrasio, vissuti tra la fine del V secolo e l'inizio del IV, è narrata da Plinio il Vecchio nel XXXV libro della *Naturalis historia*, cfr. Plinio il Vecchio, *Naturalis historia*, XXXV, trad. it. *Storia naturale*, vol. V, Einaudi, Torino 1988.

Gli aneddoti in proposito, spesso in bilico tra leggenda e realtà, sono però importanti per una migliore comprensione della concezione del modo di fare arte e di come è avvenuta nel tempo la costruzione dell'immagine dell'artista.[42]

Il nuovo culto dell'artista, alimentato da racconti come quello ovidiano di Pigmalione,[43] avrebbe assunto particolare intensità nell'Ottocento, grazie anche alla riscoperta dei grandi maestri del Rinascimento. La crescente attenzione verso gli artisti del passato porta al diffondersi di una serie di iconografie ricorrenti, tendenti a mettere in rilievo gli aspetti relativi alla loro presunta genialità: rappresentazioni legate alla scoperta del talento, alla figura dell'*enfant prodige,* scene raffiguranti le visite di prestigiosi uomini di Stato accorrenti al capezzale di altrettanto illustri artisti.[44] Secondo Francis Haskell,[45] con tali dipinti non solo si omaggiavano i potenti e i regnanti di allora ma si metteva al contempo in luce l'elevazione sociale dei grandi maestri del passato.[46]

---

[42] Vasari, ad esempio, in un aneddoto, racconta che Cimabue, pensando che la mosca dipinta sulla tela dal suo allievo fosse vera, tentò inutilmente di scacciarla. Nel riportare il fatto l'autore non riferisce nulla in merito alle fasi della produzione o alla tecnica utilizzata, ma cita solamente l'esito finale del processo creativo, un risultato che, quasi per magia, sembra essere straordinariamente simile alla realtà. Si veda in merito; Cfr. G. Vasari (1550), *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*, (a cura di L. Bellosi, A. Rossi), Einaudi, Torino, 1991.

[43] Cfr E. Fantham, *Ovid's Metamorphoses*, Oxford University Press, New York, 2004; E. Kris, O. Kurz (1935), *Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist. A Historical Experiment*, Yale University Press, New Haven; trad. it di G. Piccoli, *La leggenda dell'artista. Un saggio storico*, Boringheri, Torino, 1980.

[44] S. Kisters, "Old and New Studio Topoi in the Nineteenth Century", in E. Rachel, S. Kisters, A. S. Lehmann (eds), *Hiding Making Showing Creation*, op. cit., p. 22.

[45] F. Haskell, "The Old Masters in Nineteenth-Century French Painting", in F. Haskell (ed.), *Past and Present in Art and Taste. Selected Essays,* New Haven/London, Yale University Press, 1987, pp. 90–115.

[46] Risultano interessanti le raffigurazioni degli artisti-geni che accolgono nei loro atelier le visite di personaggi del calibro di Re o Papi, restituendo una visione da cui si evince la loro affermazione nella società. Tra gli esempi più eclatanti Kisters cita *La visita di Carlo V allo studio del pittore veneziano Tiziano* di Joseph-Nicolas Robert-Fleury (1843). A proposito di quest'ultima rappresentazione, una leggenda narra che Tiziano, colto di soprassalto per la visita dell'imperatore, si lasciò sfuggire il pennello a terra. Carlo V allora, secondo una consuetudine non propria di chi esercita il potere, lo raccolse e lo

Già a partire dal XVIII secolo, liberandosi dalle costrizioni di corte e da quelle ecclesiastiche, l'artista aveva acquisito una maggiore autonomia che lo avrebbe condotto a relazionarsi direttamente con il libero mercato composto in larga misura da una nuova borghesia desiderosa di affermarsi e di ostentare ricchezza.[47]

Successivamente gli artisti cominciarono a ribellarsi alle Accademie che, istituzionalizzate per la prima volta nel 1563 a Firenze (Accademia del Disegno) sotto l'influenza di Giorgio Vasari, per lungo tempo erano state portatrici di un gusto estetico incentrato sull'evidenziazione dei valori della classe nobiliare, e alle modalità espositive da queste promosse attraverso i *Salon.*[48] Con lo sviluppo di nuove opportunità espositive nasce per gli artisti l'occasione di interfacciarsi in maniera autonoma con chi dimostra interesse verso i loro lavori.

Bisogna evidenziare tuttavia che il rapporto instaurato con il mercato presentava degli elementi di decisa ambiguità, dovuti al fatto che nonostante le opere fossero prodotte per essere vendute, gli artisti si dichiaravano sostanzialmente disinteressati alle dinamiche del commercio, considerate troppo terrene, accusando i colleghi che si rivolgevano palesemente al mercato di rispondere esclusivamente alla logica dello

---

porse nuovamente al pittore. Cfr. S. Kisters, "Old and New Studio Topoi in the Nineteenth Century", in E. Rachel, S. Kisters, A. S. Lehmann (eds), *Hiding Making Showing Creation*, op. cit., p. 22.; Sulla vita e l'opera di Tiziano si vedano G. Vasari (1550), *La vita di Tiziano* (a cura di I. Bomba), Edizioni Studio Tesi, Pordenone, 1994; J. A. Crowe, G.B. Cavalcaselle (1877), *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi*, 2 voll., Sansoni, Firenze, 1974; L. Freedman, *Titian's Portraits through Aretino's Lens*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 1995; C. Ridolfi, *The life of Titian*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 1996.

[47] F. Haskell, "The Market for Italian Art in the 17th Century", in *Past & Present*, Oxford University Press, n. 15, April 1959, pp.48-59; R. Jensen, *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1994.

[48] Sull'organizzazione dei *Salon*, rassegne annuali di carattere statale a cui si accedeva passando tramite una giuria e i cui vincitori, oltre al prestigio, ricevevano premi in denaro, si vedano S. Kale, *French Salon. High Society and Political Sociability from the Old Regime to the Revolution of 1848*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 2004; A. Lilti, *The World of the Salons. Sociability and Worldliness in Eighteen Century Paris*, Oxford University Press, New York, 2015.

scambio e del profitto.[49] Tale modo di intendere il sistema dell'arte ha avuto importanti riflessi sulla figura dell'artista e sul culto della sua personalità.[50]

L'attribuzione all'artista di eccelse qualità creative, ai limiti del soprannaturale, ne ha dunque - come si è visto - favorito l'ascesa sociale, permettendogli l'effettivo superamento dello *status* di artigiano e di apprendista in favore del più prestigioso ruolo di maestro.[51]

Tuttavia è bene ricordare come anche il distacco degli artisti dalle Accademie non sia avvenuto senza complicazioni.[52] La difficoltà di essere ammessi nel circuito espositivo istituzionale legato alle Accademie finì per alimentare un altro importante topos, quello del genio incompreso. Opere come *Intérieur d'atelier* di Octave Tassaert, del 1845, evidenziano proprio il distacco dell'artista dal contesto sociale.[53] È così che sul finire del secolo la figura dell'artista prende a essere identificata con quella del Cristo o del martire:[54] emblematico il caso di Van Gogh, il quale incarna appieno il "mito sacrificale

[49] Kisters sostiene infatti che «Artists who seemed to comply with the demands of the market were highly criticized; Gérôme, for example, was accused by Zola of making his paintings solely for the sake of profit, garnered through reproductions». Cfr. S. Kisters, "Old and New Studio Topoi in the Nineteenth Century", in E. Rachel, S. Kisters, A. S. Lehmann (eds), *Hiding Making Showing Creation*, op. cit., p. 20.

[50] È interessante osservare che alcuni artisti del tempo furono venerati al pari dei santi. Un esempio eclatante è quello di Antonio Canova, il cui corpo fu smembrato in diverse parti che poi vennero seppellite in posti differenti, quasi fossero delle reliquie. Si vedano M. Guderzo (a cura di), *La mano e il volto di Antonio Canova. Nobile semplicità. Serena grandezza*, Fondazione Canova, Possagno, 2008; M. Missirini, *Della vita di Antonio Canova: libri quattro compilati*, Giovanni Silvestri edizioni, Milano 1825; G. Pavanello, *L'opera completa del Canova*, intr. di M. Praz, Rizzoli, Milano, 1976.

[51] Relativamente all'ambiguità dei ruoli tra l'artista e l'artigiano si vedano P. Colombo, *Genio e materia. Contributi per una definizione del mestiere d'arte*, Centro di ricerca "arti e mestieri", Vita e Pensiero, Milano, 2000 e N. Tarabukin, *L'ultimo quadro. Dal cavalletto alla macchina*, Castelvecchi, Roma, 2015.

[52] Cfr. F. Yates, *The French Academies of the Sixteenth Century* (1947), Routledge, London, 1988.

[53] Cfr. F. Gaussen, *Le peintre et son atelier: les refuges de la création*, *Paris XVIIe-XXe siecles*, Parigramme, Parigi, 2006; A. Martin-Fugier, *Le vie d'artiste au XIXe siècle*, Louis Audibert, Parigi, 2007.

[54] J. Jimenéz, *Teoria dell'arte*, Aesthetica, Madrid, 2007, p.116.

dell'artista moderno".[55] Questa nuova concezione dell'artista tormentato, che crea durante i momenti di sofferenza, troverà larga diffusione tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento con l'aggiunta di volta in volta di altre caratteristiche attitudinali, come ad esempio la stravaganza.[56]

Il mito dell'artista acquista inflessioni diverse: rappresentato come eccentrico, bizzarro, fuori dai limiti, ha i tratti del *bohémien*, il quale aspira alla gloria dell'arte partendo da una vita condotta spesso ai margini della società; trapassa poi in quello del genio decadente, legato alle posizioni di certi ambienti simbolisti e alla sensibilità *fin de siècle.*[57] Ugualmente, ricorda Jiménez, «prolungando la figura eroica di filiazione romantica, l'artista d'avanguardia si identifica, almeno a partire da Arthur Rimbaud, con un eroe civilizzatore che paragona il poeta (e per estensione, l'artista in genere) a un nuovo Prometeo, usurpatore del fuoco e artista maledetto per eccellenza».[58] Col passare del tempo gli artisti si sono resi conto che queste caratteristiche facilitavano la loro legittimazione all'interno del sistema dell'arte e così da Picasso in poi l'elaborazione del personaggio, facilmente comunicabile anche attraverso i media, ha continuato a fare leva su di esse.[59]

---

[55] Ibidem.

[56] Il profilo dell'artista eccentrico emerge nella modernità con il personaggio del romanzo di Honoré de Balzac "Il capolavoro sconosciuto" (1831) che verrà illustrato anche da Picasso. Si veda D. Asthon, *A fable of modern art*, Thames & Hudson, New York, 1980.

[57] È in questo periodo, oltretutto, che si inizia, quasi indirettamente, a documentare i luoghi di produzione creativa attraverso l'utilizzo della fotografia. Come ricordato infatti da Jonkman, artisti del calibro di George Hendrik Breitner, hanno utilizzato le fotografie dei propri studi per i loro dipinti con l'intento di testimoniare maggiormente i loro rapporti di amicizia e collaborazioni con altri colleghi e solo indirettamente hanno fornito indizi delle loro pratiche artistiche messe in atto. Si veda M. Jonkman, "The Artist as Centerpiece. The Image of the Artist in Studio Photographs of the Nineteenth Century", in E. Rachel, S. Kisters, A. S. Lehmann (eds), *Hiding Making Showing Creation,* op. cit., pp. 106-119.

[58] J. Jimenéz, *Teoria dell'arte*, op. cit., p.117.

[59] Si vedano A. Robinson, *Genius: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, New York, 2011 e L. Shiner, *The Invention of Art: A Cultural History*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2001, pp. 197-212.

Occorre dunque osservare come il ricorso allo stereotipo sia stato un vizio dei biografi al quale gli artisti hanno saputo adattarsi, sia per rispondere a quelle che oramai erano diventate le aspettative della stampa sia per non deludere le attese del grande pubblico.

A questo processo di mitizzazione concorrono potentemente i luoghi in cui l'artista ha operato.[60] Lo studio è diventato infatti lo specchio, il biglietto da visita dell'artista, il luogo che meglio riesce a comunicarne immediatamente lo spirito e l'essenza creativa, tanto da essere sapientemente forgiato anche in base alla volontà di auto-rappresentazione di quest'ultimo.

1.3. Dal Medioevo al Romanticismo: dalla bottega all'atelier d'artista

L'ambiente in cui artisti e artigiani eseguono i loro lavori viene generalmente indicato col termine francese di *atelier*.[61] Il concetto di atelier, denso di significati ed estremamente variabile, è stato esaminato da alcuni studiosi anche dal punto di vista dello sviluppo semantico.[62] Ripercorrendo i vari modi in cui l'atelier è stato concepito

---

[60] Si veda A. Bowness, *The Conditions of Success: How the Modern Artist Rise to Fame*, Thames & Hudson, London - New York, 1989. Nel volume l'autore distingue quattro momenti della carriera artistica contemporanea: il riconoscimento dei pari, il riconoscimento della critica, quello del mercato e quello del grande pubblico.

[61] La parola Atelier deriva da *Astelier*, termine comparso per la prima volta in Francia nel XIV secolo, come sinonimo di *Officina* per indicare prevalentemente i laboratori e i luoghi di lavoro degli artigiani. È dal Rinascimento in poi che col termine *Atelier* si usa indicare tanto i luoghi dell'artigiano quanto quelli dell'artista. Si veda P. Griener, "La notion d'atelier de l'Antiquité au XIX° siècle: chronique d'un appauvrissement sémantique", in *Perspective*, 1, 2014, p. 15.

[62] Caroline A. Jones sostiene che «Le terme "studio" conserve irrémédiablement une connotation "privée", par opposition aux espaces désignés par des termes tels que atelier, bureau, entrepôt, galerie – tous des lieux où travaillent des artistes. La singularité sémiotique du terme "studio" véhicule des informations sociales importantes, qui visent à distinguer cet espace par rapport à des désignations moins prestigieuses comme celle d'"atelier" […]. Cette distinction [...] a pris tout son sens précisément pendant la Renaissance, accentuée par les défenseurs des arts libéraux (Michel-Ange, Léonard de Vinci), qui tentaient de dissocier ce lieu qu'ils voulaient appeler *studio* (et son occupant génial, solitaire,

e denominato nel tempo, lo storico dell'arte Pascal Griener descrive una sequenza storica che va dall'antica Grecia alla fine del XIX secolo, confermando il rilievo assunto da questo luogo centrale della creatività nella cultura di diverse epoche e paesi.[63] È però nell'alveo delle culture latine che il concetto si affina e si stratifica, dando forma nel medioevo, in Italia specialmente, a spazi che prendono il nome di botteghe, grandi edifici adibiti a laboratorio dove si formano e lavorano tanto gli artigiani quanto gli artisti, gli uni e gli altri sullo stesso piano.[64]

---

intellectuel) des *botteghe* rattachées aux *arti* ou guildes (avec leurs apprentis affairés, leurs maîtres, leurs commandes et leurs marchandises). La *bottega* (atelier) révèle *de facto* son association avec les guildes, puisque ce terme est une vernacularisation du latin *apothēca*, désignant l'"apothicaire ". C'est dans ces boutiques que les artisans se procuraient leurs pigments, et, par extension, c'était aussi un lieu où le travail des artistes des guildes pouvait être commandé et acheté». C. A. Jones, "Enquête sur l'atelier: histoire, fonctions, transformations" in *Perspective*, 1, 2014, p. 30

[63] Lo spazio di lavoro, sia esso pubblico o privato, all'interno del quale gli artisti-artigiani producono e vendono le loro opere nella Grecia antica veniva indicato col termine *ἐργαστήριον*. È proprio all'interno di questi luoghi che gli scultori del Partenone operano rifinendo e perfezionando i loro lavori.
Il termine tuttavia veniva utilizzato con un'accezione molto ampia, ricomprendente sia i luoghi fisici di esecuzione dei lavori (laboratori, fabbriche, miniere, ecc.) sia insiemi di persone che spesso trovavano collocazione in grandi proprietà, palazzi reali o cantieri pubblici. Anche nella lingua latina si ritrova l'utilizzo di un vocabolo con simili valenze, si tratta del lemma Officina, da *Opificina*, ovvero luogo in cui l'artigiano produce l'*opus*, il quale indica lo spazio operativo dove anche pittori e scultori lavorano. Se in Italia si sviluppa il termine bottega, in Spagna trova diffusione quello di *estudio* per indicare l'ambiente lavorativo degli avvocati e dei letterati, a cui si affianca, a partire dal XIV secolo quello di Atelier, trasformato successivamente in *Tellier*, parola utilizzata per identificare più propriamente lo studio degli artisti. Totalmente differente appare invece la connotazione assunta dal concetto in Inghilterra, dove trova spazio il termine Werkehowse, sostituito poi nel Rinascimento da quello di *Workshop* in cui il suffisso *shop* mette fortemente in luce l'anima commerciale dell'Atelier. P. Griener, "La notion d'atelier de l'Antiquitè au XIX° siècle: chronique d'un appauvrissement sémantique", in *Perspective*, 1, 2014, pp. 12-26.

[64] Griener sottolinea come il termine bottega fosse diffuso già nel medioevo. Lo stesso Boccaccio lo nomina nel Decamerone. Il termine, tuttavia si sedimenterà definitivamente nel Rinascimento per configurarsi come luogo di produzione e insieme di vendita delle opere. Cfr. Griener, "La notion d'atelier de l'Antiquitè au XIX° siècle: chronique d'un appauvrissement sémantique", in *Perspective*, 1, 2014, p. 15; P. M. Lukehart, *The Artist's workshop*, National Gallery of Art, Hannover, 1993; E. Camesasca, *Artisti in bottega*, Feltrinelli, Milano, 1996.

La bottega si presentava come un ambiente di apprendimento basato su una precisa suddivisione del lavoro,[65] il luogo fisico in cui avveniva la produzione delle opere[66] e al tempo stesso l'insieme di competenze e abilità strutturate secondo una ben definita gerarchia di mestiere che presiedeva alla loro realizzazione sulla base di spinte e pressioni del mercato.[67]

Le botteghe erano i luoghi in cui gli artisti, fin dall'adolescenza, iniziavano la loro formazione attraverso specifiche attività di tirocinio,[68] la cui organizzazione presentava durante il medioevo evidenti differenze tra una città e l'altra.[69] Dalla lettura dei

[65] Si veda A. P. Rizzo, "La bottega come luogo di formazione", in M. Gregori, A. Paolucci, C. Acidini Luchinat, *Maestri e Botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*, Silvana Editoriale, Milano, 1992, pp. 53-60.

[66] La storica dell'arte Annamaria Bernacchioni precisa che benché le dimensioni delle botteghe fossero variabili, per quanto riguarda la Firenze del Quattrocento, quando si trattava di ambienti di piccole dimensioni si utilizzavano le denominazioni di "mezza bottega", "botteguzza" o "botteghino". A. Bernacchioni, "Le botteghe di pittura: luoghi, strutture e attività", in M. Gregori, A. Paolucci, C. Acidini Luchinat, *Maestri e Botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*, Silvana Editoriale, Milano, 1992, pp. 23-25.

[67] Cfr D. Degrassi, *L'economia artigiana nell'Italia medievale*, Carocci, Roma, 1996; R. Cassanelli, "Artisti in bottega. Luoghi e prassi dell'arte alle soglie della modernità", in R. Cassanelli (a cura di), *La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento*, Jaca Book, Milano, 1998, p. 7.

[68] Nella Firenze del Quattrocento i ragazzi entravano a lavorare in bottega intorno ai dodici anni per essere impiegati in lavori umili come la pulizia dei locali. presumibilmente tutti dovevano ricevere una benché minima retribuzione, anche quando era chiaramente indicato che non percepivano salario, essendo probabile che «[…] i giovani ricevessero compensi saltuari legati a prestazioni specifiche, mentre per quelle ordinarie, almeno agli inizi, la ricompensa base era costituita soprattutto dall'insegnamento ricevuto e dall'esperienza che si conseguiva al seguito del maestro.». G. Dalli Regoli, "Il disegno nella bottega", in M. Gregori, A. Paolucci, C. Acidini Luchinat, *Maestri e Botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*, Silvana Editoriale, Milano, 1992, pp. 61-62.

[69] Baldissin Molli, riferendosi all'organizzazione del lavoro all'interno delle botteghe padovane, sottolinea come le stesse, essendo depositarie di saperi tramandati di generazione in generazione, «[…] si servivano largamente dell'opera di garzoni, praticamente assoggettati da bambini e costretti a lunghi turni di lavoro in cambio di vitto, alloggio, vestiario e di un povero salario, senza alcuna tutela per il lavoro infantile, diversamente da quanto prescrivevano le norme veneziane dell'epoca, recepite in città solo con l'avvento del dominio.» cfr G. Baldissin Molli, "I beni degli artigianati storici di Padova", in G.

documenti e dei contratti delle botteghe fiorentine del Quattrocento si evince ad esempio una complessa ripartizione del lavoro, secondo una distribuzione dei compiti tra i vari soggetti operanti: i maestri, gli allievi, i collaboratori fissi e quelli occasionali.[70] Questa suddivisione gerarchica delle attività appare come la risultante di un insieme di pratiche e conoscenze messe in campo all'interno di un sistema in cui la reputazione degli artisti veniva valutata anche e soprattutto sulla base delle commissioni più prestigiose che riuscivano ad aggiudicarsi, le quali ovviamente richiedevano una più complessa strutturazione dei compiti all'interno dei laboratori.[71]

Il concetto di "opera di bottega" – cruciale all'interno di questo sistema produttivo – rappresentava, come ricorda lo storico dell'arte Donato Salvatore, «[…] l'esito di un impegno collettivo che rispecchia le competenze e le capacità realizzative di uno specifico gruppo di lavoro, di cui, in ultima istanza, si fa garante, anche con la propria firma – che equivale ad un "marchio di fabbrica" – il capo bottega».[72] Sempre per quanto concerne l'organizzazione del lavoro è importante riscontrare che il più delle volte a capo della bottega vi era un solo maestro che gestiva i lavori principali assieme a due o più assistenti e apprendisti. Tuttavia, in occasione di imponenti commissioni, in alcune botteghe avveniva una cooperazione del personale su larga scala, contrariamente agli incarichi di minore entità che venivano invece eseguiti direttamente

Baldissin Molli (a cura di), *Botteghe artigiane dal medioevo all'età moderna. Arti applicate e mestieri a Padova*, Il Prato, Padova, 2000, p. 33.

[70] N. Pons, "Dipinti a più mani", in M. Gregori, A. Paolucci, C. Acidini Luchinat, *Maestri e Botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*, Silvana Editoriale, Milano, 1992, p.35.

[71] P.M. Merger, "Enquête sur l'atelier: histoire, fonctions, transformations" in *Perspective*, 1, 2014, p. 27.

[72] D. Salvatore, "Maestri e botteghe nel rinascimento italiano", in S. Zuliani (a cura di) *Atelier d'artista. Gli spazi di creazione dell'arte dall'età moderna al presente*, Mimesis Edizioni, Milano - Udine, 2013, p. 15.

dagli assistenti più esperti, i quali si occupavano anche di portare a termine in caso di morte improvvisa del maestro i suoi lavori incompiuti.[73]

Durante il corso del Cinquecento le botteghe, pur continuando a mantenere la propria strutturazione interna, affinano le loro tecniche specializzandosi in determinati ambiti produttivi. Ad esempio, le botteghe fiorentine dell'epoca si siano affermate principalmente nella produzione di arti applicate, le cui conoscenze e pratiche venivano custodite come "segreti di bottega".[74]

Sul finire del XVI secolo si compie del tutto quella netta distinzione tra arti liberali e arti meccaniche o manuali, iniziata già a partire dalla seconda metà del Quattrocento. Questa trasformazione trova piena attuazione quando gli scultori e gli architetti rompono i rapporti con le corporazioni artigiane fondando, come si è visto, l'Accademia dell'Arte (Accademia del Disegno) che fu la prima nel suo genere e che fece poi da modello per altre simili esperienze, tanto in Italia quanto in altri paesi.[75] Le accademie artistiche seguono l'impostazione delle accademie letterarie, andando a sostituire la vecchia tradizione della bottega,[76] che comunque continua a rappresentare per gli artigiani, nel periodo rinascimentale, un importante punto di riferimento.[77]

---

[73] M. Wackernagel, *Il mondo degli artisti nel Rinascimento fiorentino. Committenti, botteghe e mercato dell'arte*, op. Cit., pp. 366-367.

[74] Ivi, p. 359.

[75] Cfr Z. Wazbinski*, L'Accademia medicea del disegno a Firenze nel '500. Idea e istituzione*, Olschki, Firenze, 1987; M. Gahtan, *Giorgio Vasari and the Birth of the Museum*, Ashgate, Farnham, 2014; N. Pevsner, *Academics of Art*: *Past and Present*, Da Capo Press, New York, 1973.

[76] P.O. Kristeller, "The Modern System of the Arts", in *Journal of the Histoty of Ideas*, Vol. XII, n. 4, 1951, pp. 496-527.

[77] Per Baldissin Molli «La bottega è il luogo di lavoro che, nella sua genericità, spicca per la varietà davvero amplissima di attività che può comprendere: l'artigiano produttore e venditore del suo prodotto a una clientela più o meno conosciuta, che a sua volta ordina specificamente la merce o acquista ciò che trova già pronto, il rivendugliolo, l'orafo che inventa capolavori su esclusiva committenza, il grande commerciante, chi vende generi alimentari, chi ferra i cavalli, chi lavora da solo o con apprendisti e lavoranti appartenenti o meno alla cerchia familiare, l'artigiano indipendente o condizionato dalla grande manifattura, che concentra in un luogo un certo numero di lavoranti per lo svolgimento di una parte del

L'artista inizia quindi ad essere riconosciuto anche e soprattutto per gli aspetti intellettuali del suo lavoro e ad essere percepito nell'immaginario collettivo secondo particolari rappresentazioni, anche a partire dalla configurazione della sua abitazione e del suo atelier. Le dimore degli artisti del Seicento erano prevalentemente percepite come luoghi di aggregazione non solo di persone ma anche di idee. Le abitazioni dei pittori erano, in genere, composte da una stanza appositamente adibita all'esercizio del dipingere, da una destinata a ricevere i clienti, dove potevano anche essere esposte le opere, e da un laboratorio dove lavoravano gli apprendisti, mentre le abitazioni degli scultori erano caratterizzate dalla presenza di un magazzino in cui riporre i blocchi lapidei e di un ambiente destinato alla lavorazione dei materiali, così come delle stalle per il ricovero degli animali utilizzati per il trasporto delle pietre.[78]

Con lo sviluppo del mercato, nei secoli XVII e XVIII, le funzioni ascritte all'atelier si espandono. Oltre che luogo di produzione con una regolamentata organizzazione del lavoro, sotto la supervisione del maestro, e luogo di formazione degli allievi che non sono più dei semplici assistenti, esso diviene luogo di esposizione e di vendita.[79]

A livello ideologico, il diffondersi dello spirito scientifico prepara il terreno per una netta distinzione tra la sfera delle arti e quella delle scienze, del tutto assente negli antichi dibattiti medievali e rinascimentali sul tema.[80] Si va dunque delineando un nuovo quadro istituzionale del sapere e delle pratiche legate alla rappresentazione artistica

---

processo produttivo; nella città la bottega è insomma uno degli elementi più caratterizzanti e inconfondibili». G. Baldissin Molli, "I beni degli artigianati storici di Padova", in G. Baldissin Molli (a cura di), *Botteghe artigiane dal medioevo all'età moderna. Arti applicate e mestieri a Padova*, Il Prato, Padova, 2000, p. 17.

[78] L. Lorizzo, "Dimore d'artista nel seicento attraverso alcuni casi studio", in S. Zuliani (a cura di) *Atelier d'artista. Gli spazi di creazione dell'arte dall'età moderna al presente*, Mimesis Edizioni, Milano - Udine, 2013, pp.25-35.

[79] Cfr. M. A. Previtera, S. Reberoa, *Dall'Accademia all'atelier*, Electa, Milano, 2000.

[80] J. Jimenéz, *Teoria dell'arte*, Aesthetica, Madrid, 2007, p. 93.

che conduce, alle soglie del XVIII secolo, a delineare il moderno sistema delle belle arti.[81] È però nel XIX secolo che l'atelier assume i tratti di una sorta di «museo personale» dell'artista, secondo la definizione di Séverine Sofio, la quale afferma che «à partir du moment où l'artiste devient, dans les représentations collectives, un être singularisé par un don qui le distingue du commun des mortels, l'atelier devient aussi l'espace qui, par métonymie, évoque le mystère du génie de l'artiste».[82]

In altre parole, da semplice laboratorio, luogo di educazione o ambiente adatto per mostrare i propri lavori e il proprio successo, l'atelier inizia ad assumere la veste romantica di rifugio in cui l'artista lavora in totale solitudine ed estraniamento dal mondo. L'idea del genio magico e creativo dell'artista, che proprio dalla dimensione del romanticismo ha tratto nuova linfa, proietta il suo riflesso anche sullo spazio fisico dell'atelier. Questo si presenta nell'Ottocento come uno spazio intimo, personale e generalmente inaccessibile; un luogo privato in cui la creatività si manifesta attraverso opere d'arte da mostrare al pubblico solo una volta ultimate.[83] Al tempo stesso, durante il corso del secolo l'atelier inizia a ricoprire un ruolo centrale per quel che concerne l'auto-rappresentazione dell'artista. Il passaggio è emblematicamente riassunto dal celebre dipinto di Gustave Courbet *L'Atelier* du *peintre*. *Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique et morale*, realizzato nel 1855 (Parigi, Musée d'Orsay).

L'opera, rifiutata all'Esposizione Universale di Parigi del 1855 ed esposta all'interno del Pavillon du Réalisme allestito dal pittore all'esterno della mostra, appare non soltanto come una sorta di manifesto della nuova sensibilità artistica ma come messa

[81] P.M. Merger, "Enquête sur l'atelier: histoire, fonctions, transformations" in *Perspective*, 1, 2014, p. 27.

[82] S. Sofio, "Enquête sur l'atelier: histoire, fonctions, transformations" in *Perspective*, 1, 2014, p. 39.

[83] T. Azevedo, "From Alberto Carneiro's Garden to Angela Ferreira's Kitchen: Showing the Place and Process of Creation", in *Conference Proceedings*, *Musealisation Processes. An International Research Seminar*, University of Porto (Portugal), 2014, pp.577-601.

in scena di una nuova concezione dello studio. Come scrive lo stesso Courbet in una lettera allo scrittore Champfleury:«è la narrazione morale e fisica del mio studio [...] rappresenta il modo in cui io vedo la società, con le sue preoccupazioni e le sue passioni; è il mondo che viene da me per farsi dipingere».[84] Trasformato da luogo della creazione in soggetto della rappresentazione, lo studio appare come luogo di incontro, crocevia di presenze, specchio di un complesso contesto sociale.[85] L'Ottocento, del resto, è stato definito "il secolo dello studio come soggetto", studio variamente interpretato come «[…] circolo sociale, incubatore di nuove idee, cellula rivoluzionaria, chiesa di una nuova religione, bottega, contenitore convenzionale delle idee dominanti, sede di culto, fabbrica (con inclusa l'esposizione dei prodotti), cucina pulita impersonale, soffitta caotica, laboratorio per esperimenti o tana dell'eroe solitario».[86] Col finire del XIX secolo ha inizio dunque un processo di ripensamento da parte degli artisti in merito ai luoghi della creatività, i quali manterranno la loro centralità nel sistema dell'arte fino alla seconda metà del XX secolo.

1.4. Dallo studio al Post studio

Il tramonto dell'organizzazione di bottega, verificatosi a seguito della rivalutazione della figura dell'artista avviata nel Rinascimento, ha portato nel XIX secolo a dare nuovo

[84] Cfr. "G. Courbet to Champfleury [November – December 1854]", in *Letters of Gustave Courbet*, ed. and trans. P. Chu, University of Chicago Press, Chicago, 1992, p. 131; La traduzione qui e altrove è di chi scrive. Si veda anche B. Nicolson, *Courbet: The Studio of the Painter*, Viking Press, New York, 1973; Per una lettura dell'opera all'interno del più ampio contesto culturale si vedano R. Jensen, *Marketing Modernism in Fin de Siècle Europe*, Princeton University Press, Princeton – New Jersey, 1994, p. 272; J. Milner, *The Studios of Paris: The Capital of Art in the Late Nineteenth Century*, Yale University Press, New Haven – London, 1988.

[85] Si veda W. Hoffman, *L'atelier. Courbet, l'Ottocento e il quadro del secolo*, Donzelli, Roma, 2012.

[86] B. O' Doherty, "Studio e galleria. Il rapporto tra il luogo in cui l'arte si crea e lo spazio in cui viene esposta", in B. O' Doherty, *Inside the White Cube*, op.cit., pp. 96-97.

risalto al ruolo dell'atelier come spazio di lavoro dell'artista e come luogo-simbolo della sua creatività; nel Novecento, viceversa, la sua centralità è stata messa in discussione e talvolta negata completamente. Se per alcuni artisti l'atelier ha continuato a rappresentare un antro, una tana, un luogo romantico di rifugio e isolamento dal mondo, per altri ha invece prevalso una volontà di negazione che ha spinto a trasferire il lavoro artistico in ambienti diversi da quello tradizionale.[87]

Il primo atto di disaffezione nei confronti dell'atelier tradizionale è stato compiuto dagli impressionisti con la scelta di dipingere *en plein air*. Come sottolinea Angelo Trimarco, «[…] la distanza dall'atelier per gli impressionisti è il collasso di una concezione dell'arte che ha, quale fondamento, l'oggetto e il modello, il disegno preparatorio e la rappresentazione».[88] A questo proposito appare quanto mai significativa l'esperienza di Monet, il quale decise nel 1872 di attrezzare una barca a remi come fosse un atelier, in modo tale da poter dipingere all'aperto per cogliere pienamente gli effetti di luce, così come testimoniano le opere *Monet sur son bateau* (1874) e *Le bateau-atelier* (1876).[89]

Nel Novecento, tuttavia, trova ancora spazio l'idea dell'atelier quale fucina creativa, spazio di sperimentazione, quasi prolungamento della personalità dell'artista: si pensi all'esperienza del *Merzbau* (1923) di Schwitters. L'imponente costruzione astratta occupava ben un quarto dello spazio di lavoro dell'artista nella sua casa-atelier di Hannover. La colonna, struttura plastica ma anche formazione simbolica folta di richiami alla vita di familiari e amici, fu costruita altre due volte in posti diversi, dapprima

[87] C.J. Jones, *Machine in the Studio: Constructing the Postwar American Artist*, The University of Chicago Press, Chicago 1996, p. 362.

[88] A. Trimarco, "C'era una volta l'atelier (e c'è ancora)", in S. Zuliani (a cura di) *Atelier d'artista. Gli spazi di creazione dell'arte dall'età moderna al presente*, op. cit., p. 73-74.

[89] Cfr S. Z. Levine, *Monet, Narcissus, and Self-reflection: The Modernist Myth of the Self*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1994.

in Norvegia nei pressi di Oslo nel 1937 e poi nel 1947 a Westmoreland in Inghilterra, in un granaio che dopo la morte di Schwitters divenne un museo, restituendo così la colonna ad una dimensione totale e inglobante.[90]

Questa esperienza dimostra che l'atelier non è solamente uno spazio fisico ma anche l'esito del processo creativo sviluppato dall'artista, il quale definisce le modalità con cui tale ambiente deve essere rappresentato e mostrato. Con l'avvento del cinema e con i successivi miglioramenti tecnologici, registrare il processo di realizzazione delle opere all'interno dello studio diventa un'operazione decisamente più agevole. Talvolta le riprese hanno lo scopo preciso di educare il pubblico, come evidenziato da Kisters a proposito della serie di cortometraggi dal titolo *Schaffende Hände* (mani creatrici) di Hans Cürlis, il quale realizza dei brevi filmati che mostrano gli artisti al lavoro nei propri *atelier,* tra cui Lovis Corinth (1922), Max Liebermann, Max Slevogt, Otto Dix (1926), George Grosz (1923-25), Alexander Calder (1927) e Vasilij Kandinskij (1926). I documentari non vennero girati in base alle indicazioni degli artisti, i quali erano al contrario ripresi liberamente dall'operatore con l'intento di metterne in luce le qualità creative e la capacità esecutiva.[91]

La ripresa filmica o fotografica non è peraltro una modalità di documentazione del lavoro in studio apprezzata indistintamente da tutti gli artisti; poiché l'atelier è percepito come uno spazio intimo, non tutti si sentono a proprio agio nel lavorare davanti a una cinepresa o a una macchina fotografica, e quando lo fanno talvolta non si dimostrano neppure entusiasti dei risultati finali. Ad esempio, le riprese che mostrano Gerhard

[90] L'opera di Schwitters venne documentata per la prima volta da Hans Richter nel 1925. Cfr E. B. Gamard, *Kurt Schwitters Merzbau: The Cathedral of Erotic Misery,* Princenton Architectural Press, New York, 2000.

[91] Si vedano S. Kisters, "Old and New Studio Topoi in the Nineteenth Century", in E. Rachel, S. Kisters, A. S. Lehmann (eds), *Hiding Making Showing Creation,* op. cit., pp. 27-28 e T. Casini, "La mano 'parlante' dell'artista", in *Predella*, n°3, Felici editore, Ghezzano, 2011, pp.25-36.

Richter mentre dipinge nel suo atelier di Colonia, effettuate da Corinna Belz nel 2009, si sono dimostrate non prive di difficoltà a causa di una certa reticenza da parte dell'artista nel farsi filmare. Richter, infatti, intende l'atelier come un luogo privato che non deve o non può prestarsi all'occhio indiscreto del pubblico, resistendo in questo modo, come affermato dalla storica dell'arte Maria Passaro, «[…] alla seduzione dell'immagine globalizzata».[92] L'atelier di Richter, continua la studiosa, «[…] sembrava […] un luogo destinato ad assolvere più funzioni: luogo di lavoro, di incontro con i rappresentanti del circuito artistico, direttori di musei e gallerie, studiosi e collezionisti ma anche spazio della riflessione, meditazione, ispirazione. Invece, proprio quest'ultima connotazione è difficilmente visibile e, per questo, resta intimamente segreta e indicibile. […] Forse per l'artista l'Atelier non può avere una dimensione pubblica e quando lo diventa, si ritrae solitario. È in questi momenti che l'artista vorrebbe chiuderlo per ritrovarsi in un posto appartato, lontano da sguardi indiscreti, da occhi indiscreti. […] Solitario e intimo, concepisce l'Atelier come luogo sacro, spazio di culto, connotato in termini fortemente sentimentali e intimistici». [93]

Totalmente opposta appare invece la filosofia di Andy Warhol che, come ricordato da O'Doherty, nella strutturazione del suo studio «[…] intrecciò il gioco di ruolo della discoteca con l'atelier, in un sogno fatto di lusso e superficialità. L'arte d'avanguardia alla portata di tutti». Una visione che l'autore sottolinea essere incompatibile con quella per esempio di un artista come Rauschenberg il cui studio «[…] era una sorta di comune animata da un'innocenza radicale, nel solco della tradizione dell'atelier come circolo sociale. […] Nel suo stile carismatico e arbitrario Rauschenberg univa l'arte, la

[92] M. Passaro, "Gerhard Richter. Im atelier mit dem meister", in S. Zuliani (a cura di) *Atelier d'artista. Gli spazi di creazione dell'arte dall'età moderna al presente*, op.cit., p. 152.

[93] Ibidem.

scienza e la danza con i collezionisti, il denaro, il mondo degli affari e la cultura della carta stampata nella piacevole promessa di una gratificazione immediata».[94]

Nel XX secolo si contano numerose immagini che restituiscono l'atelier sotto forma di classico spazio di lavoro in cui l'artista opera in solitudine e in autonomia. Dipinti come *Lo Studio Rosso* (1911) di Henri Matisse, *Studio con testa di gesso* (1925) e *Pittore e modella* (1928) di Picasso o la serie di raffigurazioni del suo studio a *La Californie*, fatte a metà degli anni Cinquanta, offrono tutti chiare indicazioni su una determinata struttura di studio: in queste opere si ritrovano gli elementi, gli strumenti e gli attrezzi da lavoro da cui può desumersi una descrizione dell'artista, della sua natura e delle sue inclinazioni.[95] Celebri sono le foto scattate da Brassaï nel 1939 all'interno dello studio di Matisse e pubblicate nel 1982 nel libro fotografico *Les artistes de ma vie*,[96] così come quelle relative agli esperimenti di luce di Picasso, fotografati all'interno del suo atelier nel 1949 da Gjon Mili e pubblicati sulla rivista *Life,* e le immagini di Jackson Pollock girate da Hans Namuth nel 1950 che documentano la tecnica del dripping.[97] Tuttavia anche gli artisti stessi non sono rimasti immuni dal fascino degli atelier: è noto il caso di Lowell Nesbitt che nel 1967-1968 visitò gli studi dei suoi colleghi in compagnia

---

[94] B. O'Doherty, «Studio e galleria. Il rapporto tra il luogo in cui l'arte si crea e lo spazio in cui viene esposta», in B. O'Doherty, *Inside de White Cube*, op. cit., p. 105.

[95] R. Esner, "Forms and Functions of the Studio from the Twentieth Century to Today", in E. Rachel, S. Kisters, A. S. Lehmann (eds), *Hiding Making Showing Creation*, op. cit., p. 122.

[96]Cfr. G. Brassaï, *Les artistes de ma vie,* Éditions Denoël, Paris, 1982.

[97] Tommaso Casini ricorda come "una possibilità di svolta in questo genere di esplorazione dell'atto creativo, vera e propria estensione dell'opera attraverso la temporalità del cinema, fu intuita e sviluppata nel 1949 dal regista belga Paul Haesaerts, il quale utilizzò un vetro dietro al quale filmò per la prima volta Pablo Picasso mentre dipingeva direttamente sulla superficie trasparente". La stessa tecnica fu impiegata per realizzare le riprese del documentario di Hans Namuth su Jackson Pollock. cfr T. Casini, "La mano 'parlante' dell'artista", in *Predella*, n°3, Felici editore, Ghezzano, 2011, pp.33.
Si vedano Paul Haesaerts, *Bezoek aan Picasso*, (1949) https://www.youtube.com/watch?v=UOMI1JKfWwc e H. Namuth, *Jackson Pollock*, (1951), http://www.youtube.com/watch?v=6cgBvpjwOGo

di un fotografo e «quasi fosse un regista cinematografico, gli indicava cosa gli interessasse immortalare, senza toccare né spostare nulla. Sensibile al mestiere che lui stesso esercitava, pensava che gli atelier fossero "ritratti degli artisti in cui non c'erano né volti né corpi".»[98]

Col trascorrere del tempo gli artisti inizieranno però a sviluppare una sorta di avversione, un atteggiamento di rigetto nei confronti dello studio tradizionale che li porterà a non considerarlo più come spazio privilegiato.[99] È a partire infatti dalla metà degli anni Sessanta che inizia a prendere forma la teoria cosiddetta del post-studio, che vede tra i testi di maggiore importanza il più volte ricordato saggio di Daniel Buren *The Function of the Studio* (1971). L'artista si chiede se l'atelier sia ancora in grado di assolvere alle sue funzioni principali, e dunque: «What is the function of the studio? 1. It is the place where the work originates. 2. It is generally a private place, an ivory tower perhaps. 3. It is a stationary place where portable objects are produced».[100] Buren individua così nello studio il luogo centrale in cui le opere vengono prodotte, evidenziandone allo stesso tempo il carattere privato, quasi da "torre d'avorio", dove per l'appunto sono prodotti i «portable objects» che vi stazionano però solo in maniera temporanea. Nella sua analisi parte da una serie di esperienze dirette e indirette, maturate attraverso le differenti percezioni derivanti dell'osservazione delle opere dapprima negli atelier degli artisti e successivamente nelle gallerie o nei musei. A

[98] B. O' Doherty, "Studio e galleria. Il rapporto tra il luogo in cui l'arte si crea e lo spazio in cui viene esposta", in B. O' Doherty, *Inside the White Cube*, op.cit., pp. 97-98.

[99] Esner citando l'esempio del libro fotografico di Alexander Liberman's, *The Artist in his Studio*, pubblicato nel 1960 mette in evidenza il momento in cui gli artisti iniziano a rigettare questa visione di sé stessi come soggetti che agiscono e producono unicamente all'interno dello studio. Cfr. Esner, "Forms and Functions of the Studio from the Twentieth Century to Today", in E. Rachel, S. Kisters, A. S. Lehmann (eds), *Hiding Making Showing Creation*, op. cit., pp. 124-125 e A. Liberman, *The Artist in his Studio*, Viking Press, New York, 1960.

[100] D. Buren, "The Function of the Studio", (1971) in M. J. Jacob, M. Grabner (eds), *The Studio Reader. On the space of Artists*, The University of Chicago Press, Chicago, 2010, p. 156.

questo proposito Buren arriva a provare un sentimento di disillusione nei confronti della produzione artistica, constatando come il fatto che le opere abbandonino la “torre d’avorio” per essere accolte in un luogo del tutto estraneo ne determini la perdita di veridicità e autenticità: «I later experienced the same disillusion with friends of my own generation, whose work possessed a "reality/truth" that was clearly much closer to me. The loss of the object, the idea that the context of the work corrupts the interest that the work provokes, as if some energy essential to its existence escapes as it passes through the studio door, occupied all my thoughts. This sense that the main point of the work is lost somewhere between its place of production and place of consumption forced me to consider the problem and the significance of the work's place. What I later came to realize was that it was the reality of the work, its "truth," its relationship to its creator and place of creation, that was irretrievably lost in this transfer. In the studio we generally find finished work, work in progress, abandoned work, sketches-a collection of visible evidence viewed simultaneously that allows an understanding of process».[101]

L’autore nelle sue riflessioni non risparmia le critiche ai musei moderni, colpevoli a suo avviso di presentare tutte le opere allo stesso modo, rendendole così tutte uguali e favorendo un processo di banalizzazione che inevitabilmente si ripercuote sulla produzione artistica: «the artist, imagining the place where his work will come to grief, is led to conceive all possible situations of every work (which is quite impossible), or a typical space (this he does). The result is the predictable cubic space, uniformly lit, neutralized to the extreme, which characterizes the museum/gallery of today. This state of affairs con-sciously or unconsciously compels the artist to banalize his own work in order to make it conform to the banality of the space that receives it».[102]

[101] Ivi, pp. 160.

[102] Ivi, p. 156.

A distanza di oltre trent'anni dalla pubblicazione di *The Function of the Studio*, Daniel Buren è ritornato sulla questione in occasione della sua partecipazione nel 2006 alla mostra *The Studio* presso la Hugh Lane Gallery di Dublino, confermando sostanzialmente il suo pensiero, ovvero «The function of the studio is absolutely, basically, the same as it always was. The studio as I defined it in 1971 has not changed, although perhaps more artists are escaping their studios today than when I wrote "The Function of the Studio". Artists have a much looser idea of what constitutes a studio than they did in the early 1970s. However, I think it is still the main place of work for the majority of artists. [...] When the studio becomes a place to work on something that will be visible only at a particular site, then the spirit of production is entirely different. But the function of the studio as I defined it a long time ago is exactly the same even if the work seems to be different».[103] Per contro, O'Doherty avverte come «Lo spazio non sia solo il luogo in cui avvengono le cose: sono le cose a far nascere lo spazio. Esso si è concretizzato non solo nel quadro, ma anche nel luogo in cui l'opera è appesa, cioè la galleria che, con l'avvento del Postmodernismo, si unisce al piano pittorico come unità del discorso».[104] Lo studio dunque non può restare impermeabile al mutamento delle opere che vi sono prodotte, ma cambia con esse. Lo stesso autore sottolinea, facendo riferimento al già citato caso di Samaras, come sia proprio l'artista a dare vita alla propria mitologia, «trasferendola poi allo studio che, per il pubblico, diventa il *locus* misterioso dell'antro creativo (e potenzialmente sovversivo). […] lo studio rappresenta l'arte, gli strumenti rappresentano l'artista, l'artista rappresenta il processo, il prodotto l'artista e l'artista lo studio».[105]

---

[103] D. Buren, "The Function of the Studio Revisited: Daniel Buren in Conversation", in M. J. Jacob, M. Grabner (eds), *The Studio Reader. On the space of Artists*, op. cit. pp. 163-164.

[104] B. O' Doherty, "L'occhio e lo spettatore", in B. O' Doherty, *Inside the White Cube*, op.cit., p. 37.

[105] B. O' Doherty, "Studio e galleria. Il rapporto tra il luogo in cui l'arte si crea e lo spazio in cui viene esposta", in B. O' Doherty, *Inside the White Cube*, op.cit., p. 90.

Dalla visione romantica dello studio alla dichiarazione della sua estinzione, il passo è stato dunque breve. Un antecedente significativo si può rintracciare nell'esperienza di Duchamp, il quale decise di mostrare il suo studio di New York vuoto per far credere di aver abbandonato l'arte, mentre a insaputa di tutti stava lavorando, in un luogo segreto, a quella che sarebbe stata la sua ultima opera, *Etant Donnés* (1938-1966).[106] Al riguardo O'Doherty sottolinea come «L'atelier vuoto – il luogo della produzione – diventa la prova di una non produzione, la maschera di un'attività che si svolge altrove. Un gesto creativo – l'invenzione dell'atelier vuoto – è mostrato per provare la sterilità, la paralisi dell'atto creativo».[107] Occorre allora precisare che più che di morte, si può parlare di morte apparente, in quanto lo studio, come si vedrà, continuerà a esistere, seppur in modi differenti. Esso coinciderà infatti con lo spazio di un museo, di una galleria, di un giardino, perfino di un sito internet, ma non smetterà di assolvere al suo ruolo primario, quello di permettere la realizzazione di opere d'arte.[108] Alcuni artisti si mostrano positivi nei confronti di questa ritrovata libertà di produrre le proprie opere non più solo in un luogo specifico ma in ambienti differenti, dato confermato anche da Davidts e Paice, che nella loro introduzione a *The Fall of the Studio* riportano le parole

[106] Il critico d'arte Bernard Lamarche, a tal proposito, cita la descrizione che il pittore e collezionista William Copley fece in merito allo studio di Duchamp all'epoca della realizzazione di *Etant Donnés*: "It was a medium-sized room. There was a table with a chessboard, one chair, and a kind of packing crate on the other side to sit on, and I guess a bed of some kind in the corner. There was a pile of tobacco ashes on the table where he used to clean his pipe. There were two nails on the wall, with a piece of string hanging down from one. And that was all." Cfr B. Lamarche, "L'atelier Duchamp / Duchamp's Studio", in *Espace: Art Actuel*, n°57, Fall, 2001, p.16.

[107] B. O' Doherty, "Studio e galleria. Il rapporto tra il luogo in cui l'arte si crea e lo spazio in cui viene esposta", in B. O' Doherty, *Inside the White Cube*, op.cit., p. 111.

[108] Zuliani osserva come nell'introduzione del saggio *The Fall of the Studio* (2009) di W. Davidts e K. Paice, i due studiosi dopo aver ripercorso brevemente l'evoluzione dell'arte nel periodo compreso tra la seconda metà del XX secolo e primi anni del XXI secolo, riconoscono la graduale perdita di posizione della funzione ascritta all'atelier, ritenuto sempre più una «stucchevole eredità romantica». S. Zuliani, "Post Studio? Produzione ed esposizione dell'opera nel global art world", in S. Zuliani (a cura di) *Atelier d'artista. Gli spazi di creazione dell'arte dall'età moderna al presente*, op. cit., p. 181.

dell'artista Philippe Parreno: «I don't need one studio, but I do need a lot of studios»,[109] facendo riferimento a un agognato studio ideale che non coincide con un unico luogo ma al contrario con più luoghi aventi diverse qualità. Si tratta di un atteggiamento che, come ricordano gli autori, trova una spinta propulsiva nello sviluppo della globalizzazione e nella diffusione delle reti che hanno agevolato la diffusione del concetto di post studio.[110]

Al netto di queste considerazioni, appare interessante la vicenda di Pistoletto che trasforma, a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta, il suo atelier da spazio di produzione artistica individuale a luogo aperto al pubblico, spazio di collaborazione creativa animato dal gruppo Lo Zoo e ampliato nel 1998 con l'istituzione di Cittadellarte.[111] Quando Pistoletto avvia questo nuovo progetto la sua attitudine collaborativa, come ricordato dal Maria De Vivo, «[…] raggiunge la sua massima espressione e lo studio, oramai un post-studio dove ad essere realizzate sono non soltanto opere ma progetti e attività immateriali, torna ad essere centrale oltre che programmaticamente permeabile».[112]

---

[109] W. Davidts e K. Paice (eds), *The Fall of the Studio. Artists at Work*, Valiz, Amsterdam, 2009, p. 6.

[110] Ibidem.

[111] Come si apprende dal sito ufficiale "Cittadellarte-Fondazione Pistoletto viene istituita nel 1998 come attuazione concreta del Manifesto Progetto Arte, con il quale l'artista Michelangelo Pistoletto propone un nuovo ruolo per l'artista: quello di porre l'arte in diretta interazione con tutti gli ambiti dell'attività umana che formano la società. Cittadellarte è un grande laboratorio, un generatore di energia creativa, che sviluppa processi di trasformazione responsabile nei diversi settori del tessuto sociale". Cfr. http://www.cittadellarte.it/info.php

[112] «[…] Cittadellarte si offre al nostro sguardo come un centro nevralgico aperto e fortificato che operando attraverso uno slittamento continuo tra "io e molti", tra l'arte e la vita, di certo non nuovo alla storia di Pistoletto, lavora sulle tensioni generatrici che nascono tra il "pieno" delle istanze di coinvolgimento e partecipazione che hanno radici negli anni sessanta e il "vuoto" di un futuro responsabile da progettare e costruire. Un nuovo atelier, quindi. Un nuovo specchio con cui guardare il mondo, una nuova soglia da varcare». M. De Vivo, «Michelangelo Pistoletto o dell'atelier come spazio di "collaborazione creativa"» in S. Zuliani (a cura di) *Atelier d'artista. Gli spazi di creazione dell'arte dall'età moderna al presente*, op. cit., p. 165

L'Atelier inizia quindi ad assumere connotazioni diverse che vanno oltre lo spazio fisico e si collocano su un piano che è anche concettuale. Come osserva Jens Hoffmann: «With the shifts and changes in artistic production over the last century, the death of the studio has been proclaimed at numerous times, especially during the heyday of conceptual art in the late 1960s and 1970s, when the concept of 'art as idea' penetrated more traditional artistic production, suggesting a move away from the 'hand' of the artist, the physical creative act, and perhaps any consideration of skill at all.».[113] Le funzioni dello studio, secondo questa nuova concettualizzazione, iniziano a travalicare i confini fisici dell'atelier, abbracciando cause differenti che dipingono una società in continua trasformazione. È il caso ad esempio di Orlan che, a partire dagli anni Novanta, ha messo al centro della propria ricerca artistica il suo corpo attraverso una serie di interventi chirurgici/performances durante i quali la sala operatoria si trasforma in quello che può essere considerato a tutti gli effetti il suo atelier.[114] Si deduce allora come le diverse sfumature assunte dallo studio permettano di interpretare e comprendere meglio le nuove logiche di produzione ed esposizione.[115] È così che nei

[113] J. Hoffmann (ed), *The Studio. Documents of Contemporary Art*, WhiteCheaple Gallery, London and The MIT Press, Cambridge, 2012, pp. 12-13.

[114] S. Donger, S. Shepherd (eds), *ORLAN: A Hybrid Body of Artworks,* Routledge, London - New York, 2010; L. Hegyi, E. Viola, *Orlan. Le récit / The narrative*, Charta, Milano, 2007; M. Gautheron, *Orlan, morceaux choisi,* ENS Éditions, Saint-Étienne Métropole, 2007.

[115] Significativo l'esempio di Damien Hirst, il quale in occasione della sua retrospettiva alla Tate Modern di Londra, nel 2012, decise di trasmettere una diretta dal suo studio con l'intento di mostrare il suo spazio di lavoro. L' ambiente, dalle atmosfere decisamente *minimal*, tuttavia non vedeva protagonista l'artista ma bensì due assistenti intenti a eseguire la produzione delle sue opere. Hirst infatti, per adempiere alle continue richieste della sua produzione, ha assunto centinaia di collaboratori che lavorano esclusivamente per lui. Sempre nel 2012 l'artista ha incaricato lo studio Designscape di realizzare il suo nuovo atelier a Stroud, una cittadina del Gloucestershire in Inghilterra, ribattezzandolo "Science Gallery & Studios". Il nuovo luogo di lavoro, ma anche di esposizione, consta di un enorme edificio di oltre 9000 mq suddiviso secondo tre macro aree, come si legge dal sito ufficiale dello studio Designscape: "The building is split into three bays: reception and gallery, art production and storage facilities, with each area defined externally through cladding panels of contrasting colours. The artist's

musei d'arte contemporanea, come sottolinea Stefania Zuliani, nascono le *project room* e le residenze d'artista: «L'officina dell'artista viene dunque oggi sempre più spesso accolta all'interno dello stesso recinto museale, rispondendo ad esigenze che non sono certo eversive o di contestazione dell'istituzione museo» come avveniva, ad esempio, nell'alveo dell'*Institutional Critique* o nelle esperienze della stagione della *site-specificity*.[116] Sempre più spesso, sono le istituzioni museali stesse a chiedere agli artisti di effettuare la produzione di opere temporanee o permanenti direttamente all'interno dei loro ambienti, trasformando di fatto lo spazio del museo in un luogo fluido in cui mettere in scena anche il processo creativo.

Questo rinnovato modo di concepire il rapporto tra produzione ed esposizione spinge ad approfondire nuove e vecchie questioni e genera interrogativi solo apparentemente scontati, come quelli posti da Mary Jane Jacob nella prefazione a *The Studio Reader*: «What does it mean to be in the studio? What is the space of the studio in the artist's practice and life? Is it there that artists realize their own artistic agency and self? Does creative potential originate in the studio or only take form there? ». Cercando di rispondere a queste domande, Jacob evidenzia come non esista un solo modo per intendere lo studio, a causa delle diverse funzioni che questo assolve e dei differenti modi in cui si manifesta, ma nonostante ciò ritiene che «[…] [the studio] remains a place where artists go or long to return to, something they have or seek to obtain».[117]

---

production of large-scale art work requires highly specialised accommodation, including freezer storage and a fire protected art store. The western riverside boundary has become a sculpture garden." http://www.dscape.co.uk/projects_arts_science_gallery.htm; Cfr J. Cahill, N. P. James, *Damien Hirst: A retrospective*, CV Publications, London, 2012;

[116] S. Zuliani, "Post Studio? Produzione ed esposizione dell'opera nel global art world", in S. Zuliani (a cura di) *Atelier d'artista. Gli spazi di creazione dell'arte dall'età moderna al presente*, op. cit., pp. 187-188.

[117] M.J. Jacob, "Preface", in M. J. Jacob, M. Grabner (eds), *The Studio Reader. On the space of Artists*, The University of Chicago Press, Chicago, 2010, p. XI-XII.

Occorre precisare inoltre che il passaggio dalla sfera privata a quella pubblica può essere riconducibile anche all'aumentata spettacolarizzazione del mondo dell'arte, che sempre di più tende ad adeguarsi alla crescente necessità *voyeuristica* di un pubblico massificato e disilluso.[118]

Proprio per questo motivo risulta arduo fornire oggi una definizione universale di studio d'artista, a causa della complessità e diversità dei linguaggi espressivi e delle strategie con cui l'arte viene prodotta e divulgata.

La stessa smaterializzazione dell'arte, avvenuta a partire dalla fine degli anni Sessanta, ha determinato una progressiva smaterializzazione dell'atelier;[119] questo non toglie però che lo studio continui a rimanere un luogo fondamentale della produzione creativa.

In un momento caratterizzato da un costante interesse verso il processo produttivo, l'atelier risulta infatti uno strumento imprescindibile per cogliere a fondo le varie sfumature concettuali dell'opera. È lì infatti che si addensano e si conservano le prove, i bozzetti, le sperimentazioni, gli scarti e i fallimenti, i quali sono spesso in grado di comunicare molte più informazioni di quanto non facciano le opere d'arte autonomamente.

---

[118] Si pensi all'opera *My Bed* (1998) di Tracey Emin (un letto completamente sfatto e cosparso di biancheria intima, bottiglie di alcol, mozziconi di sigarette, pillole, preservativi usati e vecchie polaroid) che l'artista considera una rappresentazione della sua burrascosa vita sentimentale, o alla mostra *Tomorrow can shut up and go away* di Rirkrit Tiravanija del 1999 alla Gavin Brown gallery, in cui venne allestita una replica a grandezza naturale dell'appartamento/studio dell'artista al Greenwich Village, nel quale i visitatori, per ventiquattro ore al giorno, potevano utilizzare la cucina, il bagno, la camera da letto etc, come se si trattasse di una vera abitazione. Su Tracey Emin si vedano N. Brown, *Tracey Emin*, Tate Publishing, London, 2006; P. Elliot, J. Schnabel, *Tracey Emin: 20 years*, National Galley of Scotland, Edinburgh, 2008. Sull'opera di Rirkrit Tiravanija cfr R. Tiravanija, F. Grassi, *Rirkrit Tiravanija: A Retrospective (tomorrow is Another Fine Day)*, JRP/Ringier, Zurigo, 2007.

[119] J. Hoffmann (eds), *The Studio. Documents of Contemporary Art*, op. cit., p. 13.

Nello scenario contemporaneo l'artista e il suo studio appaiono dunque in un rapporto di stretta connessione o perfino di simbiosi, quasi che l'uno non possa essere considerato senza tenere conto dell'altro.

Capitolo 2

LA VALORIZZAZIONE MUSEOGRAFICA DELLE DIMORE STORICHE E DEGLI STUDI D'ARTISTA

2.1. Le case museo e le dimore storiche

Il grande interesse suscitato dalle dimore storiche e dagli atelier degli artisti è dovuto in larga misura alla loro capacità intrinseca di raccontare storie che consentono di rintracciare i segni del passato. L'architetto Aldo De Poli sottolinea, a tale proposito, come case, studi di artista, paesaggi e altri luoghi, che oggi rappresentano un immenso patrimonio culturale, siano universalmente ritenuti dei veri e propri templi o teatri della memoria.[120] Le dimore storiche infatti una volta rese accessibili «[…] vengono considerate un bene culturale storico a disposizione di tutti, e tutte assieme rappresentano un patrimonio di manufatti unici, che non sono stati conservati per meriti artistici riconoscibili fin dall'origine, ma, prevalentemente, perché sono state teatro di alterne vicende della storia, privata e pubblica, in grado di esprimere valori storici collettivi da tutti condivisi».[121] La casa inoltre, come osserva la studiosa Antonella Tarpino, «[…] contiene la vita nei suoi tratti essenziali […] [tanto da essere paragonata] a un laboratorio in cui il ciclo dell'esistenza si rinnova quotidianamente. […] La si porta con sé, anche quando non c'è più, perché una parte di noi vi continua ad aderire».[122] Sono queste dunque le premesse che hanno portato alla nascita delle case-museo, le cui radici storiche affondano nelle attività di collezionismo condotte dagli esponenti della media e alta borghesia del XIX secolo i quali erano soliti accumulare oggetti all'interno delle proprie abitazioni secondo precisi i canoni stilistici.[123] Si tratta di una particolare inclinazione verso la raccolta che ha dato vita alle cosiddette *period rooms*,

[120] A. De Poli, M. Piccinelli, N. Poggi, *Dalla casa atelier al museo. La valorizzazione dei luoghi dell'artista e del collezionista*, p. 15.

[121] Ibidem

[122] A. Tarpino, *Geografie della memoria. Case, rovine, oggetti quotidiani,* Einaudi, Torino, 2008, pp. 42-43.

[123] Cfr. A. Mottola Molfino, "Case-museo intoccabili: istruzioni per l'uso", in G. Kannes (a cura di), *Case museo ed allestimenti d'epoca: interventi di recupero museografico a confronto, atti del Convegno di studi*, Saluzzo, Biblioteca Civica, 13-14 settembre 1996, Centro Studi Piemontesi, Torino, 2003.

sorte dapprima in Europa e diffuse successivamente negli Stati Uniti.[124] La categoria delle *period rooms* si riferisce a quei luoghi in cui ogni ambiente della residenza è dedicato a riprodurre uno stile o un dato periodo storico con l'intento di riprodurre un progetto abitativo unitario.[125] Uno degli esempi più emblematici è quello del Kaiser Friedrich Museum, inaugurato nel 1904 a Berlino, in cui dipinti, sculture, mobili, oggetti di arte decorativa sono disposti secondo una visione unitaria che richiama le sale dei palazzi rinascimentali.[126]

Nonostante questo modello espositivo sia rimasto in auge per numerosi decenni, a partire dalla metà degli anni Settanta è stato soppiantato dal *white cube* che si è affermato in maniera predominante in ambito museale.[127] Tuttavia si registra oggi una crescente attenzione per i formati espositivi del passato come per l'appunto la *period room*, al centro delle riflessioni di diversi studiosi.[128] A questo proposito Benno Schubiger, direttore della Fondation Sophie et Karl Binding e, dal 2011, presidente

---

[124] Cfr. P. Sparke, B. Martin, T. Keeble (eds), *The Modern Period Room: The Construction of the Exhibited Interior 1870-1950*, Routledge, London and New York, 2006.

[125] R. Pavoni, "Case Museo: prospettive per un nuovo ruolo nella cultura e nella società", in *Casas museo: museología y gestión*, Secretaría General Técnica, Centro de Publicaciones del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2013, pp. 8-9. http://casemuseoitalia.it/pdf/Case-museo-MADRID.pdf (scaricato il 10 giugno 2015).

[126] A. Mottola Molfino, "Case-museo intoccabili: istruzioni per l'uso", in G. Kannes (a cura di), *Case museo ed allestimenti d'epoca: interventi di recupero museografico a confronto, atti del Convegno di studi*, op. cit, p. 29. Per quanto riguarda gli Stati Uniti un caso emblematico è rappresentato dal Metropolitan Museum di New York. Si veda A. Peck (eds), *Period Rooms in the Metropolitan Museum of Art*, Yale University Press, New Haven and London, 1996.

[127] Cfr. B. O' Doherty, *Inside the White Cube. L'ideologia dello spazio espositivo* [1976], Johan & Levi, Milano, 2012.

[128] Il crescente interesse verso le *period rooms* è testimoniato dal recente convegno di studi "Period rooms: intérieurs d'époque entre art, goût et pratique de la collection" svoltosi a Bologna dal 18 al 19 aprile 2016 e organizzato da Hautes études Sorbonne Arts et métiers, Confluence program e la sezione Co.Me del Dipartimento delle Arti dell'Alma Mater Studiorum-Università di Bologna. Al centro del convegno la presenza della *period room* all'interno del museo e le nuove interpretazioni di questo modello espositivo anche da parte degli artisti contemporanei.

della Société d'histoire de l'art svizzera, elenca quattro diverse esigenze cui attualmente risponde l'uso della *period room*:

1) Collezionare e proteggere. I musei, fungendo un po' da "Arca di Noè", preservano oggetti relativi a determinate epoche storiche che altrimenti sarebbero andati perduti o deteriorati;
2) Permettere di conoscere e mostrare differenti stili (gotico, classico, moderno ecc.), ognuno accolto nelle rispettive stanze;
3) Adempiere a una funzione pedagogica nei confronti di figure professionali che hanno necessità di conoscere gli stili e gli elementi del passato;
4) Mettere in scena gli oggetti della quotidianità.[129]

La casa museo si presenta dunque come una categoria specifica in quanto il suo obiettivo, oltre a quello di esporre e conservare i manufatti e le opere, è quello di ricostruire delle atmosfere capaci di restituire un determinato stile o un periodo storico secondo una visione d'insieme che tenga conto del legame tra la struttura e gli oggetti in essa contenuti.[130]

Ad ogni modo, per quanto riguarda i processi di musealizzazione, occorre considerare due ambiti distinti: il primo relativo alle dinamiche istituzionali, propriamente connesse alla gestione delle case, e il secondo inerente gli aspetti dell'organizzazione spaziale e quindi gli allestimenti e gli interventi architettonici.[131]

[129] B. Schubiger, "Les «period rooms» dans les musées. La mémoire de la vie quotidienne", in *Heimatschutz Patrimoine*, n° 3/10, 2010, pp. 14-15.

[130] G. Pinna, "Introduction to historic house museums", in *Museum International*, Vol. 53, n. 2, Unesco, Paris, 2001, p.4.

[131] A. De Poli, M. Piccinelli, N. Poggi, *Dalla casa atelier al museo. La valorizzazione dei luoghi dell'artista e del collezionista*, op. cit., p.21.

Non si può parlare di musealizzazione senza prima considerare la definizione stessa di museo fornita dall'International Council of Museum (ICOM) [132] secondo cui «Un museo è un'istituzione permanente, senza scopo di lucro, al servizio della società e del suo sviluppo. È aperto al pubblico e compie ricerche che riguardano le testimonianze materiali e immateriali dell'umanità e del suo ambiente: le acquisisce, le conserva, le comunica e, soprattutto, le espone a fini di studio, educazione e diletto».[133]

Il comitato ICOM che si occupa della tutela delle case e delle dimore storiche, con riferimento agli aspetti della comunicazione, del restauro degli edifici, del rapporto col pubblico e della sostenibilità economica degli interventi, è il DEMHIST.[134]

---

[132]L' International Council of Museum, fondato nel 1946, è un'organizzazione internazionale *no-profit* che conta 172 Comitati, 35.000 associati e 20.000 musei in tutto il mondo. L'ICOM è inoltre un organo consultivo presso il consiglio economico e sociale delle Nazioni Unite e fa parte dell'UNESCO. Il suo statuto prevede la promozione e la gestione professionale dei musei, la divulgazione della conoscenza e del loro ruolo sociale, l'incentivazione alla cooperazione, e la tutela degli interessi professionali di tutti gli operatori museali. Cfr. http://icom.museum/the-organisation/history/

[133] Il Codice etico professionale dell'ICOM è stato adottato all'unanimità dalla 15^ Assemblea Generale dell'ICOM a Buenos Aires (Argentina) il 4 novembre 1986. È stato modificato dalla 20^ Assemblea Generale a Barcellona (Spagna) il 6 luglio 2001, che lo ha rinominato Codice etico dell'ICOM per i Musei, ed infine revisionato dalla 21^ Assemblea Generale a Seoul (Repubblica di Corea) l'8 ottobre 2004. http://archives.icom.museum/codes/italy.pdf (scaricato il 9 maggio 2015).

[134] Il DEMHIST ha sede a Parigi ed è nato in seno alla conferenza *Living History. Historic House Museums* organizzata nel 1997 a Genova dalle Soprintendenze dei Beni Ambientali e Architettonici e per i Beni Artistici e Storici della Liguria, nell'ambito della quale è sorta, per la prima volta, la necessità di tutelare in maniera specifica questa tipologia di strutture. In quell'occasione fu firmata infatti una petizione indetta da ICOM Italia e ratificata durante la Conferenza Generale dell'ICOM tenutasi a Melbourne nel 1998, con cui venne coniata la denominazione DEMHIST. Cfr. Giovanni Pinna, "Dopo 'Abitare la storia'" in L. Leoncini, F. Simonetti (a cura di), *Abitare la storia. Le dimore storiche-museo. Restauro. Sicurezza. Didattica. Comunicazione*, Acts of the International Conference, Genova, 20-22 November, 1997, Umberto Allemandi & Co., Torino, 1998, pp. 200-201; G. Pinna, "DEMHIST: The Genesis of a Committee", in R. Pavoni, *Historic House Museums Speak to the Public: Spectacular Exhibits versus a Philological Interpretation of History*, Acts of the Annual Conference, Genoa 1-4 Novembre 2000, DEMHIST, Milano, 2001, pag. 7-12.

Questo organismo si pone al centro di numerose riflessioni relative alle questioni interpretative che interessano la musealizzazione delle case storiche, e la sua attività è resa nota attraverso le varie conferenze organizzate a cadenza annuale.[135]

Durante il convegno *Living History. Historic House Museums,* tenutosi a Genova nel 1997, si è iniziato a delineare il concetto di casa museo, fornendone una prima definizione: «Museum-homes which are open to the public as such, that is, with their

[135] http://demhist.icom.museum/shop/shop.php?detail=1255432597. Di seguto si riporta l'elenco completo delle conferenze organizzate dal DEMHIST dalla sua fondazione a oggi: nel 2000 la prima conferenza si tiene a Genova, con ill convegno dal titolo *"Historic House Museums Speak to the Public: Spectacular Exhibits versus a Philological Interpretation of History"*; nel 2001 si svolge a Barcellona la conferenza intitolata *"New forms of Management for Historic House Museums?"*; nel 2002 si tiene ad Amsterdam la conferenza avente per oggetto *"Historic House Museums as witness of National and Local Identities"*; nel 2003 hanno luogo le giornate di studio a Lentzburg, in Svizzera, sul tema *"Facing and solving problems of Historic House Museums, examples and models"*; nel 2004 viene trattata a Berlino la questione delle *"Rooms with a view. Historic House Museums and their surroundings"*; nel 2005 si svolge a Lisbona la conferenza dal titolo *"Safe Keepers of memory: Conservation of buildings and their collections"*; nel 2006 si tiene a La Valletta, nell'isola di Malta, il convegno dal titolo *"Managing the Past for the Future. Sustaining Historic House Museums in the 21st Century"*; nel 2007 si tiene una conferenza a Vienna dal titolo *"A Kingdom for a House! Historic House Museums as Local, Regional and Universal Heritage"* in cui si giunge ad un articolata classificazione delle case museo inquadrate in nove categorie; nel 2008 si svolge a Bogotà, in Colombia, il convegno intitolato *"Historic House Museums as a Bridge between Individual and Community"*; nel 2009 la città di Stavanger, in Norvegia, ospita la conferenza dal titolo *"Historic Houses as Documents of Social Life and Traditional Skills"*; nel 2010 a Brno, nella Repubblica Ceca, si tiene il convegno intitolato *"National - International. Art and politics in houses and interiors of the 20th century"*; nel 2010 a Shanghai ha luogo il convegno dal titolo *"From Silk Road to Container Ship. Artefacts, environment and cultural transfer"*; nel 2011 a Antwerp, in Belgio, si svolge il convegno *"Catching the Spirit. Managing and communicating the theatrical assets of Historic Houses"*; nel 2012 a Perugia il titolo della conferenza annuale è *"House Museums. The Owners and their Art Collections"*; sempre nel 2012 si è tenuta una seconda conferenza nella città di Los Angeles dal *titolo "The Artifact, its Context and their Narrative. Multidisciplinary Conservation in Historic House Museums"*; nel 2013 il convegno che si è tenuto a Rio de Janeiro, in Brasile, ha avuto come titolo *"Places for Reflection. Historic House Museums as Connectors of Cultures, Times, People and Social Groups"*; la conferenza del 2014 si è svolta a Compiègne, in Francia, e ha avuto come titolo *"Authenticity in Conservation of Historic House Museums and Palaces"*; la conferenza organizzata nel 2015 ha avuto come titolo *"The legacy of House Museums promoting dialogue among Generations"* e si è svolta a Città del Mexico; nel 2016 è stata Milano ad accogliere la conferenza avente ad oggetto *"Historic Houses and the Interpretation of the Cultural, Social, Urban Landscape"*.

furnishings and collections, even if on successive occasions, which have characteristic colour schemes, and which have never been used to display collections of a different provenance, constitute a museographical category in every particular, and one that varies widely in typological respects. Briefly, the specific character of this type of building is the indissoluble link between container and contained, between palace/house/apartment and permanent collections/furnishings/ornamental fixtures».[136]

Questo tentativo di definizione, che poneva fortemente l'accento sul legame esistente tra contenuto e contenitore, rischiava tuttavia di tenere fuori da una possibile classificazione alcune tipologie di casa-museo non perfettamente coincidenti con i canoni indicati. Le caratteristiche delle case-museo non possono infatti essere ricondotte a un'unica fattispecie. La loro classificazione richiede un esercizio ulteriore di suddivisione in più tipologie, capaci di tenere conto di situazioni differenti. Già nel 1993 la studiosa Sherry Butcher-Younghans aveva proposto una prima ripartizione delle case museo in tre tipologie:

1) *The Documentary Historic House Museums* «commemorates a rich or famous individual or family – a town's founding father, a celebrated writer, a former U.S. President, or an industrial magnate»;
2) *The Representative Historic House Museums* «interpret a particular style of architecture from a particular period»;
3) *The Aesthetic Historic House Museums* «serves as the setting for special collections, where decorative and fine arts, furniture, and antiques from various period are displayed».[137]

[136] R. Pavoni, "Towards a definition and typology of historic house museums" in *Museum International* No. 210, Vol. 53, N. 2, Unesco, Paris, 2001, p. 16

[137] S. Butcher-Younghans, *Historic House Museums. A Practical Handbook for Their Care, Preservation, and Management*, Oxford University Press, 1993, pp. 184-185.

Questa pionieristica classificazione, che mette in luce le diverse sfaccettature che una casa-museo può assumere in base ai diversi aspetti considerati, fungerà altresì da base per le ulteriori suddivisioni fornite successivamente; tra queste quella proposta nel 1997 da Rosanna Pavoni e Ornella Selvafolta, le quali ipotizzano otto tipologie differenti di case-museo:

1) Regge e palazzi reali;
2) Case degli uomini illustri o Musei monografici;
3) Case create dagli artisti;
4) Case dedicate a uno stile o a un'epoca;
5) Case di collezionisti;
6) Case che ospitano raccolte storiche;
7) Case di famiglia;
8) Case con una precisa individuazione socio-culturale.[138]

Questa classificazione, più articolata rispetto a quella proposto da Butcher-Younghans, è stata a sua volta sostituita dalla ripartizione delle case-museo in nove tipologie presentata durante l'assemblea del DEMHIST svolta a Vienna nel 2007:

1) Case di uomini illustri (Personality Houses) (scrittori, artisti, musicisti, politici, eroi, militari, etc);
2) Case di collezionisti (Collection Houses) (o case dove ora sono allestite collezioni);
3) Case della Bellezza (Houses of Beauty) (dimore dove la prima ragione per l'esistenza del museo è la casa come opera d'arte);
4) Case dedicate a eventi storici (Historic Event Houses) (case che commemorano un evento che ha visto la casa come palcoscenico);

[138] R. Pavoni, O. Selvafolta, "La diversità delle dimore-museo: opportunità di una riflessione", in L. Leoncini e F. Simonetti (a cura di), *Abitare la storia: le dimore storiche/museo: restauro sicurezza didattica comunicazione*, Allemandi, Torino, 1999, pp. 32-36.

5) Case volute da una comunità (Local Society Houses) (case trasformate in museo non per ragioni storiche o artistiche ma perchè la comunità le ha viste come uno strumento in grado di raccontare la propria identità);
6) Dimore nobiliari (Ancestral homes) (Country Houses, ville e palazzi aperte al pubblico);
7) Palazzi reali e luoghi del potere (Power Houses) (che abbiano conservato o no questa funzione, aperti al pubblico);
8) Case del clero (Clergy Houses) (monasteri, abbazie e alter residenze ecclesiastiche aperte al pubblico con un uso residenziale sia passato che attuale);
9) Case a carattere etno-antropologico (Humble Homes), documenti di un mondo e di una società scomparsa, come le case contadine in una società preindustrializzata.[139]

La trasformazione di una casa storica in museo segue delle logiche e dei canoni differenti rispetto a quelli messi in atto per i musei d'arte. Se questi ultimi infatti tendono a decontestualizzare le opere in mostra, inserendole in un ambiente asettico e artefatto, che segna di fatto un netto confine con la realtà e comunica verità relative capaci di produrre significati soggettivi,[140] le case museo puntano al contrario a restituire una visione d'insieme unitaria quanto mai aderente al contesto originario, non decontestualizzando gli oggetti ma collocandoli nella dimensione spaziale che gli è sempre appartenuta.

Occorre precisare che anche le case museo, per quanto il loro scopo sia quello di mettere in scena una rappresentazione il più possibile fedele di un dato ambiente storico, sono il risultato di scelte progettuali ed espositive derivanti dalle diverse professionalità messe in campo, le quali, seppur non universalmente percepite, producono inevitabilmente narrazioni soggettive. La produzione dei significati è infatti

[139] R. Pavoni, "Case Museo: prospettive per un nuovo ruolo nella cultura e nella società", in *Casas museo: museología y gestión*, Secretaría General Técnica, Centro de Publicaciones del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2013, p. 5.

[140] G. Pinna, "Il museo come luogo di mistificazione?", in *Nuova Museologia*, Vol. 9, Milano, 2003, p.25.

una questione complessa che spesso induce il visitatore a chiedersi se quella proposta sia una reale presentazione della dimora storica o al contrario una sua mera rappresentazione. Osserva la studiosa Mònica Risnicoff de Gorgas quanto sia difficile per i visitatori di una casa museo non essere catturati dal suo potere evocativo: «(…) The historic house which is converted to a museum calls up feelings and memories in visitors more than does any other type of museum. It possesses a special `atmosphere' which takes visitors back to other times and makes them wonder what other persons had transited through the same spaces they are now passing through. […] But this kind of sensitivity should not make us forget that, when objects are displayed in the context of an exhibition, they become transformed and acquire new meanings».[141]

Nei processi di musealizzazione delle antiche dimore occorre quindi tenere presente tali dinamiche fin dal principio della loro riqualificazione. Come chiarito da Begoña Torres González, direttrice del Nuovo Museo del Romanticismo di Madrid «la priorità delle case museo non è unicamente la riproduzione fedele di un determinato ambiente, bensì la conversione di spazi che furono ideati per essere abitati, dunque come spazi privati, in luoghi pubblici con finalità educative e didattiche».[142]

Si può dunque affermare che il ruolo di una casa museo non deve essere solo quello di conservare e mostrare una collezione, ma anche quello di fornire contenuti in grado di favorire la comprensione del presente.[143]

---

[141] M. Rinsnicoff de Gorgas, “Reality as illusion, the historic houses that become museums” in *Museum International* No. 210, Vol. 53, N. 2, Unesco, Paris, 2001, p.10.

[142] R. Pavoni, “Case Museo: prospettive per un nuovo ruolo nella cultura e nella società”, in *Casas museo: museología y gestión*, Secretaría General Técnica. Centro de Publicaciones del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2013, p. 1.

[143] B. Torres González, “Algunas consideraciones acerca del nuevo Museo Nacional del Romanticismo”, in *Museo del Romanticismo*, Revista de la Subdirección General de Museos Estatales, n. 5-6, Madrid, 2010, p. 188.

2.2. La musealizzazione degli studi d'artista

Le case e gli atelier dei pittori e degli scultori appaiono, agli occhi degli studiosi appassionati, quasi delle appendici degli artisti stessi; attraverso i loro arredi, la disposizione degli ambienti, la localizzazione, le condizioni di illuminazione e lo stesso caos talvolta presente all'interno, forniscono preziose informazioni circa le abitudini, le pratiche artistiche e le tecniche adoperate per l'esecuzione dei lavori.

L'atelier quindi è considerato come una chiave di lettura dell'artista e del suo operato. Come si è visto, oltretutto, lo studio non ha rappresentato solo il luogo di esecuzione delle opere ma anche il *medium* attraverso il quale l'artista si è fatto conoscere, permettendogli così di affermare la propria immagine presso il pubblico e la società, come una sorta di *trait d'union* tra la sua opera e il resto del mondo.

In numerosi casi si è altresì osservata una parziale o totale coincidenza tra gli atelier degli artisti e le loro dimore, gli uni e le altre considerati alla stregua di veri e propri beni culturali. Quest'ultima constatazione porta, in misura ancor più decisa, a tenere nella giusta considerazione i diversi interventi che di volta in volta devono essere attuati per la tutela, conservazione e valorizzazione di questi luoghi.

In Italia, tali principi, sono stati definiti dal Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio (d. l. 22 gennaio 2004, n.42, modificato l'ultima volta nel 2014). Secondo il Codice, la tutela «[…] consiste nell'esercizio delle funzioni e nella disciplina delle attività dirette, sulla base di un'adeguata attività conoscitiva, ad individuare i beni costituenti il patrimonio culturale ed a garantirne la protezione e la conservazione per fini di pubblica fruizione». Il suo esercizio è garantito attraverso una serie di «[…] provvedimenti volti a conformare e regolare diritti e comportamenti inerenti al patrimonio culturale».[144] Per quanto riguarda la valorizzazione, invece, questa «[…] consiste nell'esercizio delle

[144] Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio, d.lgs. 22 gennaio 2004, n. 42, art. 3.

funzioni e nella disciplina delle attività dirette a promuovere la conoscenza del patrimonio culturale e ad assicurare le migliori condizioni di utilizzazione e fruizione pubblica del patrimonio stesso, anche da parte delle persone diversamente abili, al fine di promuovere lo sviluppo della cultura. Essa comprende anche la promozione ed il sostegno degli interventi di conservazione del patrimonio culturale».[145] In ultimo, la conservazione «[…] è assicurata mediante una coerente, coordinata e programmata attività di studio, prevenzione, manutenzione e restauro».[146]

Alla luce di quanto definito dal Codice emerge come talvolta nelle operazioni di musealizzazione degli studi d'artista, a fronte della tutela che si impone come un principio sempre presente, le esigenze inerenti la valorizzazione facciano fatica a coniugarsi perfettamente con quelle relative alla conservazione, soprattutto quando quest'ultima è intesa nei termini di una conservazione integrale.

La conservazione prevede che in alcuni casi, per garantire la massima tutela del bene, lo stesso sia in un certo modo "iperprotetto" e reso non del tutto accessibile. È il caso, ad esempio, degli atelier di Brancusi, di Bacon e di Morandi il cui accesso è parzialmente negato al pubblico per via delle vetrate frapposte a protezione.

D'altro canto una valorizzazione che si premuri anche di garantire una fruizione degli spazi prevede inevitabilmente un certo grado di trasformazione degli stessi, o di una parte degli stessi, per rispondere alle nuove esigenze museali.

Partendo dall'osservazione delle principali esperienze condotte sino ad oggi, si possono dunque rintracciare due tipologie di musealizzazione degli studi d'artista: quella *in situ* e quella realizzata in un luogo differente rispetto al contesto originario.

Un esempio di musealizzazione *in situ* è rappresentato dall'atelier del ceramista Carlo Zauli (Faenza, 1926 – 2002) a Faenza, del quale parleremo in seguito. Lo studio, pur

[145] Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio, d.lgs. 22 gennaio 2004, n. 42, art. 6.

[146] Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio, d.lgs. 22 gennaio 2004, n. 42, art. 29.

conservando gli originali ambienti del laboratorio, ha visto una parziale riconversione degli altri spazi dello stabile per ospitare alcune sale espositive. Tra i casi di musealizzazione *in situ* rientra, ad esempio, anche l'atelier di Alberto Giacometti (Borgonovo, 1901 – Coira, 1966). Lo studio, oggi reso accessibile e fruibile, si trova infatti nell'antico fienile adiacente alla abitazione dell'artista a Stampa, in Svizzera. L'atelier oggi è gestito dalla Società culturale di Bregaglia, proprietaria del Museo Ciäsa Granda, dove sono accolte anche alcune opere di Giacometti.[147] Quello di Stampa però non è stato l'unico atelier dell'artista il quale, com'è noto, ha vissuto parte della sua vita anche a Parigi, lavorando in una stanza di poco più di 25 mq al n° 46 di Rue Hippolyte-Maindron. Nonostante sia stato ampiamente documentato, lo studio parigino dell'artista non ha mai subito un intervento di musealizzazione. [148] Tuttavia nel 2007 una mostra al Centre Pompidou ha cercato di ricrearne l'atmosfera mettendo in scena il caos che lo contraddistingueva.[149] Anche ad Albissola si annovera un'interessante esperienza di musealizzazione *in situ*, quella della casa dell'artista danese Asger Jorn (Vejrum, 1914 – Aarhus, 1973) che nel 1957 acquistò un terreno e due vecchi edifici in abbandono, nella località Bruciati. Una volta trasformato quello spazio in una nuova realtà dove opere d'arte, natura e architettura dialogavano facendone un'opera d'arte totale, l'artista donò l'intero patrimonio di strutture e opere

[147] Cfr. http://www.centrogiacometti.ch/it/il-luogo/atelier-giacometti

[148] S. Catucci, "La contingenza impossibile: note su alcuni modelli espositivi dell'opera d'arte" in D. Fonti, R. Caruso (a cura di), *Il museo contemporaneo: storie, esperienze, competenze*, Gangemi Editore, Roma, 2012, p. 58.

[149] Si vedano J. Genet, *L'atelier di Alberto Giacometti*, (1957), Il Nuovo Melangolo, Genova, 1992; V. Wiesinger, *L'atelier d'Alberto Giacometti*, Centre Pompidou ed., Paris, 2007.

al Comune di Albissola affinché ne facesse un museo. Nel 2014, dopo un'operazione di restauro, la casa museo è stata così aperta al pubblico.[150]

Un altro caso emblematico è quello della casa e dello studio di Jackson Pollock (Cody, 1912 - Long Island, 1956) e di sua moglie Lee Krasner (Brooklyn, 1908 - New York, 1984), a Springs, un piccolo centro di East Hampton, a Long Island, dove i due vissero e lavorarono fin dal 1945. Lee Krasner, una volta diventata vedova, stabilì di donare alla sua morte, avvenuta nel 1984, l'intera proprietà a un'istituzione *no profit* affinché ne facesse un museo e un luogo di studio e ricerca. Nel 1987 la casa-atelier passò sotto il controllo della Stony Brook Foundation, facente capo alla Stony Brook University che, dopo il ripristino di alcuni ambienti, procedette all'apertura della casa musealizzata nel 1988.[151]

Per quanto riguarda invece la ricostruzione degli studi d'artista in luoghi diversi rispetto alla loro localizzazione originaria i casi più celebri sono indubbiamente quelli relativi all'atelier di Francis Bacon, che da Londra è stato spostato a Dublino, e quello di Constantin Brancusi che, in seguito a due fallimentari tentativi di musealizzazione, è stato ricostruito sempre a Parigi ma in un quartiere differente da quello in cui originariamente si trovava.

Qui di seguito si analizzano quattro casi di studio, due per ciascuna delle due tipologie di musealizzazione individuate: gli studi di Constantin Brancusi e Francis Bacon e quelli di Giorgio Morandi e Carlo Zauli.

---

[150] Cfr. http://www.museodiffusoalbisola.it/index.php/casa-museo-jorn/181-casa-museo-jorn. Si veda anche J. Thage, "Il museo Jorn: una discussione in corso sull'arte", in L. Bochicchio e P. Valenti (a cura di), *Asger Jorn. Oltre la forma*, Genova University Press, Genova, 2014, pp.23-26.

[151] Cfr. http://sb.cc.stonybrook.edu/pkhouse/story/history.shtml. Si vedano anche A. Hardman, *Studio Habits: Francis Bacon, Lee Krasner, Jackson Pollock and Agnes Martin*, University of Manchester, Manchester, 2014; E. Toynton, *Jackson Pollock*, Yale University Press, New Haven and London, 2012.

2.3. Ricostruzione dell'atelier d'artista in contesti diversi da quello originario

2.3.1. Il caso dell'atelier di Brancusi a Parigi

Constantin Brancusi (Peștișani, 1876 – Parigi, 1957), romeno di nascita e parigino d'adozione, ha sempre avuto un rapporto profondo col suo studio di *impasse Ronsin* dove ha trascorso ben trent'anni della sua esistenza.[152] Nato a Hobitza, nella provincia di Pestisani, ai piedi dei Carpazi, Brancusi si iscrive nel 1894 alla Scuola di Arti e Mestieri di Craiova dove sin da ragazzo si distingue per la sua abilità nel campo della scultura. Dal 1898 al 1902 frequenta come borsista la scuola di Belle Arti di Bucarest affinando la tecnica del modellamento.[153] Una volta giunto a Parigi nel 1904 si iscrive all'Acadèmie des Beaux-Arts e contemporaneamente frequenta l'atelier di Antonin Mercié, mentre nel 1907, dopo essersi diplomato, inizia a lavorare nell'atelier di Rodin, dove tuttavia non rimane a lungo poiché avverte una vocazione diversa da quella del suo maestro, come egli stesso dichiarerà successivamente: "niente cresce all'ombra dei grandi alberi".[154] Nel 1916 Brancusi infatti decise di trasferirsi nella cité d'artistes di Montparnasse, un quartiere in cui si ritrovavano raggruppate le principali personalità artistiche del tempo e in cui l'artista avrebbe trascorso il resto della sua vita, dapprima al numero 8 e dal 1927 al numero 11 di Impasse Ronsin, nel quindicesimo arrondissement, dando vita a un luogo ricco di suggestioni che fungeva sia da abitazione che da studio-*showroom*.[155]

---

[152] Sull'opera di Brancusi si vedano E. Shanes, *Constantin Brancusi*, Abbeville Press, New York, 1989; F. T. Bach, M. Rowell, A. Temkin, *Constantin Brancusi, 1876-1957*, MIT Press, Philadelphia, 1995; P. Cabanne, *Brancusi,* Ed. Terrail, Paris, 2002; E. Balas, *Brancusi and his world*, Carnegie Mellon University Press, Pittsburgh, 2008.

[153] Cfr. B. Brezianu, S. Geist, "The Beginnings of Brancusi", in *Art Journal*, Vol. 25, No. 1, Autumn, 1965, pp. 15-25.

[154] Cfr. E. Balas, A. Bowness, "Body Image in the Art of Constantin Brancusi", in E. J. Blum, H. P. Blum, A. Pazzagli (eds.), *The body image in psychoanalysis and art*, Nicomp, Firenze, 2007, p.131.

[155] Come effettivamente fa a partire dal 1920, anno in cui per la prima volta decide di mostrare i suoi lavori a un pubblico ristretto nel suo atelier. È in quel periodo inoltre che lo scultore romeno entra in

Lo studio rappresentava l'elemento di congiunzione tra Brancusi e le sue opere. Non è un caso quindi che le numerose persone che hanno avuto l'occasione di visitare l'atelier lo abbiano dipinto come un luogo mitico e incantato in cui ogni oggetto pareva essere vivo e vibrante, come mosso da una presenza sovrannaturale enfatizzata anche dallo stato di usura del luogo, con i suoi pavimenti in cemento, le pareti con le crepe, le cornici in legno grezzo e i vetri riparati.[156] Forse è anche per questo che lo scrittore Paul Morand paragonava l'atelier di Brancusi a una cattedrale gotica[157] o che Man Ray dichiarava che varcarne la soglia era come entrare in un altro mondo.[158]

Brancusi e il suo atelier vengono dunque percepiti universalmente come un'entità unica, resa in forma coesa dal colore bianco presente ovunque, tanto da far apparire l'ambiente come una sorta di "proto-white cube".[159] Emblematica è la descrizione fatta da Margaret Anderson che visitò lo studio dello scultore nel 1920: «Constantin Brancusi lives in a stone studio in the Impasse Ronsin […]. His hair and beard are white, his long working-man's blouse is white, his stone benches and large round table are white, the sculptor's dust that covers everything is white, his Bird in white magnolia can always be seen on the white table. At one time he had a white dog and a white rooster».[160] O'Doherty osserva come la concezione moderna del white cube sia stata

contatto con numerosi artisti dell'epoca, tra cui Henri Rousseau, Marcel Duchamp, Erik Satie e Man Ray. Cfr. E. Shanes, *Constantin Brancusi*, Abbeville Press, New York, 1989.

156 I. Cărăbaş, "Literary Representations of Brancusi's Studio", in *Rev. Roum. Hist. Art, Série Beaux-Arts*, Tome XLIX, Bucarest, 2012, p. 120.

157 Cfr. M. Perisanu, "L'atelier de Brâncuşi – une synergie de valeurs, discours, praxis", in *Dialogos*, n°17, 2008.

158 S. Miller, *Costantin Brancusi*, Reaktion Books, London, 2010, p.84.

159 J. Wood, "Brancusi's White Studio", in M. J. Jacob, M. Grabner (eds.), *The Studio Reader. On the space of Artists*, op. cit., p.269.

160 Ivi., p. 270

fortemente influenzata dall'atelier di Brancusi,[161] così come Sidney Geist gli attribuisce un ruolo fondamentale nel modo di intendere il luogo di produzione delle opere «Nessuno studio è stato più famoso del suo e, da quando è stato installato in una versione ripulita al Musée d'Art Moderne di Parigi, diventerà senz'altro anche il più visitato. Come attestato da moltissimi scrittori, l'originale con le sue pareti bianche e la luce che cadeva su oggetti preziosi che luccicavano tra blocchi grezzi di legno e pietra produceva un effetto sconvolgente. Sembrava al tempo stesso un tempio e un laboratorio d'arte …».[162]

Quella che si verifica nell'atelier di Brancusi è una sorta di coincidenza tra studio e galleria, caratteristica che emerge chiaramente dalle foto dell'atelier scattate dallo stesso Brancusi secondo una visione d'*ensemble*. L'artista, che nei primi anni Venti apprende da Man Ray l'arte della fotografia, fa della macchina fotografica uno strumento imprescindibile per immortalare le sue opere e il suo studio,[163] circostanza quest'ultima che si rivelerà di fondamentale importanza per le future operazioni di ricostruzione e musealizzazione dell'atelier.[164] Lo stesso Man Ray dichiarò come solo Brancusi fosse in grado di fotografare il suo studio: «Ero disposto ad aiutarlo nell'acquisto del materiale necessario e a dargli qualche lezione? Ben lieto di fargli una

---

[161] B. O' Doherty, "Studio e galleria. Il rapporto tra il luogo in cui l'arte si crea e lo spazio in cui viene esposta", in B. O' Doherty, *Inside the White Cube,* op.cit., pp. 122-124

[162] Ivi, p.125

[163] Lo storico dell'arte Paul Paret a tal proposito riferisce "(…) only from the beginning of the 1920's (Brancusi) did photographing his own sculpture become an important part of his work. The more than 700 negatives and 2.000 prints made by Brancusi include examples of conventional and manipulated photographs, as well as prints for study, documentation, promotion, exhibition, and publication." Cfr. P. Paret, "Sculpture and its negative. The photographs of Constantin Brancusi", in G. A. Jhonson (ed.), *Sculpture and Photography. Envisioning the third dimension*, Cambridge University Press, Cambridge, UK, USA, 1998, p. 101.

[164] Nel 1958 Carola Giedion-Welcker ha pubblicato una serie di 86 scatti realizzati da Brancusi alle sue opere e al suo atelier, così come sono celebri quelle di Alexander Liberman pubblicate nel suo libro *The Artist in His Studio*. Cfr. A. Liberman, *The Artist in his Studio*, Viking Press, New York, 1960.

cortesia, il giorno dopo uscimmo per comprare un apparecchio fotografico e il relativo treppiedi […] si costruì una camera oscura in un angolo dello studio, tutto da solo, come faceva qualsiasi cosa che gli fosse lì necessaria [...]. Lo aiutai a scattare la prima foto e gli mostrai le operazioni da compiere nella camera oscura. Da allora in poi lavorò da solo senza più consultarmi. Qualche tempo dopo mi mostrò le sue foto erano tutte sfocate, sovresposte o sottoesposte, graffiate e macchiate. Così dovevano essere riprodotti i suoi lavori, osservò».[165]

Dalle parole di Man Ray si evince come Brancusi avesse in mente un preciso modo di rappresentare il suo atelier secondo modalità che non nascondevano le imperfezioni e il trascorrere del tempo, ma anzi ne mettevano in evidenza i segni, anche in relazione all'equilibrio di forze tra oggetti e i luoghi in cui questi prendevano forma (fig. 1). Per questo motivo si può dunque affermare che l'atelier di Brancusi, nella sua complessità e globalità, può essere considerato come una parte integrante del suo lavoro se non un'opera totale di per sé.

2.3.2. La musealizzazione dell'atelier di Brancusi

Quando nel 1946 iniziarono a paventarsi le prime minacce di sgombero dell'intera Cité d'Artistes per fare spazio all'ampliamento dell'ospedale Necker, Brancusi avvertì il pericolo di doversi spostare dal quartiere nel quale operava ormai da decenni. Per questo motivo, nel 1956, un Brancusi stanco e malato, con l'intento di salvaguardare il suo studio e le sue opere, decise di donare l'intero atelier allo Stato Francese ponendo come unica clausola il fatto che questo fosse mantenuto esattamente nelle condizioni in cui si trovava al momento del lascito.[166]

[165] Man Ray, *Autoritratto*, Mazzotta ed., Milano, 1981, p. 172.

[166] Cfr. https://www.centrepompidou.fr/en/Collections/Brancusi-s-Studio

In seguito alla sua morte, avvenuta nel 1957, si decise tuttavia che, viste le precarie condizioni dell'edificio, le opere dovessero essere spostate per questioni di sicurezza e che lo stabile dovesse essere demolito, come effettivamente accadde nel 1961.

Lo Stato Francese, per cercare di rispettare quanto più possibile la volontà di Brancusi, iniziò quindi a pensare a uno spazio che fosse in grado di accogliere l'imponente collezione di opere, da esporre nell'identico modo in cui Brancusi le teneva conservate nel suo atelier. Tra le soluzioni prospettate ci fu anche quella di acquisire uno dei numerosi locali presenti nel quartiere Ronsin, operazione che tuttavia si dimostrò impraticabile per via del fatto che l'intera zona fu completamente espropriata in favore dell'ospedale.[167]

I tentativi di ricostruzione e allestimento dell'atelier di Brancusi furono tre. La prima esperienza di ricostruzione risale al 1962 ed è quella effettuata presso il Palais de Tokyo su iniziativa del curatore capo del Musée National d'Art Moderne, Jean Cassou. In questa occasione si decise di esporre solamente parte delle opere della collezione in quanto gli spazi si dimostrarono piuttosto inadatti.[168] Infatti, benché molte delle sculture venissero sistemate secondo la loro posizione originale, il risultato finale non ricordava affatto l'atelier di Brancusi, per via di evidenti difficoltà strutturali rappresentate ad esempio dai soffitti troppo bassi, che di fatto non permisero ad alcune opere di rientrare nell'allestimento, così come anche le pareti e i pavimenti in *parquet* verniciato e l'illuminazione artificiale dell'ambiente risultavano in netto contrasto con

[167] P. Balmas, "Atelier Brancusi", in A. B. Oliva, *Musei che reclamano attenzione. I fuochi dello sguardo*, Gangemi Editore, Roma, 2005, p. 155.

[168] G. Amado, "The Musealisation of the Studio: Three Case Studies [Brancusi, Schwitters, Bruscky]", in *Conference Proceedings*, *Musealisation Processes. An International Research Seminar*, University of Porto (Portugal), 2014 p. 471.

quanto avveniva nello studio di Brancusi in cui la luce era principalmente naturale grazie ai grandi lucernari.[169]

L'allestimento dell'atelier Brancusi presso il Palais de Tokyo rimase in piedi fino al 1977, data in cui l'intera collezione fu ricollocata nel Beaubourg, all'interno di una struttura prefabbricata, adiacente al nascente Centre Pompidou, museo d'arte contemporanea progettato da Renzo Piano.[170]

La seconda versione dell'atelier è stata dunque realizzata all'interno di una struttura che tendeva a soddisfare quanto più possibile la volontà di Brancusi, sia dal punto di vista delle architetture sia da quello della disposizione degli ambienti. Un elemento di particolare interesse di questa ricostruzione dell'atelier, che non troverà replica nella successiva, è dato dal fatto che le opere erano esposte senza alcun tipo di protezione o distanziatore nei confronti del pubblico che poteva così circolare tranquillamente all'interno degli ambienti.[171]

Dopo la chiusura avvenuta in seguito all'alluvione del 1990, la necessità di dare vita a una nuova costruzione che potesse degnamente accogliere in via permanente le opere di Brancusi, nel rispetto della sua volontà testamentale, spinse i vertici del Musée National d'Art Moderne e del Centre Pompidou ad affidare l'incarico di progettazione a Renzo Piano per la realizzazione di un nuovo modulo costruttivo.

La struttura, inaugurata nel 1997, ricalca i volumi e le dimensioni dell'originale studio di Brancusi e si presenta come un padiglione climatizzato costruito in travertino e vetro, poggiante su un basamento in granito, adagiato sul lato nord della piazza Pompidou.

---

[169] A. Barthel, "The Paris Studio of Constantin Brancusi: A Critique of the Modern Period Room", in *Future Anterior,* N°III, 2006, p. 37.

[170] Tuttavia la struttura venne chiusa nel 1990 a causa di problemi di sicurezza e manutenzione legati alla catastrofica alluvione avvenuta quell'anno.

Cfr https://www.centrepompidou.fr/en/Collections/Brancusi-s-Studio

[171] Si veda J. Wood, "The studio in the gallery?", in S. MacLeod (ed.), *Reshaping museum space*, Routledgw, New York, 2005, p. 164.

Gli ambienti che contengono le opere, a cui si giunge dopo aver attraversato il giardinetto e la sala accoglienza, non sono di fatto accessibili per via delle grandi teche vetrate che fungono da barriera tra i visitatori e le opere (fig. 3).

La ricostruzione dell'atelier è avvenuta in maniera minuziosa, anche e soprattutto per quanto riguarda la disposizione delle sculture, delle fotografie e dei vari strumenti di lavoro che l'artista utilizzava per la creazione delle sue opere. L'operazione di musealizzazione ha riguardato una totalità di 137 sculture, 87 basamenti, 41 disegni, 2 dipinti alle quali sono stati aggiunte numerose fotografie e lastre di vetro provenienti dalla collezione privata di Brancusi.[172]

La disposizione delle opere nel modo esatto in cui le aveva collocate Brancusi è stata resa possibile anche grazie al corposo corredo di fotografie scattate all'atelier dallo stesso artista,[173] come specificato anche da Mariel Tabart, conservatrice all'epoca dell'Atelier Brancusi «Grâce aux nombreuses photographies qu'il a faites, on connaît le regard que lui même portait sur son travail, l'importance du lieu, de l'éclairage».[174]

Per quanto riguarda invece il percorso espositivo, il museo si suddivide in quattro spazi contigui e comunicanti tra loro, disposti secondo quella che era l'originale collocazione all'interno dell'atelier Brancusi (figg. 4-5). Il primo spazio, denominato atelier 1, è il più grande e si trova subito dopo la biglietteria. Al suo interno sono collocate le colonne senza fine, i basamenti, le sculture fluide in ottone o in marmo lucido, i busti stilizzati e

---

[172] Cfr. https://www.centrepompidou.fr/es/Colecciones/Taller-de-Brancusi

[173] In merito al contributo fornito dalle fotografie all'operazione di lettura e ricostruzione dell'atelier appare interessante anche quanto riportato dalla studiosa Sarău «Les photos de Brancusi permettent aussi de saisir toute une série de décisions prises par l'artiste et des modifications du statut de l'oeuvre plastique. (…) Seules les photos peuvent encore rendre aujourd'hui le caractère véritable de l'évolution de l'atelier, le chef d'oeuvre de son art.». R.C. Sarău, "L'atelier Brancusi – de l'espace privé à l'espace public", in *Communication and Argumentation in the Public Sphere* 1, 2007, pp. 197-198.

[174] "Entretien avec Marielle Tabart", in *L'Atelier Brancusi, 30 janvier 1997: Réouverture de L'Atelier Brancusi*, Centre Georges Pompidou, dossier de press, Paris, 1997, p. 10. https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c8ERoe4/rpgqMd9 (scaricato il 12 giungo 2015).

gli uccelli sospesi. Il secondo atelier, di dimensioni inferiori rispetto al primo, rappresenta il punto di congiunzione tra il primo e il terzo ambiente che, osservati in pianta, risultano in posizione antitetica tra loro. L'Atelier 3 contiene gli strumenti da lavoro di Brancusi mentre nel corridoio che unisce gli Atelier 2 e 3 è possibile osservare, attraverso un percorso fotografico, lo studio originale e il progetto di ricostruzione. Infine nell'Atelier 4 sono custodite altre opere dell'artista che chiudono il percorso espositivo. Al giardino posto all'esterno dello studio è stato invece assegnato l'importante compito di richiamare le atmosfere di *impasse Ronsin* e di rafforzare la distanza tra l'atelier e il mastodontico Centre Pompidou. Il direttore del Museo nazionale d'arte moderna German Viatte ribadisce in un'intervista come tra i compiti ascritti al giardino ci siano anche quelli di emozionare il pubblico e di evocare l'atmosfera intima e riservata in cui l'artista operava: «Le visiteur pourra ainsi venir s'asseoir dans le jardin, avant ou pendant la visite, y revenir ensuite s'il le souhaite. […] Il est indispensable de restituer la structure du lieu avec le sentiment qui l'accompagne, comme pour une pièce de théâtre. Faute de participer pleinement au rituel, le visiteur va bénéficier d'une qualité de perception, d'approche et de lumière telle qu'il repartira avec une émotion».[175]

2.3.3. Una riflessione in merito alle dinamiche di musealizzazione dell'atelier di Brancusi

L'atelier per Brancusi, come si è visto, rappresentava molto più di uno spazio fisico: costituiva infatti l'elemento fondamentale della sua produzione artistica, oltre che la cornice ideale all'interno della quale le opere trovavano la giusta dimensione. Avendo di fatto trasformato il suo atelier in una galleria espositiva, obiettivo a cui si dedica con

[175] "Entretien avec Germain Viatte", in *L'Atelier Brancusi, 30 janvier 1997: Réouverture de L'Atelier Brancusi*, Centre Georges Pompidou, dossier de press, Paris, 1997, p.8.

maggiore assiduità soprattutto negli ultimi anni della sua vita, Brancusi ha rappresentato nel tempo un esempio importante anche per altri artisti. È il caso ad esempio di Daniel Buren, il quale, come si è visto, definisce lo scultore romeno come l'unico artista che ha avuto la lungimiranza di comprendere a fondo le dinamiche tra il luogo di produzione e quello di esposizione: «[Brancusi] is the only artist who, in order to preserve the relationship between the work and its place of production, dared to present his work in the very place where it first saw light, thereby short-circuiting the museum's desire to classify, to embellish, and to select. The work is seen, for better or worse, as it was conceived. Thus, Brancusi is also the only artist to preserve what the museum goes to great lengths to conceal: the banality of the work».[176]

L'atelier non è quindi un semplice ambiente di produzione ma anche un luogo di concezione del lavoro che cambia di pari passo col mutare delle opere stesse. A tal proposito la studiosa Raluca Cristina Sarău sostiene che «d'une certaine manière, l'atelier change avec chaque oeuvre en cours. Il n'est pas seulement un espace tout simplement utile où on travaille; l'atelier devient le coeur même où se déploie l'oeuvre comme outil, une des aires où s'expérimente le non encore connu, l'inattendu de chaque oeuvre; il participe ainsi d'une interrogation sur la réalité de la sculpture, il cristallise l'engagement de l'artiste et devient ainsi un paradoxe actif».[177]

Essendo spazio vivo e dinamico, in continua evoluzione, non è azzardato posizionare l'atelier di Brancusi sullo stesso piano delle sue opere, come una sorta di proiezione ed estensione della sua attività artistica.

---

[176] D. Buren, "The Function of the Studio", trans. by T. Repensek, in *October* Vol.10, Autumn, 1979, pp. 56-58.

[177] R.C. Sarău, "L'atelier Brancusi – de l'espace privé à l'espace public", in *Communication and Argumentation in the Public Sphere* 1, 2007, p. 195.

Queste considerazioni lasciano dunque intuire come qualsiasi opera di ricostruzione dello studio di Brancusi in un luogo diverso da quello originario, per quanto il più possibile fedele, non potrà mai comunicare realmente il senso che l'atelier rivestiva per lo scultore.

Lo scopo della ricostruzione di Renzo Piano voleva essere quello di riprodurre, in maniera quanto più prossima alla realtà, l'ambiente e il clima che si respirava nell'ormai abbattuto atelier di Brancusi. In riferimento al lavoro effettuato da Renzo Piano, Viatte sottolinea come l'architetto abbia lavorato minuziosamente per ricreare quel clima di mistero e di fascino che si respirava nell'atelier Brancusi, lavorando sulle luci, sulla distanza e sulla trasparenza.[178]

Tuttavia, contrariamente alle aspettative, la ricostruzione dello studio di Impasse Ronsin si presenta ripulita di tutti gli elementi che lo caratterizzavano luogo vissuto, consumato dal tempo e dal lavoro. Niente vetri riparati, crepe nei muri, polvere adagiata o attrezzi sparsi nel nuovo atelier di Brancusi. Tutto appare lindo e immacolato, cristallizzato all'interno di quelle teche che suggeriscono una dimensione aspaziale e atemporale dalla quale emerge una sensazione quasi sacrale. Eppure, come osserva il filosofo Stefano Catucci, «Se c'è qualcosa di vero nella definizione della scultura come "arte del levare", le polveri e i resti del materiale sono una parte integrante del processo creativo, posare gli occhi sui quali equivale a un atto di indiscrezione. Nell'atelier di Brancusi la polvere era bianca come il marmo o dorata come la limatura del bronzo».[179]

---

[178] "Entretien avec Germain Viatte", in *L'Atelier Brancusi, 30 janvier 1997: Réouverture de L'Atelier Brancusi*, Centre Georges Pompidou, dossier de press, Paris, 1997, p.8.

[179] S. Catucci, "La contingenza impossibile: note su alcuni modelli espositivi dell'opera d'arte" in D. Fonti, R. Caruso (a cura di), *Il museo contemporaneo: storie, esperienze, competenze*, Gangemi Editore, Roma, 2012, p. 60.

La polvere, generalmente intesa come fattore di disturbo, in questo caso appare come il segno e la testimonianza di un processo creativo in svolgimento, del quale tuttavia non si trova più traccia nell'odierna musealizzazione: «insieme alla polvere e agli odori – continua Catucci – svanisce subito anche la povertà di quegli spazi, una caratteristica che non va intesa come vezzo *clochard*, ma come espressione di una condizione creativa […]. La povertà abbandona l'atelier musealizzato non solo perché questo viene restaurato, messo a norma, medicalizzato, ma perché ne viene meno la funzione euristica, il suo essere intimamente solidale con una strategia di lavoro e di invenzione. […]. La povertà è il segreto che appartiene strutturalmente agli ateliers, finché sono vivi».[180]

D'altro canto Renzo Piano ha dichiarato, in un'intervista rilasciata in occasione dell'apertura del museo, che era impensabile riprodurre pedissequamente le medesime condizioni dello studio di Impasse Ronsin, il quale sorgeva in un'epoca diversa e in un quartiere estremamente differente rispetto all'attuale. Lo scopo dell'operazione non era quindi quello di copiare una situazione impossibile da replicare ma di restituirne piuttosto l'atmosfera e l'identità.[181]

Tuttavia se è vero che sia la polvere che la povertà, se istituzionalizzate e quindi musealizzate, perdono il loro fascino e il loro valore simbolico, è anche vero che una volta venute a mancare la loro assenza è avvertita al pari di quella dell'artista.

Non potendo riprodurre lo stato di usura dell'atelier, Piano segue, con lo scopo di interpretare al meglio la volontà dello scultore, il concetto di "visione di insieme", progettando un allestimento in cui i pezzi, sia quelli finiti che quelli non finiti, si presentano nelle loro stanze, nella stessa identica posizione in cui li aveva lasciati

[180] Ibidem

[181] "Entretien avec Renzo Piano", in *L'Atelier Brancusi, 30 janvier 1997: Réouverture de L'Atelier Brancusi*, Centre Georges Pompidou, dossier de press, Paris, 1997, p.6.

Brancusi. Posizione dettata da una serie di valutazioni che tengono conto della distanza, della luce e del risultato nel complesso, ovvero di quel linguaggio che si instaura tra opere e spazio ma che, ad ogni modo, finisce con l'annientare quel senso di "work in progess" che caratterizzava lo studio dell'artista.

Nel coniugare la necessità di rispettare la volontà di Brancusi con il bisogno di restituire una musealizzazione quanto più possibile dignitosa, Piano punta tutto sulla ricerca di degli equilibri generati dalle opere, prese singolarmente e nella loro visione di insieme, in modo tale da richiamare quel paesaggio interiore.[182]

Se lo storico dell'arte Paolo Balmas descrive questa distanza come una sorta di senso di irrealtà e frustrazione che rappresentano «il giusto prezzo da pagare»[183] per una ricostruzione che come sottolineato da Buren, oltre a non essere mai stata richiesta da Brancusi è addirittura peggiore delle precedenti,[184] Albrecht Barthel da un giudizio impietoso sul risultato finale di questa reinterpretazione dell'atelier che, a suo avviso, si presenta in maniera atemporale e dunque non in linea con lo spirito dell'artista che tutto voleva tranne che rinchiudere le sue opere in un ambulacro esterno.[185]

---

[182] Ivi, p. 7.

[183] P. Balmas, "Atelier Brancusi", in A. B. Oliva, *Musei che reclamano attenzione. I fuochi dello sguardo*, Gangemi Editore, Roma, 2005, p. 155.

[184] «In leaving his studio to the French state he decided to keep the very lively aspect of the artist in the studio where the work was most comprehensible. He wanted to show that it is this site where the work is most readily understood. It is where you speack with the artist and see the environment where he creates. In the case of the Brancusi studio, in its first incarnation, you had a conceptual totality as designated by the artist rather than a reconstruction that was never requested by him, as happened later when the studio was recontructed outside the Centre Pompidou in 1977 and again and even worse in 1997.». D. Buren, "The Function of the Studio Revisited: Daniel Buren in Conversation", in M. J. Jacob, M. Grabner (eds.), *The Studio Reader. On the space of Artists*, The University of Chicago Press, Chicago, 2010, p. 165.

[185] A tal proposito Barthel sostiene che "The most recent trial is a radical reinterpretation of Brancusi's studio, dwelling, and artwork. It casts the installation as something timeless, as far removed from its origin as from its decay. In this iteration, there are no intrusions on substance, but Brancusi's artistic intentions are rendered null, since he never intended for his sculptures to be viewed from an outside

Le differenze tra i due atelier sono percepite come più evidenti da quanti hanno potuto visitare entrambi gli studi, l'originale e quello ricostruito. Emblematiche a tal proposito sono le parole del pittore Jacques Herold, il quale sostiene che la ricostruzione dello studio sia alquanto diversa dall'originale «[…] which did not exude the same power, the same intensity. Brancusi's studio was very old, the ground only soil, the walls partly damaged and dissolving» e quelle dello scultore François Lalanne: «[…] that is absolutely ridiculous and not in his sense. Brancusi himself never thought of reconstruction. He wanted his studio to remain on its original site…that there would be an artistic colony, with his studio as the center».[186]

Nonostante si sia cercato di ricostruire l'atmosfera di Impasse Ronsin, anche tramite l'inserimento del giardino antistante o dei lucernari sul tetto per produrre l'illuminazione naturale, così come la possibilità di ascoltare la musica jazz e folk preferita dallo scultore mentre si percorrono gli ambienti della struttura, il distacco tra l'atelier originale e la sua ricostruzione è quanto mai evidente: si è passati da un luogo dinamico e in continuo mutamento a uno spazio estremamente rarefatto e ordinato che nulla, o poco, conserva di quella carica energetica tanto cara all'artista. I moderni sistemi di esposizione hanno condizionato le logiche di allestimento, neutralizzando di fatto il contesto in favore di una valorizzazione delle singole opere anche laddove si tratti di prove, bozzetti e non finiti. E dunque oggi il museo appare come una sorta di eterno mausoleo volto a celebrare passivamente la figura di un artista. A questo bisogna aggiungere inoltre che la sua gestione è stata completamente affidata al Centre Pompidou il quale l'ha relegato a una sorta di lato B della visita integrata all'istituzione museale.

---

ambulatory". Cfr. A. Barthel, "The Paris Studio of Constantin Brancusi: A Critique of the Modern Period Room", in *Future Anterior,* N°III, 2006, p. 42

[186] Ivi, p.38.

2.3.4. Lo studio di Francis Bacon a Londra

Francis Bacon (Dublino, 1909 – Madrid, 1992), uno dei principali protagonisti dell'arte del XX secolo, nasce a Dublino nel 1909 da un'agiata famiglia borghese di origini inglesi. In seguito ai continui conflitti con il padre, Bacon decide nel 1926 di trasferirsi dapprima a Londra e poi a Berlino e a Parigi, importanti capitali europee che gli consentono di entrare in contatto con numerosi artisti dell'epoca.[187] È proprio durante queste esperienze di viaggio che l'artista matura il suo inconfondibile stile, caratterizzato da un linguaggio dai forti toni espressivi dai quali emerge la sua inquietudine esistenziale. «Lungo tutta la sua carriera – scrive Barbara Dawson – […] [Bacon] si immerse nella violenza della vita mentre la osservava e la sperimentava. Nella sua arte, dichiarò guerra alla figura, mettendo in discussione per sempre la natura della condizione umana. Mediante questo incessante fermento, egli creò un linguaggio visivo complesso e rivoluzionario».[188]

Una volta rientrato a Londra, Bacon si trasferì, a partire dal 1961, nel quartiere di South Kensington, al numero 7 di Reece Mews, dove restò per quasi trent'anni. [189]

È proprio all'interno di questo studio che Bacon realizza gran parte della produzione che gli consentirà di affermarsi come una delle maggiori personalità artistiche del

[187] Sull'opera di Francis Bacon si vedano D. Sylvester, *Francis Bacon: The Human Body*, University of California Press, Los Angeles – London, 1998; M. Cappock, *Francis Bacon's Studio*, Merrell Publishers, London, 2005; F. Marini, *Francis Bacon*, Skira, Milano, 2008; M. Peppiatt, *Francis Bacon in your Blood: A Memoir*, Bloomsbury Publishing, London and New York, 2015; M. Harrison, *Francis Bacon: Catalogue Raisonné*, The Estate of Francis Bacon, London, 2016.

[188] B. Dawnson (a cura di), *Francis Bacon e la condizione esistenziale nell'arte contemporanea*, cat. mostra a Palazzo Strozzi, (Firenze, 5 ottobre 2012 – 27 gennaio 2013), Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2012, p.12.

[189] M. Cappock, "Francis Bacon's Studio", in A. Bond (ed.), *Francis Bacon Five Decades*, Art Gallery of New South Wales, Sydney, 2012, p. 45.

Novecento, diventando un'icona indiscussa per la storia dell'arte moderna inglese e irlandese.[190]

Insieme alla sua opera anche il suo studio finì per rappresentare un elemento di fondamentale importanza per gli studiosi, in quanto strumento attraverso il quale leggere e interpretare una sensibilità e un processo creativo certamente complesso e turbolento. Al visitatore che si accingeva a varcarne la soglia, lo studio di Bacon si presentava come un vero e proprio cumulo di compostaggio,[191] un accatastamento di macerie costituito da ogni sorta di materiale, dai libri alle fotografie, dai ritagli di giornale ai resti dei colori usati, dai pezzi di tela strappati alla polvere sedimentata sul pavimento (fig. 6). A tal proposito, appaiono quanto mai esaustive le parole del critico d'arte Antony Bond: «When looking at the images of Bacon's studio at Reece Mews, and at the actual materials found there, an even more unexpected association with the avant-garde comes to mind. The floor and tables are piled high with scraps of photographs, pages torn from books and journals, empty boxes often glued together by splattered paint, old paint rollers, coagulated brushes, spray cans, pieces of fabric coated in paint, rubber gloves, and discarded plates once used as palettes. This was a deliberate accumulation of tools and source images for Bacon's paintings and dated back several decades».[192]

Dalle fotografie ritrovate dentro l'atelier si è potuto constatare come Bacon prendesse forte ispirazione dall'ambiente circostante, come in una sorta di inesauribile banca dati da cui prendere spunti e idee. Tutto dunque rientrava a pieno titolo all'interno del suo

[190] D.J. Getsy, "The Reconstruction of the Francis Bacon Studio in Dublin", in M. J. Jacob and M. Grabner, *The Studio Reader*, op. cit., p. 99.

[191] Dall'inglese "compost". Termine utilizzato dallo storico dell'arte inglese Michael Peppiat in riferimento al cumulo di materiale presente sul pavimento dello studio di Bacon. Si veda M. Peppiatt, *Francis Bacon: Anatomy of an Enigma,* Orion, London, 1996.

[192] A. Bond "Foreward", in A. Bond (ed.), *Francis Bacon Five Decades*, Art Gallery of New South Wales, Sydney, 2012, p. 29.

processo creativo, come egli stesso dichiarò in un'intervista allo storico dell'arte francese Michel Archimbaud: «The mess here around us is rather like my mind; it may be a good image of what goes on inside me, that's what it's like, my life is like that».[193] L'attrazione che Bacon sentiva nei confronti del caos era talmente forte da consentirgli di affermare «I feel at home here in this chaos because chaos suggests images to me».[194]

L'ambiente in cui Bacon lavorava si presentava come un spazio angusto e modesto. Anche quando l'artista iniziò a vendere i suoi lavori a cifre importanti non abbandonò mai quel luogo in cui tutto appariva confuso e disordinato, perché sentiva che in quel posto aveva oramai trovato la giusta dimensione.

Un elemento di particolare interesse è dato dal fatto che Bacon, nonostante non negasse l'accesso a fotografi e giornalisti all'interno del proprio studio, non si facesse tuttavia mai riprendere durante l'esecuzione dei lavori.[195] Emblematica appare pertanto l'intervista che David Sylvester fece a Bacon nel 1966 per la realizzazione del documentario *Fragments of a Portrait* che, dopo aver mostrato il suo laboratorio, si conclude con l'artista intento a preparare la tavolozza dei colori, lasciando così delusi gli spettatori.[196] Allo stesso modo risultano interessanti le riprese girate dal giornalista Melvin Bragg nel 1985, sempre all'interno dello studio di Bacon, per la registrazione di una puntata del *The South Bank Show* in cui ancora una volta viene mostrato il caos

---

[193] M. Archimbaud, *Francis Bacon: In Conversation with Michel Archimbaud*, Phaidon, London, 1993, p.163.

[194] M. Cappock, "Finding Order in Chaos: Francis Bacon's Studio Content", in *Francis Bacon's Studio at the Hugh Lane*, Hugh Lane Municipal Gallery of Modern Art editions, Dublin, 2001, p. 26.

[195] Cfr. M. Harrison*, In Camera: Francis Bacon: Photography, Film and the Practice of Painting*, Thames & Hudson, London, 2005.

[196] Cfr. D. Sylvester, *Interviste a Francis Bacon*, Skira, Milano, 2003; L'intervista realizzata nello studio di Bacon effettuata dal giornalista David Sylvester per il documentario *Fragments of a Portrait* è consultabile al seguente link: https://www.youtube.com/watch?v=xoFMH_D6xLk (consultato il 13 luglio 2015).

dell'atelier senza però che l'artista dia nessuna prova della sua abilità pittorica.[197] Queste riprese, così come le altre immagini dello studio effettuate da diversi fotografi che hanno avuto la possibilità di accedervi, anche dopo la morte di Bacon, si sono dimostrate particolarmente utili per la ricostruzione del suo atelier. A tal proposito si annoverano gli scatti realizzati nel 1998 dal fotografo inglese Perry Ogden, il quale impiegò tre giorni per immortalare lo studio prima che questo fosse smantellato e ricostruito a Dublino. Il fotografo tuttavia ha specificato di non aver documentato ogni singolo centimetro dello studio, ma solamente lo strato più superficiale, ovvero quello che emergeva agli occhi degli spettatori: «I didn't photograph all the items, only the surface. I didn't want to touch - or undo - anything. My approach was forensic; later a team went in to do an archaeological dig and worked there way down to the floor! On the surface there were many fascinating items including Peter Beard and John Deakin photographs; books - or pages torn from books - on Seurat, Velasquez, Van Gogh, Rodin and others; a book with photographs of cricket; another on bullfighting».[198]

Un elemento che ha destato particolare attenzione all'interno dello studio di Bacon è la presenza di un ingente quantitativo di polvere, che secondo lo scrittore Daniel Farson indicava il fatto che l'artista non avesse mai pulito gli ambienti, non tanto per una scarsa considerazione igienica ma piuttosto per poter utilizzare la polvere nei suoi dipinti.[199] Secondo lo storico dell'arte Elio Grazioli, la polvere rappresentava per Bacon molto più che un semplice ingrediente da mescolare ai colori, configurandosi come un

[197] L'intervista nello studio di Bacon effettuata dal giornalista Melvyn Bragg per il *The South Bank Show* è consultabile al seguente link: https://www.youtube.com/watch?v=VfTgEKQj0Dk (consultato il 13 luglio 2015).

[198] K. Gunther, "Interview: Perry Ogden on Documenting Reece Mews", in *SuperMassiveBlackHole*, Issue 18, 2014, p. 20.

[199] Cfr. D. Farson, *The Gilded Gutter Life Of Francis Bacon: The Authorized Biography*, Vintage Books, London, 2014.

qualcosa di «[…] indefinibile, […] una materia fresca e duratura, se non addirittura "eterna"».[200]

Ad ogni modo, la polvere nello studio di Bacon è stata ritenuta talmente importante da essere stata accuratamente preservata durante la ricostruzione dell'atelier.[201] Anche i resti di colore sulle pareti dello studio hanno suscitato molto interesse da parte della critica, al punto da essere considerati una sorta di prolungamento del processo creativo dell'artista, caratteristica che lo studioso Jean-Louis Flecniakoska rintraccia anche nell'operato di Giacometti: «Comme Giacometti le fit en son temps, Bacon prolongeait son univers sur les murs de l'atelier marquant ainsi l'espace de la création. L'attachement au lieu, par son envahissement d'images, est une des caractéristiques du comportement des artistes qui, ainsi, se construisent un univers de leurs propres formes et images mais aussi de leurs ingrédients, de leurs restes, de leurs déjections».[202] L'autore precisa che la funzione dell'all'atelier non può essere a quella di un mero archivio di immagini; esso costituisce piuttosto una raccolta in continua evoluzione, secondo una dinamica che ne permette la consultazione, gestione e accumulazione. È così che il pittore, predatore per natura, sente il bisogno di creare "in compagnia" di altre immagini che sono ambasciatrici di altri pittori, di altre culture. Fotografie, riproduzioni di lavori, ritagli di giornale, oggetti piccoli e grandi, si mescolano senza regole precise secondo un principio che appare puramente caotico.[203]

---

[200] E. Grazioli, *La polvere nell'arte*, Bruno Mondadori Editore, Milano, 2004, p. 124.

[201] Cfr. B O'Connor, "Dust and Debitage: An Archaeology of Francis Bacon's Studio", in I. A. Russel, A. Cochrane (eds.), *Art and Archaeology. Collaborations, Conservations, Criticisms*, Springer, New York, 2014.

[202] J.L. Flecniakoska, "L'image dans le secret de l'atelier", in *Revue des Sciences Sociales*, n.34, Strasbourg, 2005, p. 16.

[203] Ibidem

2.3.5. La ricostruzione dello studio di Bacon a Dublino

Il modo in cui è stato musealizzato l'atelier di Bacon, per le dinamiche intercorse, le competenze chiamate in causa e le operazioni scrupolose di rilievo e catalogazione degli oggetti, considerati alla stregua di veri e propri reperti archeologici, rappresenta un *unicum* nel panorama della musealizzazione degli studi d'artista.

La città che oggi accoglie l'atelier di Bacon è Dublino, in quella Irlanda che gli diede i natali e che lui abbandonò durante l'adolescenza, ma che oggi lo ricorda come una sorta di eroe in uno dei più importanti musei di arte moderna e contemporanea del Paese: la Dublin City Hugh Lane Gallery.

È il 1998 quando l'unico erede di Francis Bacon, l'amico intimo John Edwards accompagnato dall'esecutore testamentario, l'artista Brian Clarke, dopo un presunto rifiuto da parte della Tate Modern di Londra – come emerso dalle cronache di allora[204] - decide di donare l'intero studio di Reece Mews all'istituzione museale irlandese che lo ha accolto in una nuova ala del museo progettata da William Chambers e restaurata sotto la direzione di David Chipperfield.[205]

Dal momento in cui la Hugh Lane ha accettato il lascito sono iniziate le meticolose operazioni di rilievo e le indagini condotte presso l'originario studio di Bacon. Questo era destinato a essere spostato proprio come avvenne per lo studio di Brancusi, con la differenza però che quest'ultimo lasciò precise disposizione in merito alla conservazione dell'atelier dopo la sua morte.

Per effettuare i rilievi e catalogare tutti i materiali presenti nello studio londinese è stata reclutata, sotto la supervisione del direttore del museo Barbara Dawson, dalla Project

[204] Si veda http://www.irishtimes.com/culture/hugh-lane-gallery-profits-from-ghastly-misunderstanding-over-bacon-studio-1.172204 (consultato il 14 luglio 2015).

[205] Cfr. M. Cappock, *Francis Bacon's Studio*, Merrell Publishers, London, 2005; B. Dawson (ed.), *Hugh Lane: Founder of a Gallery of Modern Art for Ireland*, Scala, London, 2008.

Manager Margarita Cappock e dall'archeologo Edmund O'Donovan un'equipe di archeologi guidati dalla conservatrice Mary McGrath[206] che ha dovuto schedare uno per uno gli oltre 7.500 reperti trovati, tra cui oggetti di uso quotidiano, vecchie fotografie, ritagli di giornale, calchi, tinte rinsecchite e numerosi frammenti di tele (figg. 8-9). Sono stati oltre 570 i libri ritrovati, 1500 le fotografie e più di 1300 le pagine strappate da libri ed emerse dal cumulo di oggetti presenti nell'atelier, insieme a 200 riviste, 100 tele tagliate e 70 disegni.[207]

L'analisi di tali reperti ha consentito di comprendere maggiori dettagli relativi al processo creativo di Bacon, come le influenze derivanti dalle immagini del fotografo inglese Eadweard Muybridge.[208]

Il risultato di queste operazioni di "scavo" è confluito successivamente all'interno di un vasto database digitale composto da migliaia di file multimediali a cui gli spettatori possono accedere da una galleria interattiva posizionata all'uscita del museo.[209]

I lavori di catalogazione, spostamento e ricostruzione dello studio sono durati tre anni, conducendo all'inaugurazione della nuova ala del museo dedicata a Bacon, nel 2001. Tutto è stato smontato e trasportato da Londra a Dublino, dalle porte alle pareti, dagli oggetti alla polvere del pavimento. Questa forte attenzione nei confronti dello studio dell'artista ha finito col produrre una sovraesposizione mediatica che ha comportato una maggiore considerazione anche di oggetti di uso quotidiano. A vedere lo studio si potrebbe essere indotti a pensare che l'artista soffrisse di qualche forma di accumulo

---

[206] B O'Connor, "Dust and Debitage: An Archaeology of Francis Bacon's Studio", in I. A. Russel, A. Cochrane(eds.), *Art and Archaeology. Collaborations, Conservations, Criticisms*, Springer, New York, 2008, pp.1-9.

[207] Cfr. http://www.hughlane.ie/history-of-studio-relocation

[208] M. Cappock, "Francis Bacon's Studio", in A. Bond (ed.), *Francis Bacon Five Decades*, Art Gallery of New South Wales, Sydney, 2012, p. 45.

[209] T. Azevedo, "Entre a criação e a exposição: o museu como ateliê do artista. Breve introdução ao tema", in *MIDAS*, n°3, 2014, pp. 4-5.

compulsivo, fatto che potrebbe trovare conferma nella sua decisione di proibire alle donne delle pulizie di riordinare e spolverare il luogo di lavoro,[210] tuttavia Bacon, anche se di rado, riorganizzava gli spazi eliminando gli oggetti che non riteneva più utili. A tal proposito è divenuto oramai celebre l'episodio del 1978 in cui l'artista decise di liberarsi di tre sacchi pieni di materiale donandoli al suo amico Mac Robinson il quale li conservò con premura per poi metterli all'asta alcuni anni più tardi, ricavando ben un milione di sterline, fatto che portò il *Guardian* a intitolare l'articolo sulla vicenda "It's trash, but it's Bacon's trash!".[211]

2.3.6. La musealizzazione dello studio di Francis Bacon

David Chipperfield ha realizzato, con la progettazione della nuova ala del museo destinata ad accogliere l'atelier e i lavori di Bacon, un moderno complesso architettonico suddiviso in cinque ambienti contigui fra loro che è stato inaugurato nel 2001.

La prima sala accoglie una serie di documentari audio-video sulla vita di Francis Bacon e introduce il visitatore sia all'ambiente che ospita diversi libri rinvenuti all'interno dell'atelier, sia alla porta d'ingresso dello studio a cui tuttavia non è consentito l'accesso. Benché infatti la porta si presenti socchiusa, una lastra in plexiglass impedisce al visitatore di proseguire oltre, conferendo all'esperienza un carattere quasi *voyeuristico*. Lo studio, che assume una posizione centrale nell'area dedicata

[210] Cfr. B O'Connor, "Dust and Debitage: An Archaeology of Francis Bacon's Studio", in I. A. Russel, A. Cochrane(eds.), Art and Archaeology. Collaborations, Conservations, Criticisms, Springer, New York, 2014.

[211] C. Higgins, "It's trash, but it's Bacon's trash – and it's sold for almost £1m", in *The Guardian*, 25 April 2007. Online al link https://www.theguardian.com/uk/2007/apr/25/artnews.art (consultato il 10 luglio 2015).

all'artista, può essere osservato, oltre che dalla porta d'ingresso, anche da altri due punti: due finestre, che nell'atelier originario erano coperte da alcune tele (oggi rimosse per permettere una maggiore visibilità) e due fori realizzati su un altro lato dello studio che consentono di scrutare le pareti interne.[212] Il percorso prosegue poi con una piccola galleria multimediale dove sono presenti tre postazioni con schermo *touch screen* da cui è possibile consultare le migliaia di oggetti catalogati e inseriti all'interno del database. Infine nell'ultima sezione si trovano tre dipinti non finiti rinvenuti all'interno dello studio e che oggi risultano invece esposti quasi fossero opere compiute.

Tra tutti gli ambienti, lo studio rappresenta quindi il cardine dell'esposizione. Al suo interno però non si ritrovano tutti gli oggetti rinvenuti e catalogati in Reece Mews, in quanto le operazioni di ricostruzione hanno infatti puntato a riprodurre solamente lo strato visibile, ovvero quello più superficiale, conservando in archivio i reperti che formavano i vari substrati (fig. 7).[213] Lo scopo era quello di salvaguardarli e di permetterne un'eventuale fruibilità, come dichiarato anche dalla stessa Cappock: «It would have been absolutely pointless to put 70 very important Francis Bacon drawings into a sealed space, so that nobody could access them or carry out further research on them».[214] Inoltre bisogna riscontrare che circa il 20% degli oggetti presenti nello studio non sono originali ma riproduzioni, seppur molto fedeli.[215] Così come è bene precisare che da un'iniziale sentimento di smarrimento visivo nei confronti dei

---

212 D.J. Getsy, "The Reconstruction of the Francis Bacon Studio in Dublin", in M. J. Jacob and M. Grabner (eds.), *The Studio Reader*, op.cit., p. 100.

213 H. Campbell, "The Museum or the Garbage Can, Notes on the Arrival of Francis Bacon's Studio in Dublin", in *Tracings*, 1, Dublino 2000, pp. 38-49.

214 M. Westwood, "Rooms with a view of a painter's life", in *The Australian*, 14th August, 2012. Online al link http://www.theaustralian.com.au/arts/rooms-with-a-view-of-a-painters-life/story-e6frg8n6-1226449532829 (consultato il 10 luglio 2015).

215 Ibidem

numerosi oggetti presenti all'interno dell'atelier, il visitatore passa lentamente a individuare alcuni punti fermi, come foto, libri, ritagli di giornale, ecc., i quali tradiscono una disposizione non del tutto casuale e naturale come ci si aspetterebbe. Non è infatti verosimile pensare che tutti i libri, così come le foto e gli altri oggetti fossero rivolti verso il visitatore al momento in cui sono stati rinvenuti nello studio dell'artista, come sostenuto dallo storico dell'arte David Getsy il quale afferma che «The initial shock of the chaos of the studio fades, however, as one begins to recognize how its contents have been subtly arranged. Too many of the photos and books are legible from the doorway, forming lines of sight emanating from the main vantage point inside the threshold. Despite its overwhelming mess and disarray, the space is a carefully orchestrated artifice - one designed to convince us that we are seeing into the inner workings of Bacon's workplace and, by extension, his creative process».[216] L'autore ritiene che tutta l'operazione di ricostruzione dello studio di Bacon si configuri come una grande occasione mancata per indagare veramente a fondo la natura dell'artista, in quanto nulla si aggiunge alla conoscenza del suo processo creativo, ma piuttosto si tende ad alimentare ancora una volta il vecchio stereotipo genio-follia.[217]

La posizione di Getsy risulta quanto mai condivisibile. Infatti, nonostante gli sforzi messi in atto per dare vita alla ricostruzione dello studio di Francis Bacon, la sensazione generale è quella di trovarsi di fronte a un luogo incapace di comunicare a pieno la forza creativa dell'artista. Quello che appariva come un luogo estremamente carico di suggestioni, date dall'accumulo di un'enorme quantità di oggetti e materiali, oggi invece risulta un luogo ben più educato e accessibile, come dimostrano le tele rimosse dalle finestre dello studio (esposte altrove come opere compiute) e i vari

[216] D.J. Getsy, "The Reconstruction of the Francis Bacon Studio in Dublin", in M. J. Jacob and M. Grabner (eds.), *The Studio Reader*, op. cit., pp. 101-102;

[217] Ivi, pp. 102-103.

disegni custoditi in archivio. Anche la tanto ostentata operazione di recupero della polvere dallo studio originale altro non sembra se non un modo per cercare di rendere più verosimile uno spazio la cui lettura in tutti casi risulta parziale e soggettiva.

2.4. Conservazione dello studio originale dell'artista

2.4.1. Casa Morandi a Bologna

Giorgio Morandi (Bologna,1890 – 1964), pittore e incisore bolognese, è stato uno dei massimi esponenti dell'arte italiana del XX secolo.[218] Fin da giovane l'artista manifesta una spiccata inclinazione verso le arti figurative che lo porta a iscriversi all'Accademia di Belle Arti di Bologna, la sua città natale, in cui risiede e lavora per la maggior parte della sua vita.[219] Dopo la morte del padre, avvenuta nel 1909, Morandi si trasferisce nel 1910, insieme alla madre e alle tre sorelle Anna, Dina e Maria Teresa, nell'abitazione di Via Fondazza al n. 38, dove decide di allestire il suo studio, in un'ala appartata dell'abitazione. Tuttavia, in seguito alla costruzione di alcuni palazzi che modificarono totalmente la vista di cui l'artista poteva godere dalla sua stanza-atelier e quindi della luce che vi entrava al suo interno, nel 1933 convinse la famiglia a spostarsi al n. 36 di via Fondazza, sempre all'interno dello stesso palazzo, in quello che oggi accoglie il suo atelier musealizzato.

[218] Per un'analisi relative all'opera di Morandi si vedano J. Abramovicz, *Giorgio Morandi: The Art of Silence*, Yale University Press, New Haven and London, 2004; L. Selleri, *Museo Morandi. Catalogo generale*, Silvana editore, Milano, 2004; M. Pasquali, *Giorgio Morandi. Saggi e ricerche (1990-2007)*, Noè edizioni, Firenze, 2007; M. C. Bandera, *Giorgio Morandi, 1890-1964*, Skira, Milano, 2015.

[219] Esiste infatti un altro luogo a cui l'artista si affeziona nei periodi estivi di vacanza e dove, quattro anni prima della sua morte, decide di far realizzare una casa. Si tratta di Grizzana, piccolo comune dell'Appennino bolognese che proprio in virtù del rapporto con l'artista nel 1985 ha modificato il toponimo aggiungendovi il cognome del pittore. Si veda l'intervista a Learco Andalò, tra i promotori della modifica del toponimo al link http://www.fornofilia.it/quando-unintervista-diviene-un-caffe-intervista-a-learco-andalo-g-galeano-e-zaronni-e-renda-a-bianco/ (consultato il 19 novembre 2015).

Del primo studio dell'artista, quello predisposto nell'alloggio iniziale della famiglia, purtroppo non si hanno molte informazioni, in quanto tutta la documentazione, compresi carteggi e corrispondenze, è andata perduta durante le operazioni di trasloco.[220] Il suo nuovo studio, dunque, per 26 anni sarà costituito unicamente dalla sua camera di Via Fondazza n. 36, fatta eccezione per la casa per delle vacanze estive di Grizzana, costruita tra il 1958 e il 1959.

Le motivazioni che spingono la famiglia Morandi a far edificare una nuova abitazione a Grizzana si rinvengono anche in questo caso nelle mutate condizioni di luce relative all'atelier bolognese. Ancora una volta infatti, in seguito all'erezione di un grande muro proprio di fronte alla sua finestra, Morandi decide di far costruire la villetta nel piccolo borgo, davanti alle case del Campiaro. Questa si presenta come una residenza semplice, dalle forme squadrate, bianca e dotate di numerose finestre che si affacciavano sul paesaggio circostante.[221]

---

[220] Marilena Pasquali a proposito dei due appartamenti di via Fondazza riferisce che «Alla scarsa conoscenza dei primi quarant'anni di vita di Morandi ha contribuito non poco la perdita da parte sua di quasi tutto il materiale documentario precedente (lettere, fotografie, libri …) durante il trasloco dello studio avvenuto nel maggio 1933. Come mi ha raccontato Maria Teresa Morandi, ultima sorella dell'artista, in un nostro colloquio del 5 marzo 1992, la famiglia si trasferisce al n. 34 (attuale n. 38) di via Fondazza nel 1910, alla morte del padre Andrea: la stanza riservata a Giorgio come camera da letto e studio aveva la finestra sulla piazzetta ove inizia via del Piombo e era «più comoda» perché aveva la porta proprio di fronte all'ingresso: «chi veniva a trovarlo, andava direttamente da lui e noi spesso non lo vedevamo neppure». Poi, per la costruzione di alcune nuove case più alte, la luce nello studio cambia radicalmente e l'artista convince la famiglia ed i padroni di casa ad affittare un altro appartamento, sempre nello stesso palazzo ma con l'entrata al n. 32 (oggi n. 36) e soprattutto con una stanza tranquilla tutta per lui, uno spazio interno con la finestra sul giardino, silenzioso e pieno della luce chiara che scende dai colli vicini.». Cfr. M. Pasquali, *Giorgio Morandi. Saggi e ricerche (1990-2007)*, Noè edizioni, Firenze, 2007, p.40.

[221] Nel link al sito dell'Associazione Nazionale delle Case della Memoria è possibile vedere una gallery fotografica delle varie stanze della casa di Morandi a Grizzana. http://www.casedellamemoria.it/it/le-case-associate/giorgio-morandi.html (consultato il 18 novembre 2015).

Entrambi gli studi, quello di Bologna e quello di Grizzana, rappresentavano per l'artista spazi importantissimi. L'atelier bolognese di Morandi, come ricorda la storica dell'arte e Presidente del Centro Studi "Giorgio Morandi" Marilena Pasquali, «(…) è il luogo più riservato della casa, quello più lontano dai disturbi e dalle sollecitazioni del quotidiano, sia perché deve consentire la libera, impregiudicata speculazione dell'intelletto, sia perché contiene le cose più preziose e personali; si apre sul cortile da cui entra la luce limpida dei colli bolognesi […] e con la spartana presenza di una *dormeuse* funge anche da camera da letto, in modo che non vi siano tempi morti nella riflessione e tutto resti all'interno della scatola magica di un ambiente così connotato dai caratteri del suo inquilino da identificarsi con lui, costituendone una affascinante immagine-ritratto". [222]

L'atelier assume quindi per Morandi una dimensione che travalica lo spazio fisico e si colloca su un piano che è anche concettuale. È fonte di ispirazione, è luogo di riflessione e insieme dell'osservazione dei tanti oggetti presenti, di volta in volta allestiti in piccoli set funzionali alla loro raffigurazione. L'artista realizzava le sue opere all'interno di uno spazio popolato da una miriade di oggetti, secondo un criterio di accumulazione che apparentemente risultava caotico ma che al contrario rifletteva invece l'ordine mentale del suo mondo interiore.[223]

Il suo allievo Claudio Parmiggiani afferma che «Lo studio di Morandi era il metafisico dentro la realtà, non dentro l'illusione della pittura. […] Una piccola arca di Noè con dentro raccolte le cose più filosofiche; gli oggetti silenziosi e umili dello sguardo quotidiano».[224] Lo stesso Parmiggiani afferma di aver appreso proprio nello studio del

[222] M. Pasquali, *Giorgio Morandi. Saggi e ricerche (1990-2007)*, Noè edizioni, Firenze, 2007, p. 147

[223] M. Chiavarini, "La materia residuale. Polvere e cenere nell'opera di Claudio Parmiggiani", in *Senza Cornice*, n. 13, giugno-settembre, 2015, p.2.

[224] C. Parmiggiani, "Silenzio per esempio, dialogo con Sylvain Amic", in *Una fede in niente ma totale*, Le Lettere, Firenze, 2010, p. 83.

maestro il significato metafisico della polvere,[225] rivelatosi poi come un elemento sempre presente e fondamentale anche nella sua ricerca.

Per quanto riguarda invece il ruolo della polvere nell'opera di Morandi lo scrittore e critico letterario Cesare Garboli ricorda, ad esempio, di come l'artista odiasse profondamente tutto ciò che luccicava e per questo motivo lasciava che vi si depositasse la polvere. A tal proposito Werner Haftmann ha interpretato lo spessore dello strato di polvere sedimentato sugli oggetti di Morandi secondo un rapporto di proporzionalità relativo all'affezione dell'artista nei loro confronti.[226] Questo aspetto trova riscontro anche nelle fotografie scattate all'abitazione dell'artista da Luigi Ghirri, in cui la polvere ricopre un ruolo fondamentale ed è capace di lasciare emergere l'immobilità di uno spazio atemporale.[227] Anche nel film di carattere biografico dedicato all'artista, realizzato nel 2012 dal regista Mario Chemello, dal titolo "La Polvere di Morandi", viene dato particolare risalto al ruolo della polvere attraverso le riprese che mostrano i luoghi della vita di Morandi e in particolare gli studi di via Fondazza e di Grizzana: «Il documentario parte dalla polvere sui suoi vasi perché è evidente, è la punta dell'iceberg nella sua concezione dell'oggetto come depositario di un essere proprio. Per altro, più prosaicamente, facendoli spolverare avrebbe rischiato che qualcosa si rompesse, o perdesse l'opacità diafana che gli interessava. In questo senso la polvere è soggetto e strumento, ma non è memoria, storia, nostalgia crepuscolare: tutt'altro. È testimonianza della possibilità dell'oggetto di diventare pura forma architettonica».[228]

---

[225] C. Parmiggiani, "Giorgio Morandi", in *Stella Sangue Spirito,* Actes Sud, Arles, 2003, p. 120.

[226] Cfr. M. Chiavarini, "La materia residuale. Polvere e cenere nell'opera di Claudio Parmiggiani", in *Senza Cornice*, n. 13, giugno-settembre, 2015, p. 3.

[227] E. Grazioli, *La polvere nell'arte*, Bruno Mondadori Editore, Milano, 2004, p. 176; L. Ghirri, *Atelier Morandi*, Palomar di Alternative, Bari, 2002.

[228] Si veda il dossier pubblicato in occasione dell'uscita del film al link http://www.lapolveredimorandi.com/risorse/morandi_dossier_ita.pdf (scaricato il 21 novembre 2015).

La polvere, dunque, come mezzo attraverso il quale leggere l'affezione e la permanenza degli oggetti all'interno del suo studio. D'altronde Morandi non gettava via nulla, al limite nascondeva le cose a lui più care in un piccolo ripostiglio, del quale si è venuti a conoscenza solamente nel 1993 grazie alla sorella Maria Teresa, che ne ha rivelato l'esistenza in occasione dell'apertura del Museo Morandi. All'interno del ripostiglio erano custoditi numerosi oggetti, quali manichini, strumenti musicali, vasi e conchiglie utilizzati come modelli per le sue opere.[229]

[229] M. Pasquali, *Giorgio Morandi. Saggi e ricerche (1990-2007)*, op. cit., p.148.

2.4.2. Eredità e musealizzazione della casa Morandi

Dopo la morte dell'artista, avvenuta nel 1964, la sua eredità, comprendente le opere, gli arredi e gli oggetti presenti nell'appartamento di via Fondazza e nella casa di Grizzana, unitamente alla stessa dimora rurale, venne gestita dalle sorelle e in particolare da Maria Teresa, l'ultima delle tre a rimanere in vita, e dall'amico di fiducia Carlo Zucchini.[230]

Nel 1991 Maria Teresa nomina come principale erede del patrimonio il Comune di Bologna, donando così tutte le opere, i libri, gli arredi e i documenti presenti nell'appartamento di via Fondazza (che al tempo non apparteneva ai Morandi ma alla famiglia Ricci Signorini). [231] La scelta di Maria Teresa di donare l'intera collezione Morandi nasceva dalla volontà di tutelare e salvaguardare il lascito del fratello e allo stesso tempo di renderlo fruibile al pubblico tramite l'istituzione di un museo a lui dedicato. È il 1993 quando viene inaugurato il Museo Morandi al secondo piano del Palazzo d'Accursio in Piazza Maggiore a Bologna, sede in cui rimane fino al 2012, anno in cui viene trasferito in un'ala del Museo d'Arte Moderna di Bologna (MAMbo).[232] Tuttavia nel 2009 il percorso museale dedicato all'artista si arricchisce della presenza di un'altra istituzione a lui dedicata, ovvero la Casa Museo di via Fondazza n°36 che, oltre a comprendere la stanza-atelier dell'artista, presenta una collezione di

[230] Nel 1989 fu proprio Zucchini a invitare il fotografo Luigi Ghirri nello studio di via Fondazza, prima che lo stesso fosse sgomberato, e in quello di Grizzana, con l'intento di immortalare i diversi ambienti e le opere presenti. Cfr. L. Ghirri, P. Costantini, G. Chiaramonte, *Niente di antico sotto il sole: scritti e immagini per un'autobiografia*, Società Editrice Internazionale, Torino, 1997.

[231] http://www.mambo-bologna.org/files/documenti/archiviocomunicati/CS%20casa%20morandi.pdf (scaricato il 20 novembre 2015).

[232] Nel 2012 il museo viene provvisoriamente trasferito in un'ala del Museo d'Arte Moderna di Bologna (MAMbo), in via don Minzoni, a causa di alcuni lavori di ristrutturazione, dove, nonostante tutto, ancora oggi è situato. Cfr. http://www.mambo-bologna.org/museomorandi

duecentocinquanta opere, tra cui 61 dipinti a olio, eseguiti tra il 1910 e il 1964, 18 acquerelli, 88 disegni, 79 acqueforti, 2 lastre incise e 2 sculture.[233]

La realizzazione del progetto di musealizzazione della casa bolognese di Morandi è stata possibile solo di recente. A metà degli anni Novanta infatti, in seguito alla morte dell'ultima erede, l'abitazione fu venduta a privati, i quali fecero anche alcuni lavori di ristrutturazione al suo interno, fino a quando nel 1999 il comune di Bologna non decise di rilevarla per immetterla all'interno del suo patrimonio pubblico col fine di valorizzarla dal punto di vista museografico.[234] Nonostante la volontà di convertire in un luogo pubblico la vecchia dimora dell'artista, per diversi anni la situazione restò immobile e la casa di via Fondazza rimase di fatto inagibile fino al 2006, anno in cui la Galleria di Arte Moderna di Bologna (GAM) e il Comune non decisero finalmente di procedere nel 2008 al suo definitivo recupero.[235]

I lavori di restauro e musealizzazione, affidati allo Studio Iosa Ghini Associati, si sono dimostrati sin dall'inizio piuttosto complessi, come dichiarato dallo stesso architetto Massimo Iosa Ghini: «Il primo problema che ci siamo trovati ad affrontare è stato che il privato cittadino che per breve tempo lo ha abitato aveva fatto alcune modifiche sostanziali alla piante, e quindi come prima cosa si è proceduto a riportare a livello di struttura muraria la situazione così come era all'epoca in cui maestro e le sorelle lo abitavano. Tutto quello che era facilmente recuperabile, ad esempio la presenza di colori, intonaci e altri elementi preesistenti, è stato mantenuto attraverso un restauro scientifico di tipo conservativo, mentre su alcune parti diverse rispetto all'impostazione

[233] Come si apprende dalla scheda del Museo Morandi presente nel sito Musei d'Italia al link http://www.culturaitalia.it/opencms/museid/viewItem.jsp?language=it&id=oai%3Aculturaitalia.it%3Amuseiditalia-mus_2729 (consultato il 16 novembre 2015).

[234] http://www.mambo-bologna.org/files/documenti/archiviocomunicati/CS%20casa%20morandi.pdf

[235] M. Pasquali, "Morandi: due studi, due storie", in *Rivista IBC XVII*, n.1, 2009. http://rivista.ibc.regione.emilia-romagna.it/xw-200901/xw-200901-d0001/xw-200901-a0019#Nota_04 (consultato il 15 novembre 2015).

originaria abbiamo proceduto ricostruendo e sottolineando la differenziazione tra il preesistente e il nuovo (fig. 12). Ricostruire tutto l'appartamento come era ai tempi di Morandi era purtroppo impensabile per mancanza di testimonianze, ricche per quanto riguarda gli spazi in cui l'artista riceveva gli ospiti, come lo studio, ma inesistente per gli spazi privati, mai documentati. La mia idea era quella di evitare di ricostruire in maniera "disneyana" ciò che era stato demolito e perso. Quanto all'inevitabile soggettività dell'interpretazione, ho cercato di evitarla per quanto possibile imprimendomi della cultura del maestro, sfruttando la *palette* cromatica dei suoi lavori».[236]

Le operazioni di restauro sono partite dunque dall'idea di ripristinare la distribuzione originale degli ambienti, così come si trovavano ai tempi in cui l'artista era in vita, e di ricreare le atmosfere dello studio, queste ultime restituite soprattutto grazie all'ausilio di nuove tecnologie.

Lo studio Iosa Ghini Associati ha quindi cercato di riprodurre nel nuovo allestimento della casa museo l'atmosfera, la luce e soprattutto quei colori tenui tipici della sua pittura a olio, inserendo anche una serie di dispositivi multimediali in grado di declinare gli ambienti secondo le nuove esigenze museografiche.[237]

Per permettere queste operazioni, le attività di recupero edilizio hanno previsto un consolidamento dei solai, la realizzazione di un ascensore, l'abbattimento dei muri tramezzi, eretti quando la casa era stata venduta ai privati, e la riproposizione, per quanto possibile, degli ambienti in cui Morandi aveva operato.[238]

---

[236] http://design.repubblica.it/2009/12/21/massimo-iosa-ghini-racconta-casa-morandi/ (consultato il 21 novembre 2015).

[237] http://www.designerblog.it/post/7567/il-restauro-della-casa-dartista-giorgio-morandi-a-cura-di-iosa-ghini-associati (consultato il 21 novembre 2015).

[238] C. Zanirato, "L'orizzonte domestico nella casa di Morandi", in *Arcomai*, 30 ottobre 2006. http://www.arcomai.org/2006/10/30/lorizzonte-domestico-nella-casa-di-morandi/ (consultato il 21 novembre 2015).

Così una volta varcata la soglia dell'abitazione, ci si trova subito davanti a un moderno bancone di accoglienza (fig. 13), collocato tra l'anticamera, che contiene gli arredi, gli oggetti originali e le opere di arte antica appartenute ai Morandi, e la sala lettura, spazio dedicato alla ricerca e all'approfondimento, dove sono conservati più di 600 volumi che compongono la biblioteca. Entrambi gli ambienti si affacciano sul corridoio in cui sono esposte le incisioni, secondo una sequenza cronologica, e alcune vetrine, dentro le quali sono conservati i vari strumenti di lavoro. Un altro spazio di sicuro interesse è rappresentato dalla sala delle fotografie (fig. 14), dove è possibile ripercorre la vicenda dell'artista e della sua casa, immortalata in diverse occasioni, sia quando Morandi era ancora in vita sia dopo la sua morte, da autori come Berengo Gardin, Calzolari, Ferrari, Folon, Ghirri, List, Lionni, Masotti, Michaels, Monti e Vitali.[239]

Questa suddivisione degli ambienti rivela la volontà del progettista di coniugare le diverse funzioni museali, ovvero quella relativa al percorso espositivo e quella destinata alla didattica e alla ricerca. All'interno della casa museo è presente infatti anche una sala polivalente, sede di conferenze, attività culturali e incontri.

La Casa Museo Morandi può essere dunque suddivisa in due aree: quella che è stata oggetto di restauro conservativo e quella che invece è stata oggetto di reinterpretazione. La prima comprende lo studio, il ripostiglio e l'anticamera, mentre l'altra è costituita dai corridoi, dalla sala lettura e dalla sala conferenze. Tuttavia è lo studio-atelier il fulcro del processo di musealizzazione di via Fondazza, il quale però, come nel caso dello studio di Francis Bacon e di quello di Constantin Brancusi, risulta inaccessibile ai visitatori per via di grandi vetrate che ne impediscono l'ingresso. Nella stanza, di medie dimensioni, si trova un'unica finestra che si affaccia sul piccolo cortile con al centro un ulivo, oggetto di diverse raffigurazioni da parte dell'artista. All'interno

[239] Cfr. M. Pasquali, *Berengo Gardin. Lo studio di Giorgio Morandi*, Charta, Milano, 1993.

dell'atelier si trovano una branda, lo scrittoio, il tavolo da disegno, la libreria e il cavalletto per dipingere. Gli scaffali che si sviluppano lungo le pareti racchiudono tutto l'universo di oggetti che hanno ispirato l'arte di Morandi, vasi, bottiglie, alambicchi, brocche ecc.

2.4.3. Casa Morandi a Grizzana Morandi

Totalmente conservativo appare invece l'approccio alla musealizzazione condotto nell'altro studio di Morandi a Grizzana, dove tutto è rimasto così come le sorelle lo avevano lasciato.

Per volontà testamentaria di Maria Teresa Morandi, la casa di Grizzana e quindi lo studio collocato al primo piano, insieme a tutta la documentazione e agli oggetti dell'artista, sono stati donati al comune affinché li preservasse e li rendesse fruibili al pubblico. È così che dal 1994, anno in cui l'ultima delle sorelle Morandi viene a mancare, la casa è diventata un museo.[240]

La casa di Grizzana, che aderisce all'Associazione Nazionale Case della Memoria, è ubicata tra i paesaggi campestri, fonte di ispirazione per l'artista. Gli ambienti di maggiore interesse possono essere individuati, oltre che nello studio, nella biblioteca e nella camera da letto. A differenza della casa di via Fondazza, nell'abitazione di Grizzana, studio e camera da letto sono infatti separati.

La stanza di Morandi si mostra estremamente semplice e modesta e al suo interno conserva alcuni oggetti capaci di raccontare particolari della sua pratica artistica, come i pennelli dalle punte tagliuzzate e i colori ad olio di marca Windsor & Newton, provenienti da Londra. Ma è soprattutto lo studio a conservare meglio i materiali

[240] http://www.comune.grizzanamorandi.bo.it/servizi/Menu/dinamica.aspx?idArea=16612&idCat=17034&ID=17034&TipoElemento=categoria (consultato il 22 novembre 2015).

utilizzati quotidianamente dall'artista come ad esempio vasi, barattoli e brocche di varie forme e dimensioni.[241]

2.4.4. Due case, due filosofie

I due interventi di musealizzazione, quello di Bologna e quello di Grizzana, mettono in luce due diversi approcci relativi alla conservazione, gestione e valorizzazione, anche sotto il profilo della fruizione pubblica, attraverso due strutture che, seppur in modi e tempi differenti, sono state teatro di vita e lavoro di uno tra i più grandi artisti del Novecento italiano.

La casa di via Fondazza, a differenza di quella di Grizzana, è stata oggetto negli anni di diversi accadimenti che hanno richiesto il coinvolgimento di figure specializzate per procedere non a una mera musealizzazione ma a una lettura e interpretazione della filosofia morandiana. Al contrario la casa museo di Grizzana non ha visto il coinvolgimento di figure specialistiche o di particolari interventi di restauro, e per questo si presenta come un luogo pressoché immutato, come fosse una sorta di *time machine*. Tuttavia l'assenza di una regia progettuale ha lasciato alcune lacune dal punto di vista museografico, imputabili anche alle limitate risorse finanziarie rese disponibili per la sua conversione a luogo pubblico.

La casa museo di via Fondazza appare invece come un luogo maggiormente dinamico, dove accanto allo studio esistono spazi, quali la sala polivalente o la biblioteca, in grado di accogliere e realizzare differenti iniziative. Ad ogni modo, nonostante l'architetto Ghini sostenga che «la presenza di Morandi si sente molto in certe parti della casa. Parlo di una presenza dello spirito dell'artista ma anche del lato

[241] http://www.casedellamemoria.it/it/le-case-associate/giorgio-morandi.html

umano del personaggio»,[242] la percezione generale è che la Casa Museo Morandi sia stata alterata non poco rispetto a come veniva originariamente percepita, dato che potrebbe essere imputato anche al mancato coinvolgimento nel progetto di storici dell'arte. Ecco che allora la luce naturale, tanto ricercata dall'artista, si mescola a quella artificiale dei faretti, delle lampade e dei video, producendo un effetto che neutralizza l'intimità dello spazio un tempo privato (fig. 11). Anche della polvere, che come si è visto giocava un ruolo importante, oggi non c'è quasi più traccia, così come le vetrine che accolgono le sue opere e gli oggetti di utilizzo quotidiano sembrano realizzate esclusivamente per rispondere alle logiche della conservazione dei materiali. Questo dimostra ancora una volta come sia complesso ottenere un giusto equilibrio tra conservazione e valorizzazione e soprattutto come la valorizzazione spesso coincida con una lettura volta a spettacolarizzare il patrimonio culturale. Il risultato, il più delle volte, come si è avuto modo di osservare, è quello di realizzare degli abiti la cui taglia non corrisponde a quella dei destinatari. Il rischio è dunque quello di applicare dei format espositivi consolidati anche laddove si presentino esigenze differenti. Questo fenomeno si può ricondurre al fatto che il numero delle musealizzazioni degli studi d'artista è decisamente inferiore rispetto a quello dei musei d'arte contemporanea; i professionisti che si trovano a intervenire in questo settore, disponendo di un numero limitato di esempi, tendono spesso a basarsi sui casi che hanno ottenuto maggiore visibilità, anche a livello mediatico, come quello di Brancusi e di Bacon; casi che tuttavia, come si è visto, presentano diversi limiti. A questo bisogna poi aggiungere la crescente volontà da parte degli architetti di rendere riconoscibile il loro lavoro, in una sindrome di affermazione autoriale che, in alcuni casi, li porta a perdere di vista la reale

[242] Si veda l'intervista a Massimo Iosa Ghini pubblicata il 21 dicembre 2009 su http://design.repubblica.it/2009/12/21/massimo-iosa-ghini-racconta-casa-morandi/ (consultato il 22 novembre 2015).

funzione del contenitore.[243] Se il protagonismo degli architetti nel caso dei musei d'arte può avere delle ricadute positive, mal si sposa con i progetti dedicati a singole personalità in cui la firma del progettista rischia di risultare troppo ingombrante. E così si finisce per avere una lettura dell'artista irrimediabilmente filtrata da quei codici linguistici e stilistici che caratterizzano il progettista di turno. Questo segnala come il problema della musealizzazione degli studi d'artista, per la sua specificità, necessiti di ulteriori momenti di riflessione e dibattito.

2.4.5. Il caso di Carlo Zauli a Faenza: un museo-laboratorio

Carlo Zauli (Faenza,1926 – 2002), scultore ceramista nato e cresciuto a Faenza, fin da ragazzo manifesta l'attitudine creativa che lo porta ad iscriversi nel 1937 all'Istituto d'Arte per la Ceramica. Nel 1944, sul finire della seconda guerra mondiale, l'artista è deportato nel campo di lavoro di Hulz da cui fortunatamente rientra qualche mese più tardi, non senza però portare con sé i segni di quella tragica esperienza, come osserva lo scrittore Cristiano Cavina «Chissà quanto c'è di quel periodo così duro in quelle sue opere 'sconvolte', o in quel cerchione gigantesco – quasi da trattore – spaccato da una parte dal troppo calore o dal destino».[244]

Dopo aver conseguito il diploma di "Magistero Tecnico" nel 1948 e aver concluso il corso speciale in decorazione ceramica nel 1949, inizia la carriera di scultore quando, nel 1950, rileva insieme agli amici Umberto Zannoni, Averardo Giovannini e Renato

[243] L'artista e teorico dell'arte Daniel Buren fu il primo a interrogarsi sulla questione relativa alla funzione dei musei all'interno del suo seminale saggio dal titolo *Function of the Museum*. Cfr *D. Buren, "*Function of the *Museum",* in *Artforum* 12, no. 1, September 1973; D. Buren, *The Museum that Did Not Exist*, Prestel, Paris, 2010.

[244] C. Chiavina, "La terra come destino", in F. Gualdoni (a cura di), *Carlo Zauli. Scritti e testimonianze*, Museo Carlo Zauli, Faenza, 2012, p. 16.

Zama lo studio del ceramista Mario Morelli, in via della Croce a Faenza, nei locali dove oggi sorge il Museo Carlo Zauli.[245]

I suoi esordi sono all'insegna della tradizione ceramica faentina con le prime maioliche, i vasi asimmetrici e bivasici, che traggono origine dai modelli fittili mediterranei. Dalla metà degli anni Cinquanta inizia a sperimentare con il grès, producendo tra il 1956 e il 1957 i primi smalti bianchi a 1200 gradi, veri e propri precursori dei cosiddetti "Bianchi di Zauli". [246] Durante la sua carriera artistica partecipa a numerosi concorsi in Italia e all'estero, ottenendo importanti riconoscimenti da parte della critica e del pubblico tanto da essere considerato come uno dei massimi innovatori nel campo della ceramica.[247]

L'immobile di via della Croce che ospitava il laboratorio di Zauli viene nel tempo acquistato interamente dall'artista e, attraverso una serie di trasformazioni architettoniche, smette i panni della vecchia bottega artigiana per divenire un luogo operativo che ha il suo fulcro nella cosiddetta stanza dei forni, alla quale si aggiungono gli edifici moderni che oggi costituiscono parte degli spazi espositivi. Nel 2002, anno della morte dell'artista, lo studio di Faenza è infatti, per volontà della famiglia, trasformato nel "Museo Carlo Zauli". Elementi fondamentali dell'attuale percorso espositivo, capaci di raccontare la vita e la produzione artistica di Zauli, sono le stanze per la smaltatura e la cottura, caratterizzate dalle pareti annerite dal fumo proveniente dal forno a legna, la cantina delle argille, in cui tuttora sono riposti i sacchi contenenti terre provenienti da tutta Europa, e la lunga sala per la foggiatura delle opere

[245] M. Zauli (a cura di), *Museo Carlo Zauli di Faenza*, Collana del Sistema Museale della Provincia di Ravenna, Ravenna, 2004, p. 15.

[246] Sull'opera di Carlo Zauli si veda C. Vivaldi, *Carlo Zauli*, Grafis, Bologna, 1973; C. Marabini e F. Donato, *Matrici e radici in Carlo Zauli*, CUEN, Napoli, 1989; F. Gualdoni, *Carlo Zauli, scultore*, Silvana Editore, Milano, 2009; F. Gualdoni, *Carlo Zauli: terra che rivive*, Danilo Montanari Editore, Ravenna, 2011; L. Fabbri (a cura di), *Carlo Zauli: l'alchimia delle terre 1952-1991*, MIC Faenza, 2002.

[247] J. R. De Infante, "Carlo Zauli", in M. Zauli (a cura di), *Museo Carlo Zauli di Faenza*, Collana del Sistema Museale della Provincia di Ravenna, Ravenna, 2004, pp. 14-26.

monumentali, in cui si trova la grande parete attrezzata sulla quale venivano modellati, in verticale, i grandi altorilievi.

A Zauli si deve inoltre la capacità di unire alla fase di lavorazione e produzione ceramica anche quella espositiva e al contempo divulgativa del suo processo creativo. L'artista si è infatti sempre contraddistinto non solo per la sua produzione artistica ma anche l'impegno culturale, un vero e proprio lavoro intellettuale, come sottolinea il critico Flaminio Gualdoni che descrive l'operato di Zauli come «[…] impegno, militanza civile in favore di una cultura che si potesse dire condivisa, che fosse possesso comune: prospettiva, dunque, di politica culturale».[248]

In questo senso non risulta dunque scontata per l'epoca la decisione dell'artista di predisporre, già a partire dalla metà degli anni Ottanta, una sala in cui mettere in mostra alcune sue opere con l'intento di raccontare il suo percorso di scultore. L'obiettivo di Zauli era infatti quello di dare vita a un centro culturale, inteso come base di lancio di una nuova produzione artistica capace di permettere l'espressione di nuove visioni contemporanee.[249]

Lo studio ha da sempre rappresentato per Zauli un luogo costantemente aperto alle visite e alle sperimentazioni. È per questo, come ricordato da Matteo Zauli, che «Nanni Valentini, Giuseppe Spagnulo, Giò e Arnaldo Pomodoro, Antonio Tàpies e molti altri passavano e lasciavano un segno, consolidando la consapevolezza in mio padre che il confronto diretto fosse il metodo più potente per arricchire il proprio bagaglio culturale e maturare il proprio linguaggio espressivo».[250] A tal proposito risultano significative le

[248] F. Gualdoni, "Introduzione", in F. Gualdoni (a cura di), *Carlo Zauli. Scritti e testimonianze*, Museo Carlo Zauli, Faenza, 2012, p. 9.

[249] M. Zauili, "Museo Zauli: un luogo tra memoria ed avanguardia" in M. Zauli (a cura di), *Museo Carlo Zauli di Faenza*, Collana del Sistema Museale della Provincia di Ravenna, Ravenna, 2004, pp. 9-11.

[250] M. Zauli, "In forma di ceramica. Dialogo a più voci" in *In forma di ceramica. Arte contemporanea dal Museo Carlo Zauli*, cat. della mostra (3 aprile – 4 maggio 2014), Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia, 2014, p. 9.

impressioni riportate da Yoshiaki Inui: «E' stato all'inizio dell'estate di qualche anno fa che ho visitato Carlo Zauli per la prima volta. Il suo atelier, che dà su un vicolo, poco distante dal centro della città, ha una porta semplice e, a prima vista, dall'esterno, sembra un magazzino. Dalla porta, un passaggio conduce al cortile piuttosto spazioso in fondo al quale si nota un cortile in mattoni. È questa la sala d'esposizione di Zauli. Indimenticabile è per me il momento in cui entrai nella sala per la prima volta: vi erano esposte tutte intorno varie opere, grandiose e minute, e ognuna di esse mi sembrò estremamente vivace e stimolante, in contrasto strano con l'ambiente interno in pieno silenzio. Non poteva essere dunque che il silenzio della grande natura, che si sente, con ritmo piacevole, nel fruscio delle foglie scosse dal vento o nelle increspature delle onde. Ricordo che mi diede un'impressione simile a quella dell'atelier di Brancusi, al Museo Nazionale d'Arte Contemporanea di Parigi.».[251]

2.4.6. Il processo di musealizzazione dell'atelier di Carlo Zauli

Il processo di musealizzazione dell'atelier di Carlo Zauli è avvenuto subito dopo la sua morte, sotto la regia dei figli e in particolare di Monica Zauli, che ha curato il progetto architettonico ed espositivo e di Matteo Zauli, direttore del museo fin dalla sua apertura, mentre a Giorgia Erani è stato affidato lo svolgimento delle funzioni di conservazione e catalogazione.[252]

L'orientamento di Carlo Zauli verso la creazione di uno spazio rivolto non solo alla produzione ma anche alla ricerca e alla sperimentazione costituisce il fondamento ideologico del museo. Questa impostazione ha dettato le linee di una ricostruzione della sua carriera artistica a partire dalla produzione prevalentemente ceramica degli anni Cinquanta, per proseguire con gli oggetti dall'aspetto arcaico e primitivista, fino a

[251] Y. Inui, *Carlo Zauli*, Istituto Italo Giapponese, Kyoto, 1974, p. 8.

[252] http://www.museozauli.it/carlo-zauli/

giungere agli esiti delle ultime ricerche scultoree degli anni Ottanta, così come sottolineato dallo stesso Matteo Zauli: «Il progetto inerente il Museo Carlo Zauli nasce dalla visione avuta alla fine degli anni ottanta da mio padre stesso, che voleva trasformare il suo studio-bottega in un centro culturale. La nostra idea era, perciò, moltiplicare le occasioni di contatto facendo del museo Zauli non solo un luogo della memoria dell'opera dell'artista, ma un luogo di sperimentazione, di nuove prospettive, di stupore e anche di dibattito. Per questo motivo il nostro museo, oltre a offrire un viaggio nel lavoro di Zauli tra il 1950 e gli anni ottanta e, al tempo stesso, un percorso dentro uno storico laboratorio ceramico intatto».[253]

L'obiettivo del museo è quello di affermarsi come un centro propulsore di eventi di carattere internazionale che facciano riferimento alla figura di Carlo Zauli, fornendo spunti di approfondimento verso il mondo della ceramica anche secondo nuove interpretazioni contemporanee.

2.4.7. Il percorso espositivo del Museo Carlo Zauli

Il museo Carlo Zauli si sviluppa su tre piani diversi, secondo spazi che, anche per via della loro disposizione, testimoniano come il lavoro dell'artista si sia evoluto durante il periodo compreso tra gli anni Cinquanta e i primi anni Novanta.

L'allestimento è realizzato secondo l'ordine cronologico delle varie fasi della carriera di Zauli. Le sale che accolgono le sue opere in totale sono sei, di cui due al piano terra e quattro al primo piano. A queste si aggiungono poi gli ambienti del laboratorio, compreso quello al piano interrato (figg. 17-18).

Una volta varcato l'ingresso di via della Croce, si entra nel grande giardino (fig. 16), un tempo utilizzato come rimessa per le cataste di legname, e che oggi accoglie diverse

[253] D. Mariani, "Intervista a Matteo Zauli", in *Juliet Art Magazine*, 2 aprile 2015. Online al link http://julietartmagazine.com/it/intervista-matteo-zauli/

opere dell'artista, tra cui *Genesi di un primario* (1984), *Stele bianca* (1986), *Metamorfosi* (1988) ed *Era una sfera* (1991).

Il percorso espositivo vero e proprio inizia al primo piano, con la sala dedicata alle produzioni realizzate nel periodo compreso tra il 1952 e il 1959, che contiene anche le prime creazioni in grès. Questa sala un tempo era l'ambiente dove, con piccole bilance, si dosava e si studiava la combinazione ottimale degli elementi per l'ottenimento degli smalti. Attigua alla prima sala si trova quella dedicata agli anni Sessanta dove, all'interno di un mobile-vetrina, sono conservati anche una serie di vasi e modelli, frutto di esperimenti al tornio. Si prosegue poi nella sala dedicata alla produzione compresa tra il 1962 e il 1971, in cui un tempo venivano custodite le opere da destinare alle mostre e alle esposizioni.

Al piano terra si trova la sala degli "Sconvolti", vasi realizzati a partire dal 1976 al tornio, dalle forme stravolte e rivestiti con colori metallizzati.[254]

Per visitare l'ambiente che accoglie le opere realizzate tra il 1977 e il 1989 bisogna risalire al primo piano, negli ambienti che affiancano gli uffici della direzione. L'ingresso a quest'ala è possibile attraverso la scala che dà sul giardino. Si tratta di uno spazio fatto costruire dallo stesso artista alla fine degli anni Ottanta proprio per ospitare il museo e il centro culturale che aveva in mente di realizzare. Quest'ultima sala si affaccia anch'essa sul giardino come anche i laboratori, fatta eccezione per quello al piano interrato, dove sono custodite le zolle e le argille provenienti da diverse parti d'Europa. Gli altri laboratori sono ospitati in quattro stanze contigue: il primo spazio è la cantina delle argille che, attraverso una piccola rampa, conduce alla stanza delle decorazioni e della formatura delle opere di piccole dimensioni, mentre gli altri due ambienti sono la stanza degli smalti ceramici e la grande stanza dei forni (fig. 19), nella

[254] J. R. De Infante, "Carlo Zauli", in *La ceramica che cambia. La scultura ceramica in Italia dal secondo dopoguerra*, Gli Ori, Pistoia, 2014, p. 160.

stanza degli smalti sono invece esposte diverse immagini che illustrano come avveniva il lavoro all'interno dello studio.

Il percorso espositivo si chiude con una sala dedicata alla progettazione industriale di piastrelle, realizzata in collaborazione con la ditta "La Faenza", di cui Zauli è stato direttore artistico e designer.

2.4.8. Le residenze d'artista, le attività didattiche e l'itinerario urbano

Il Museo Carlo Zauli ha dato vita nel 2003 al progetto *Residenza d'Artista* incentrato sull'incontro tra un artista, che generalmente non opera nel campo della ceramica, e la comunità del territorio. L'artista, selezionato da un curatore, è chiamato così a relazionarsi con il mondo produttivo locale che ruota attorno alla ceramica.[255]

Le stesse opere finali vanno intese come l'esito di un lavoro collettivo, di un processo d'interazione più ampio che interessa numerosi soggetti, e soprattutto di differenti conoscenze.[256]

L'apertura del Museo nei confronti di queste esperienze di contaminazione fa sì che questo si configuri come un'istituzione dinamica e protesa a offrire punti di vista sempre nuovi e originali, come ribadito dal direttore: «tutto questo ci riporta alla visione che Carlo Zauli aveva avuto per il proprio atelier già a metà degli anni Ottanta: un centro didattico, di ricerca per la ceramica contemporanea, capace di fornire elementi

[255] D. Lotta, "In forma di ceramica. Dialogo a più voci", in *In forma di ceramica. Arte contemporanea dal Museo Carlo Zauli, cat. della mostra (3 aprile – 4 maggio 2014), Fondazione Bevilacqua La Masa,* Venezia, 2014, pp. 9-10.

[256] G. Molinari, "In forma di ceramica. Dialogo a più voci", in *In forma di ceramica. Arte contemporanea dal Museo Carlo Zauli*, cat. della mostra (3 aprile – 4 maggio 2014), Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia, 2014, pp. 10-11.

conoscitivi per il rinnovamento di un materiale che si rivela capace di fornire elementi di infinite vite».[257]

Questo programma di residenze ha consentito al museo di dare vita a un'ulteriore collezione permanente realizzata per l'appunto grazie alla collaborazione instaurata con gli artisti che di volta in volta hanno preso parte alle diverse edizioni.[258]

A partire dal 2014 il museo ha inoltre deciso d'investire nelle nuove forme di artigianato, in particolare quelle relative al cosiddetto "artigianato digitale", ospitando nei propri spazi l'associazione Fab Lab Faenza, vivace gruppo di *makers* faentini specializzati nell'utilizzo delle stampe in 3D. E così che stampanti, frese e nuovi macchinari diventano ulteriori mezzi non solo per la realizzazione di attività didattiche, come workshop, seminari e laboratori per bambini e ragazzi, ma anche e soprattutto per incentivare la sperimentazione nell'ambito della ceramica. «La ceramica ha pratiche realizzative universali e millenarie, dalle quali solitamente non si prescinde, che sono grosso modo le stesse per i Della Robbia, Carlo Zauli o Bertozzi e Casoni. È il fascino del materiale, ma è indubbiamente il motivo per cui è tanto interessante sperimentare tecniche nuove, con le quali non pensiamo di sostituire l'indispensabile sapere artigiano, ma fornire nuovi strumenti con i quali, magari, eseguire anche forme difficilmente realizzabili con la tecnica tradizionale. Alcuni artigiani vedono la stampante 3d come una minaccia alla propria professionalità, una paura del tutto

[257] M. Zauli, "Il progetto Residenze d'artista", in M. Zauli (a cura di), *Museo Carlo Zauli di Faenza*, Collana del Sistema Museale della Provincia di Ravenna, Ravenna, 2004, p. 74.

[258] Nel 2014 si è tenuta una mostra alla Fondazione Bevilacqua La Masa di Venezia dal titolo "In forma di ceramica. Arte contemporanea dal Museo Carlo Zauli" dedicata alla collezione di opere del museo realizzate durante i dieci anni di residenze d'artista. Cfr *In forma di ceramica. Arte contemporanea dal Museo Carlo Zauli*, cat. della mostra (3 aprile – 4 maggio 2014), Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia, 2014;

infondata, prova di questo è ad esempio il nostro partner, la CNA, ovvero l'espressione istituzionale dell'artigianato».[259]

Il Museo Carlo Zauli, anche in funzione dei significati ascritti alla ceramica in una città come Faenza, riconosciuta da più parti come uno dei centri del teorizzato distretto culturale evoluto della ceramica,[260] appare anche come un luogo che travalica i confini della struttura in cui ha sede per diffondersi, attraverso la dislocazione di varie opere, anche in altri punti della città. Esiste infatti un vero e proprio itinerario urbano, curato dal museo, che, partendo dal piazzale antistante la stazione ferroviaria, dove si trova il *Cubo alato* (1977) collocato nel 1987, prosegue nei locali della Banca Popolare Antonveneta, all'interno dei quali è conservato, sulla parete di fondo, un grande altorilievo in grès riconducibile alla serie *Grande Arata*. Altri lavori di Zauli si trovano nell'Ospedale degli Infermi, in via Mazzini, nella facciata dell'Istituto Tecnico Commerciale per Geometri "A. Oriani" e nell'Istituto Statale d'arte per la Ceramica "F. Ballardini" in Corso Baccarini, così come nel resto del centro storico della città.[261]

Quello del Museo Carlo Zauli appare come un caso interessante in quanto, a differenza delle altre esperienze esaminate, si tratta di museo privato, nato dalla volontà degli eredi dell'artista, che nel tempo è riuscito a ritagliarsi uno spazio all'interno dell'ambiente culturale nazionale grazie alla sua capacità di coniugare le radici storiche

---

[259] D. Mariani, "Intervista a Matteo Zauli", in *Juliet Art Magazine*, 2 aprile 2015. Online al link http://julietartmagazine.com/it/intervista-matteo-zauli/

[260] Sul concetto di distretto culturale evoluto si vedano P. L. Sacco, S. Pedrini, "Il distretto culturale, mito o opportunità?", in *Il Risparmio*, 51, 3, pp. 101-155; P. L. Sacco, G. Ferilli, *Il distretto culturale evoluto nell'economia post industriale*, DADI/WP_4/06, Università Iuav, Venezia, 2006; Santagata W., "I distretti culturali nei paesi avanzati e nelle economie emergenti ", in *Economia della cultura*, n.2, 2005, pp. 141-152.

[261] S. Bassi, "Itinerario urbano", in M. Zauli (a cura di), *Museo Carlo Zauli di Faenza*, Collana del Sistema Museale della Provincia di Ravenna, Ravenna, 2004, pp. 66-72. Per una ricognizione completa delle opere pubbliche di Carlo Zauli si veda F. Gualdoni, *Carlo Zauli: terra che rivive*, Danilo Montanari Editore, Ravenna, 2011, p.133.

e culturali del territorio con una visione anche per certi versi innovativa di intendere la produzione ceramica. È questo atteggiamento il motore che ancora tiene acceso il museo-laboratorio, la cui attività è caratterizzata dall'assenza di complessi filologici nei confronti della conservazione integrale dello spazio dello studio. Questo atteggiamento appare tuttavia giustificato nel caso di un artista la cui capacità principale è stata quella di dare vita a proficui legami sia in campo nazionale che internazionale. Si comprende dunque il senso di una politica museale diretta alla creazione di un luogo dinamico in cui si realizzano attività di vario genere, anche se questo ha comportato il riutilizzo di alcuni ambienti del vecchio atelier, piuttosto che alla realizzazione di un mausoleo volto a celebrare passivamente la figura dell'artista.

Capitolo 3

CASO DI STUDIO.
L'ATELIER DI GAVINO TILOCCA A SASSARI

3. Caso studio: l'atelier Gavino Tilocca

3.1 Fortuna critica

I luoghi di produzione creativa si sono rivelati degli utili strumenti di indagine per la verifica e la comprensione di ciò che si nasconde dietro la realizzazione di un'opera, permettendo di ampliare il quadro di conoscenze sull'artista.

Partendo da queste considerazioni, si è scelto di prendere in esame il caso dell'atelier dello scultore sardo Gavino Tilocca (Sassari, 1911- 1999), la cui vicenda è stata negli ultimi decenni oggetto di alcune ricognizioni parziali ma attende ancora di essere esaminata nella sua interezza. Benché infatti l'arte sarda del Novecento sia stata al centro di diversi studi,[262] l'opera di Tilocca è rimasta ai margini di tale interesse storiografico.

Gli unici contributi monografici che lo riguardano sono costituiti da due cataloghi, quello dell'antologica *Tilocca. Sculture* (1997), a cura di Gianni Murtas,[263] in cui viene tracciato un sintetico ma efficace profilo dell'artista, e quello della mostra *Tilocca. Ceramiche* (2013), a cura di Giuliana Altea, nel quale, per la prima volta in maniera

[262] Sul contesto artistico sardo del primo Novecento cfr. G. Altea, M. Magnani, *Pittura e scultura del primo Novecento* e *Pittura e scultura dal 1930 al 1960*, volumi della collana Storia dell'arte in Sardegna, Ilisso, Nuoro, 1995 e 2000. La casa editrice Ilisso ha pubblicato, a partire dai primi anni Novanta, numerose monografie relative agli artisti sardi del primo Novecento. Cfr. G. Altea, M. Magnani, *Mauro Manca*, 1994; G. Altea, M. Magnani, *Eugenio Tavolara*, 1994; A. Negri, *Aligi Sassu*, 1995; G. Murtas, *Filippo Figari*, 1996; G. Altea, M. Magnani, *Giuseppe Biasi*, 1998; M. L. Frongia, *Mario Delitala*, 1999; G. Altea, A. Camarda, *Nivola. La sintesi delle arti*, 2016. Nel 2005 ha realizzato anche una collana di brevi monografie dal titolo "I Maestri dell'Arte Sarda", comprendente S. Campus, *Aligi Sassu*; G. Altea, *Costantino Nivola*; R. Ladogana, *Bernardino Palazzi*; G. Altea, *Edina Altara*; M. L. Frongia, *Giovanni Ciusa Romagna*; G. Murtas, *Foiso Fois*; G. Altea, *Eugenio Tavolara*; G. Murtas, *Mauro Manca*; A. Crespi, *Salvatore Fancello*.

[263] Il catalogo è stato realizzato in occasione della mostra antologica *Tilocca sculture* realizzata nel mese di dicembre del 1997 all'Exmà di Cagliari e riproposta nel mese di aprile del 1998 al Palazzo della Provincia e a Palazzo Ducale di Sassari. Cfr. G. Murtas, *Gavino Tilocca sculture*, Arte Duchamp, Cagliari, 1997.

approfondita, viene presa in esame la sua produzione ceramica.[264] In precedenza, l'attenzione della critica si era rivolta quasi esclusivamente all'impegno dell'artista nella ceramica: esempi delle sue opere realizzate in questa tecnica, accompagnate da brevi note biografiche, erano state pubblicate in ricognizioni di carattere più generale, come *Ceramica di Sardegna. La storia, i protagonisti, e opere 1920-1960* (1990)[265] di Marco Marini e Maria Laura Ferru, nel quale però le opere risultano pubblicate senza data, in *100 anni di Ceramica. Le ricerche degli artisti, degli artigiani, delle piccole industrie nella Sardegna del XX secolo* (2000) di Antonello Cuccu,[266] che rimane ancora oggi la più completa raccolta sulla ceramica del Novecento in Sardegna, e in *La ceramica che cambia. La scultura ceramica in Italia dal secondo dopoguerra* (2014) a cura di Claudia Casali, nella cui scheda dedicata all'artista si fa riferimento ai vari riconoscimenti ottenuti in ambito nazionale.[267] A queste si aggiungono i saggi di Antonella Camarda "La ceramica degli artisti dal dopoguerra ad oggi" e "Ceramica e architettura" e il contributo di Antonello Cuccu "Tra un barbarico *Horror Vacui* e una sintesi di gusto moderno", pubblicati nell'antologia *Ceramiche. Storia, linguaggio e prospettive in*

[264] Il catalogo è stato pubblicato in seguito alla mostra *Gavino Tilocca. Ceramiche*, realizzata dal 15 novembre 2013 al 16 febbraio 2014 al Museo MAN di Nuoro. Nel volume sono presenti i saggi di G. Altea "Gavino Tilocca ceramista", ivi, pp.11- 46 e di A. Camarda, "Ceramica e ritratto nell'opera di Gavino Tilocca", ivi, pp.47-63 e gli apparati (note biografiche, itinerario espositivo e bibliografia) di D. Mariani, ivi, pp.123-133. Cfr. G. Altea (a cura di), *Gavino Tilocca. Ceramiche*, Eikon, Nuoro, 2013.

[265] M. Marini, M. L. Ferru, *Ceramica di Sardegna. La storia, i protagonisti, e opere 1920-1960*, Tema, Cagliari, 1990, pp. 219-230.

[266] A. Cuccu, *100 anni di Ceramica. Le ricerche degli artisti, degli artigiani, delle piccole industrie nella Sardegna del XX secolo*, Ilisso, Nuoro, 2000, pp. 128-135.

[267] D. Mariani, "Gavino Tilocca", in C. Casali (a cura di), *La ceramica che cambia. La scultura ceramica in Italia dal secondo dopoguerra*, Gli Ori, Pistoia, 2014, pp. 66-67.

Sardegna (2007),[268] in cui l'artista compare più volte con un ruolo da protagonista all'interno dell'ambiente artistico e culturale sardo del secondo dopoguerra.[269]

Data la mancanza di un'indagine critica complessiva sulla figura di Tilocca, si è scelto di partire dall'atelier di viale Adua per ricostruire un quadro dettagliato della sua produzione. Lo studio custodisce ancora oggi, oltre alla più importante raccolta delle sue opere, anche l'archivio dell'artista. Lo scandaglio di quest'ultimo e il suo riordinamento hanno permesso di identificare e datare un cospicuo numero di lavori, molti dei quali inediti, e allo stesso tempo di mettere a fuoco alcuni importanti episodi del percorso di Tilocca, dal periodo di formazione a Carrara alle prime commissioni pubbliche, dalla partecipazione alle mostre Sindacali e alla Biennale di Venezia fino all'esperienza pittorica, quest'ultima pressoché trascurata dai precedenti studi sull'artista. Attraverso la schedatura preliminare dei documenti e materiali presenti nell'archivio (cataloghi delle mostre, rassegna stampa dell'epoca, foto, manoscritti personali, disegni e bozzetti preparatori) si è potuto ricostruire un primo quadro cronologico della produzione di Tilocca. Successivamente, tramite ulteriori ricerche bibliografiche, volte soprattutto a una contestualizzazione critica del suo lavoro rispetto all'arte italiana del Novecento, si è giunti a completarne in maniera dettagliata il profilo, realizzando anche il catalogo generale della sua opera.

[268] A. Camarda, "La ceramica degli artisti dal dopoguerra ad oggi", in *Ceramiche. Storia, linguaggio e prospettive in Sardegna*, Ilisso, Nuoro, 2007, pp.351-363; A. Camarda, "Ceramica e architettura", ivi, pp. 405-414; A. Cuccu, "Tra un barbarico horror vacui e una sintesi di gusto moderno", ivi, pp. 365-403.

[269] Schede di singole opere sono inoltre presenti in "Catalogo delle opere d'arte" di G. Altea, all'interno del volume *Il Palazzo della Provincia di Sassari*, Pizzi, Milano,1986 e in G. Altea, M. Magnani, *Pittura e scultura dal 1930 al 1960*, op. cit., schede di M. P. Dettori (n.76-79; 82; 87-88; 186).

3.2 Gavino Tilocca. Gli esordi

Gavino Tilocca nasce a Sassari il 13 maggio del 1911. Fin da giovane viene indirizzato al lavoro manuale dal padre Giuseppe, da cui apprende le prime tecniche di lavorazione del marmo, all'interno della bottega artigiana di famiglia. Date le sue buone capacità di modellazione, una volta conseguito il diploma presso l'Istituto Tecnico "Alberto Ferrero La Marmora" di Sassari, nel 1930 supera l'esame di ammissione all'Accademia di Belle Arti di Carrara. Qui il giovane Tilocca ha la possibilità di maturare e affinare le tecniche scultoree grazie soprattutto agli insegnamenti del maestro Arturo Dazzi (Carrara, 1881 – Pisa, 1966).[270] Lo scultore carrarese gioca un ruolo fondamentale nella formazione di Tilocca. È a lui che l'artista guarda per la produzione delle sue prime opere, come nel caso de *Il Sogno* (figg. 24-25), una testa di bimbo documentata in una foto databile al 1932, riconducibile per stile e tema ad analoghi lavori di Dazzi come *Busto di bimbo* (1920) o *Sogno di bambina* (1925).[271] Va detto comunque che Tilocca prende dal maestro solamente alcuni elementi stilistici identificabili fin da subito in due filoni di ricerca distinti: il primo di matrice più intimista, rinvenibile prevalentemente in una serie di ritratti di adolescenti, e il secondo di impianto classicista, segnato da una plastica più vigorosa e monumentale come, ad esempio, quella del *Marciatore* (1932) con cui nel 1933 ottiene il diploma di scultura all'Accademia di Belle Arti (figg. 26-28).

Il percorso artistico di Tilocca si svolge in sostanziale autonomia rispetto al contesto artistico sardo, del quale sarà utile ricordare brevemente gli sviluppi tra il primo Novecento e gli inizi degli anni Trenta. Nel panorama artistico italiano, la Sardegna

[270] Per un approfondimento sull'opera di Arturo Dazzi cfr. A. V. Laghi, *Arturo Dazzi scultore e pittore*, Pacini, Pisa, 2013.

[271] Cfr. A. Camarda, "Ceramica e ritratto nell'opera di Gavino Tilocca", in G. Altea (a cura di), *Gavino Tilocca. Ceramiche*, Eikon, Nuoro, p.48.

infatti costituiva un caso a sé stante. Approdata alle soglie del Novecento senza scuole d'arte o accademie e, se si esclude il ricco patrimonio popolare, anche senza tradizioni figurative autoctone, l'Isola aveva compiuto solo recentemente il proprio ingresso sulla scena dell'arte "pura" all'insegna dell'unione tra artisti, letterati e politici intorno all'idea di un'identità sarda.[272] All'origine del movimento figurativo isolano vi era stata la volontà di recuperare in chiave primitivista le tradizioni popolari. [273] La trasfigurazione della civiltà rurale è infatti l'elemento centrale dell'arte sarda primo novecentesca e viene perseguita attraverso un filtro esotizzante ed estetizzante. Lo scopo primario che gli artisti assegnano alla loro arte è quello di ribaltare la visione denigratoria che si aveva della Sardegna, presentandola non più come una regione subalterna e arretrata ma ma come un paradiso esotico. Bisogna tuttavia ricordare che questo processo si compie prevalentemente in ambito pittorico, soprattutto grazie all'opera di Giuseppe Biasi e Filippo Figari, in quanto, come osservato da Altea, «la scultura moderna in Sardegna inizia con Francesco Ciusa»,[274] la cui affermazione nel 1907 alla Biennale di Venezia con il gesso *La madre dell'ucciso*, viene vissuta dai conterranei come un evento mitico. Prima di lui la produzione scultorea nell'Isola era contrassegnata dalla presenza di tagliapietre popolari e di scultori dallo stile neutro, formatisi nelle accademie della penisola, i cui lavori ornavano principalmente i cimiteri e le piazze.[275]

---

[272] Cfr. G. Altea, M. Magnani, *Pittura e scultura del primo Novecento*, volume della collana Storia dell'arte in Sardegna, Ilisso, Nuoro, 2000.

[273] Ivi, p. 35.

[274] Sulla partecipazione dell'artista alla Biennale di Venezia si veda G. Altea, "Francesco Ciusa: gli anni delle Biennali (1907-1928)", in G. Altea, A. M. Montaldo (a cura di), *Francesco Ciusa: gli anni delle Biennali (1907-1928)*, Ilisso, Nuoro, 2007, pp. 9-28. Per un quadro complessivo Cfr. G. Altea, *Francesco Ciusa*, Ilisso, Nuoro, 2005.

[275] Negli anni a cavallo tra Otto e Novecento in Sardegna si assiste al proliferare di monumenti, busti, targhe dedicate di volta in volta a personaggi illustri. La maggior parte di queste commissioni vengono assegnate a scultori provenienti dalla penisola. È il caso, ad esempio, del piemontese Giuseppe Sartorio che realizza a Sassari il monumento a Vittorio Emanuele II (1899), o del napoletano Vincenzo Jerace

Ad ogni modo, il successo del movimento figurativo teso a dar forma a una nuova immagine dell'identità sarda iniziò a rallentare subito dopo il primo conflitto mondiale. Il clima artistico nazionale del dopoguerra infatti puntava al superamento non solo degli sperimentalismi delle avanguardie, ma anche del decorativismo estetizzante delle secessioni, da cui la Sardegna era stata fortemente segnata.[276] In Italia si chiedeva ora a gran voce un'arte di timbro nazionale e non regionalista che facesse appello al classicismo, o meglio a una «moderna classicità», così come teorizzato da Margherita Sarfatti, sostenitrice del gruppo milanese di Novecento (fondato nel 1922) e critica di punta di quella stagione.[277] Sono gli anni del "richiamo all'ordine" che vede, non solo in Italia, l'abbandono delle istanze radicali delle avanguardie in favore di un ritorno alla figuratività e al realismo: dopo le deformazioni e le frammentazioni più sperimentali del primo decennio del secolo gli artisti riscoprono la solidità della forma e la linearità della composizione.[278] Anche in Sardegna si cerca di intraprendere la via del realismo, pur con dei rimandi alla tematica regionalistica come, ad esempio, nei casi dei pittori Mario Delitala e Stanis Dessy, i quali danno vita a rappresentazioni dai toni più austeri: non più la Sardegna fiabesca e primitiva di inizio secolo ma una "sardità" rigorosa e severa, come testimoniano i pannelli decorativi realizzati da Delitala per la Sala Consiliare del Comune di Nuoro (1924-26).

---

che colloca sul monte Ortobene di Nuoro l'imponente Redentore (1901), ma anche del genovese Filippo Giulianotti che, ancora a Sassari, esegue la statua di Pasquale Tola (1912). Cfr. G. Altea, M. Magnani, *Pittura e scultura del primo Novecento*, op. cit., pp.14-15.

[276] Ivi, p. 191-215.

[277] Sulla vicenda del gruppo di Novecento cfr. E. Pontiggia, C. Gian Ferrari, N. Colombo, *Il "Novecento" milanese. Da Sironi ad Arturo Martini*, Mazzotta, Milano, 2003. Sul contributo teorico di Margherita Sarfatti al dibattito critico di questi anni cfr. E. Pontiggia (a cura di), *Da Boccioni a Sironi. Il mondo di Margherita Sarfatti*, Skira, Milano, 1997.

[278] E. Pontiggia, *Modernità e classicità: il ritorno all'ordine in Europa, dal primo dopoguerra agli anni Trenta*, Bruno Mondadori, Milano, 2008.

Questa nuova stagione non ottiene però particolari consensi in ambito nazionale, almeno per quanto riguarda lo scenario relativo alla pittura e alla scultura, quest'ultima rappresentata quasi esclusivamente da Ciusa. Gli altri due scultori presenti nell'Isola, Eugenio Tavolara e Federico Melis, provenivano infatti dal campo delle arti applicate e continuavano a mantenere forti legami con esso. Proprio nelle arti applicate si registrano in questo periodo in Sardegna i risultati più interessanti, grazie alla continuità stilistica con l'esperienza secessionista la quale, ancora fino alla seconda metà degli anni venti, non ha perso la sua attualità nelle arti decorative. Francesco Ciusa fonda a Cagliari nel 1919 la manifattura di ceramiche SPICA, Melkiorre e Federico Melis si impegnano anch'essi nella produzione ceramica;[279] Eugenio Tavolara e Tosino Anfossi avviano nel 1926 la casa ATTE, società produttrice di giocatoli, arazzi e oggetti in cuoio.[280]

In definitiva, lo slancio creativo che animava la produzione artistica isolana nella seconda metà degli anni Venti si svolge su un doppio binario: da una parte un realismo, dalle atmosfere classiciste nell'arte "pura", dall'altra uno stilizzato "Déco rustico" di matrice popolare nell'arte applicata.[281] Tuttavia sarà quest'ultima a suscitare maggiore attenzione fuori dall'Isola per via delle possibili utilizzazioni produttive colte da alcuni uomini di punta del contesto politico sardo, come il deputato Paolo Pili che si adoperò per la creazione, nel 1925, della Scuola d'Arte Applicata di Oristano, la cui direzione

[279] Per un approfondimento sulla produzione ceramica del primo Novecento in Sardegna si veda G. Altea, "La ceramica degli artisti nella Sardegna del primo Novecento", in *Ceramiche. Storia, linguaggio e prospettive in Sardegna*, Ilisso, Nuoro, 2007, pp. 320-349.

[280] G. Altea, "La casa ATTE", in G. Altea, M. Magnani, *Un popolo di legno. Giocattoli artistici di Anfossi e Tavolara 1925-1939*, catalogo della mostra, ISOLA, Cagliari, pp. 11-27.

[281] Cfr. G. Altea, "Arte decorativa in Sardegna 1919-1929", in G. Altea, M. Magnani, *Nino Siglienti. Un artista déco e la sua bottega*, Chiarella, Sassari, 1989, pp. 15-42; G. Altea, "Il 'Déco rustico' e le arti applicate", in G. Altea, M. Magnani, *Pittura e scultura del primo Novecento*, op. cit., pp. 191-216.

venne affidata a Francesco Ciusa.[282] Ciononostante il crollo della fortuna politica di Pili, avvenuto nel 1929, finì col travolgere anche l'iniziativa della scuola, segnandone la fine. Altri eventi, come la chiusura da lì a breve della casa ATTE di Tavolara e Anfossi, contribuirono poi ad alimentare un clima di sconforto attorno all'impegno degli artisti nelle arti applicate.[283]

Questa parabola discendente non si arresta neppure durante il decennio successivo. Nel panorama dell'arte italiana degli anni Trenta infatti la situazione sarda appare decisamente periferica, come confermato anche dalla tardiva affiliazione della regione al Sindacato Fascista Belle Arti, compiuta quando ormai il processo di sindacalizzazione era giunto praticamente al termine in tutto il resto della penisola.[284] Per la stampa nazionale gli artisti sardi, durante gli anni Trenta, non faranno altro che «progredire instancabilmente verso la normalità, almeno fino a quando i recensori, stanchi di registrarne i miglioramenti, non rinunceranno a venire nell'Isola».[285] In tutti i casi, come osservato da Altea e Magnani, «Al di là del valore dei singoli, si ha la

[282] Cfr. G. Altea, "Dal sardismo al sardo-fascismo", in G. Altea, M. Magnani, *Pittura e scultura del primo Novecento*, op. cit., pp. 247-272.

[283] Cfr. G. Altea, M. Magnani, *Eugenio Tavolara*, Ilisso, Nuoro, 1994, p.42.

[284] Benché non siano mancate le polemiche e le ostilità da parte del mondo artistico e intellettuale sardo durante il processo di sindacalizzazione, l'approvazione della legge nazionale del 24 giugno 1929 affidava al Sindacato ogni prerogativa in materia di mostre ed esposizioni. Cfr. G. Altea, M. Magnani, "L'arte sarda nel sistema sindacale fascista", in G. Altea, M. Magnani, *Pittura e Scultura dal 1930 al 1960*, Ilisso, Nuoro, 2000, pp. 9-132. Si vedano anche E. Crispolti, "Una riflessione non inopportuna", pp. 18-19 e D. De Angelis, "Il Sindacato Belle Arti", p.23*, in Arte e Stato. Le esposizioni sindacali nelle tre Venezie (1927-1944)*, catalogo a cura di E. Crispolti, M. Masau, D. De Angelis, Skira, Milano, 1997. Per un esame più dettagliato di tutta la problematica connessa al Sindacato cfr. D. De Angelis, *Il Sindacato Belle Arti. Una ricerca sui documenti dell'Archivio dello Stato dell'E.U.R. a Roma*, Nettuno, Roma, 1999.

[285] Cfr. G. Altea, M. Magnani, "L'arte sarda nel sistema sindacale fascista", in G. Altea, M. Magnani, *Pittura e Scultura dal 1930 al 1960*, Ilisso, Nuoro, 2000, p.26.

sensazione che sulla loro opera gravassero la pregiudiziale antifolklorica e antiregionalista, e la condanna del loro orientamento generalmente anticlassico».[286]

È in questo clima che avviene il debutto sulla scena artistica isolana di Gavino Tilocca, il quale, ancora studente a Carrara, si appresta a prendere parte nel 1933 alla *IV Mostra del Sindacato Regionale Fascista Belle Arti Sardegna* che si tiene alla Galleria d'Arte Comunale di Cagliari. Il giovane scultore partecipa con un ritratto in bronzo, *Testa di ragazzo* (1933, fig. 30),[287] che però non sembra suscitare particolare interesse nella critica e nel pubblico.[288] L'opera, ancora debitrice del classicismo del maestro Dazzi, non appare in linea con le atmosfere regionaliste evocate dalla maggior parte dei lavori esposti. Tale distacco si fa ancora più evidente se la si confronta con il rilievo *Golgota* di Eugenio Tavolara, premiato in quella stessa sindacale per la scultura. Tavolara infatti, all'esordio come scultore, prosegue su una scia decorativa, pur aggiungendo alla sua plastica una certa forza drammatica e un tono narrativo.[289]

Proprio l'incontro con Tavolara si rivelerà decisivo per il percorso futuro di Tilocca. I due infatti negli anni successivi si ritroveranno più volte a collaborare alla realizzazione di opere di destinazione pubblica. Questo sodalizio, che può contare da una parte sul gusto raffinato e colto di Tavolara e dall'altra sull'abilità di modellazione di Tilocca, porterà i due artisti a monopolizzare del tutto la scena scultorea isolana, anche alla luce della totale assenza di validi concorrenti nel settore. Lo stesso Ciusa, che pure

---

[286] Ibidem.

[287] L'opera è pubblicata nel catalogo della rassegna. Cfr. *Quarta Mostra del Sindacato Interprovinciale Fascista Belle Arti della Sardegna*. Catalogo, Sindacato delle Belle Arti Sardegna, Cagliari, 1933, p. 85.

[288] La stessa accoglienza era stata riservata anche a Costantino Nivola il quale, ancora studente all'Istituto Superiore per le Industrie Artistiche di Monza (ISIA), presentava una serie di xilografie, disegni e monotipi. I giornalisti locali erano stati concordi nel «tacciare di presunzione i suoi tentativi di aggiornamento rispetto al panorama della pittura allora prevalente nell'Isola.». Cfr. G. Altea, "Gli anni di formazione", in G. Altea, A. Camarda, *Nivola. La sintesi delle arti*, Ilisso, 2015, p. 24.

[289] Sulla vicenda di Eugenio Tavolara Cfr. G. Altea, M. Magnanii, *Eugenio Tavolara*, Ilisso, Nuoro, 1994; G. Altea, A. Camarda, *Eugenio Tavolara. Il mondo magico*, Ilisso, Nuoro, 2012.

aveva ottenuto fino a quel momento numerosi riconoscimenti e un'affermazione in campo nazionale aveva iniziato, a partire dalla metà degli anni Trenta, ad appartarsi dal contesto figurativo isolano con conseguente perdita di notorietà.[290] Al declino dello scultore nuorese bisogna poi aggiungere anche l'uscita di scena, già dai primi anni Trenta, di Federico Melis che, benché operasse prevalentemente nell'ambito della ceramica, si trasferisce a Roma in cerca di migliore fortuna.[291]

Ad appena un anno dall'esordio, nel 1934, Tilocca è costretto a interrompere la sua attività per prestare servizio militare come allievo ufficiale del Genio, dapprima a Pavia e, una volta ultimato il corso, a Cagliari. Rientrato nel capoluogo sardo, entra in contatto con i giovani esponenti della vita artistica e intellettuale dell'epoca, tra cui i letterati Salvatore Cambosu e Francesco Alziator, i giornalisti Marcello Serra e Francesco Masala e gli artisti Caio Bonifazi, Cesare Cabras e Tarquino Sini, conquistandosi in poco tempo la loro stima. Nonostante le ristrettezze economiche, Tilocca decide di proseguire il suo percorso artistico, come testimoniato da un ricordo di Marcello Serra: «in quegli anni difficili, eppure così ricchi di fermenti e d'entusiasmo, egli modellava e scolpiva in francescana povertà. Ma il suo pane scarso era accompagnato e compensato dal companatico della fantasia, che confortava con i suoi voli audaci la durezza e i sacrifici di quei giorni macilenti.»[292]

Due anni più tardi, nel 1936, Tilocca decide di presentarsi alla VII Sindacale sarda che in quell'anno si svolge per la seconda volta alla Galleria Comunale di Cagliari. Sebbene nel complesso la rassegna sia stata dipinta da più parti come un disastro,[293] per l'artista

---

[290] Cfr. G. Altea, A. M. Montaldo (a cura di), *Francesco Ciusa. Gli anni delle Biennali 1907-1928*, Ilisso, Nuoro, 2007.

[291] Cfr. M. Marini, M. L. Ferru, *Federico Melis. Una vita per la ceramica*, SOLE edizioni, Cagliari, 1997.

[292] M. Serra, *Tilocca. Scultore*, Chiarella, Sassari, 1973, p. 16.

[293] La critica nazionale è praticamente assente e quella locale registra negativamente la rassegna: secondo il parere di Raffaello Delogu, la sindacale si può considerare «un disastro sia dal punto di vista della qualità delle opere (ragazzi, signorine, dilettanti, stampatori di calendari e francobolli) sia dal punto

rappresenta il momento di una prima affermazione. La sua partecipazione viene infatti considerata l'unica novità tra gli espositori e gli vale il I Premio per la Scultura conferito dal Ministero della Pubblica Istruzione.

Sono cinque le opere che l'artista presenta in mostra: due nudi in gesso, *Marciatore* e *Pugilatore* (fig. 29), quest'ultimo accostabile stilisticamente al *Pugilatore* (1929) di Messina esposto nel 1930 alla XVII Biennale di Venezia, e tre ritratti, di cui due in gesso, *Testa di giovinetta* (fig. 34) e *Ritratto di Pittore* (dell'amico Caio Bonifazi, fig. 33), e uno in bronzo, *Bimba di Sardegna* (figg. 31-32).

Nella Sindacale del 1936, a differenza di quanto avvenuto nel 1933, alcune delle opere esposte da Tilocca rivelano un nuovo interesse per la realtà locale (probabilmente conseguente al suo rientro in Sardegna), che, come era prevedibile, la critica isolana registra con compiacimento. Se l'esaltazione del corpo virile presente in *Marciatore* e *Pugilatore* lascia ancora delle riserve in alcuni commentatori, l'attenzione al dato espressivo dimostrata dai ritratti, pur nel permanere dell'influsso di Dazzi, ottiene al contrario un riscontro positivo: «Nei suoi due gessi il "Marciatore" ed il "Pugilatore" – scrive il cronista de *La Sardegna Cattolica* – egli appare l'esaltatore del tema sportivo, il quale ha indubbiamente il suo fascino, ma delle possibilità del nostro Artista non ci pare né la migliore né la più profonda. […] entrambi non ci paiono altro che abili studi di movimento che documentano, restando tali, quello che, secondo noi, può essere il pericolo di Tilocca: di perdere un essenziale espressivo in pure voluttà muscolari […] Per ben altre emozioni egli ci conduce invece con le sue due sculture "Testa di bimba", l'una in gesso, l'altra in bronzo, entrambe dal respiro leggero, ricreate con tanta

di vista delle vendite: pensi che, in tutto, non si sono superate le 7.000 lire!». Il giudizio di Delogu viene espresso privatamente in una lettera a Eugenio Tavolara nell'estate del 1936. Cfr. G. Altea, M. Magnani, "L'arte sarda nel sistema sindacale fascista", in, G. Altea, M. Magnani, *Pittura e scultura dal 1930 al 1960*, op. cit., p. 89.

immediatezza, ricche in così breve volume di belle modulazioni con struggimenti superficiali, con tocchi pausati così a tempo da farsi considerare i pezzi migliori della raccolta».[294] Anche il recensore de *Il Popolo di Roma* si sofferma positivamente sui ritratti: «Gavino Tilocca plasma la creta con abile freschezza e ci piace segnalare una graziosa testina di bimba fusa in bronzo, dalla espressione ingenua e ingenua modellazione nell'ovale piacevole. […] Di fronte, un fragile gesso di bimba, finissimo per la brillantezza dei lumi del mento, dei piani sicuri e larghi testimonia l'efficace insegnamento di Arturo Dazzi. E su questo buon binario è facile raggiungere velocemente la buona meta purché non si deragli. Una meta che sarà un nuovo punto di partenza e questa volta senza binari, vogliamo dire liberato da influenze di stile che bisogna ripudiare dopo terminato il loro ufficio di educazione, e si ha la consapevolezza del proprio gusto.»[295]

Tra i ritratti compariva come si è detto anche quello di Caio Bonifazi, il quale, nella sua recensione della Sindacale, non mancò a sua volta di registrare il dualismo espressivo presente nella produzione dello scultore: «Per constatare questi due aspetti della sua arte, e cioè fine sensibilità da un lato e carattere e forza dall'altro, basta passare dalle due delicate teste di bimba alla robusta e larga modellazione del ritratto di pittore, dove c'è una tale vigoria di pollice che può farci facilmente ricordare certi caratteri plastici della scultura romana. Le altre due opere "marciatore" e "pugilatore", partecipano egualmente dello stesso aspetto forte dell'artista …».[296]

Ugualmente, e indiscriminatamente, entusiasta dei due registri espressivi di Tilocca è il cronista de *L'Unione Sarda* Corrado Massa:«[…] non si sa se si debbano meglio

[294] "La VII Mostra Sindacale Sarda. Le sezioni del Bianconero e della Scultura", in *La Sardegna Cattolica*, 21 giugno 1936.

[295] "Impressioni sugli artisti alla VII Sindacale", in *Il Popolo di Roma*, 15 giugno 1936.

[296] C. Bonifazi, "La VII Mostra Sindacale d'arte", in *La Tribuna*, 28 giungo 1936.

riguardare le sue figure muliebri cui ha dato gentilezza vaga e delicata, come nelle due teste di bimba, morbide, carezzevoli, vellutate, di sagomatura tonda e polita oppure i due gessi "marciatore" e "pugilatore" saldi, vigorosi, massicci e vitali in cui è ben visibile una maturità di stile ed un gusto assai sviluppato per la forma.»[297]

Il lessico plastico "saldo, vigoroso, massiccio" cui fa riferimento Massa per descrivere i due atleti di Tilocca è il linguaggio maggiormente diffuso tra gli scultori italiani negli anni Trenta, come testimoniano le prime statue di cui si va ornando a Roma il mussoliniano Stadio dei Marmi, che proprio a partire dal 1930 comincia ad allineare intorno alle sue gradinate una sessantina di possenti figure di atleti donate dalle diverse province italiane.[298] Anche Tilocca, incoraggiato dal suo maestro, pare avesse sottoposto alla commissione un bozzetto per la decorazione dello Stadio, respinto poiché ritenuto «poco fascista».[299]

Per quanto i due atleti esposti alla VII Sindacale possano essere considerati in linea, per stile e soggetto, con l'esaltazione dello sport promossa dal Fascismo,[300] gli stessi

---

[297] C. Massa, "Il panorama artistico della Sardegna attraverso la VII Sindacale", in *L'Unione Sarda*, 28 giugno, 1936.

[298] La selezione dei 127 bozzetti inviati dalle 92 provincie italiane fu effettuata il 18 gennaio 1931 da una commissione formata da C. E. Oppo, R. Paribeni, A. Selva, E. Del Debbio. Per l'elenco completo degli scultori e delle statue dello Stadio dei Marmi, e per l'ubicazione di queste ultime, si veda H. Schmidt, "Lo Stadio dei Marmi. La sistemazione delle statue", in B. Mantura (a cura di), *Il corpo in corpo. Schede per la scultura italiana 1920-1940*, De Luca Arte, Roma, 1992, pp.135-137. Per un approfondimento in merito all'arte italiana degli anni Trenta si vedano R. Barilli (a cura di), *Anni Trenta. Arte e cultura in Italia*, cat., Mazzotta, Milano, 1982; M. Calvesi, E. Guidoni, S. Lux (a cura di), *E 42. Utopia e scenario del Regime*, Marsilio, Venezia, 1987; P. Curtis (a cura di), *Scultura nell'Italia Fascista*, Henry Moore Institute, Leeds, 2003.

[299] L'episodio è riportato in nota nel saggio di G. Altea, "Uno scultore nella Roma fascista. Albino Manca 1921-1938", in G. Altea, C. Virdis (a cura di), *Albino Manca. L'officina di uno scultore dal mito di Roma al sogno americano*, Gangemi, Roma, 2010, p.54 ed è attribuito a un ricordo dello stesso scultore trasmesso al figlio Angelo Tilocca. La vicenda viene situata intorno al 1934 (nuove opere per lo stadio continuarono a essere commissionate nella seconda metà degli anni Trenta).

[300] Cfr. M. Canella, S. Giuntini, *Sport e fascismo*, Franco Angeli, Milano, 2009. Sul legame tra fascismo e culto della virilità si veda G. Mosse, *Sessualità e nazionalismo* (1982), Laterza, Roma – Bari, 1996,

appaiono in realtà più direttamente debitori dell'educazione accademica dell'artista, tradizionalmente improntata su modelli classicisti.[301] Non è un caso quindi se al suo rientro in Sardegna, ormai lontano dall'occhio del maestro, Tilocca inizia a realizzare opere dai toni più intimisti e meno celebrativi che trovano nell'aderenza al dato reale una via di fuga dalla magniloquenza del Regime.

3.3 L'affermazione e le prime commissioni pubbliche

Nel 1937 Tilocca viene chiamato a insegnare Disegno al Liceo Scientifico di Iglesias dove stringe amicizia con il poeta Gaetano Pattarozzi, con cui progetta di dare vita a un gruppo futurista sardo. L'arrivo di Marinetti in Sardegna, in occasione del *IV Congresso degli Autori e Scrittori*, tenutosi in quello stesso anno a Cagliari in coincidenza con le Celebrazioni Sarde, aveva infatti svegliato lo spirito sovversivo del giovane Pattarozzi, già direttore della rivista *Ariele*.[302] Critico nei confronti della generale arretratezza dello scenario artistico isolano, il poeta cagliaritano, in seguito a un incontro con il padre del Futurismo, si era quindi convertito in attivo propagandista del movimento.

Nello stesso anno Pattarozzi e Tilocca organizzano una mostra a Iglesias,[303] lanciata tramite la pubblicazione di un volantino-proclama che incitava alla "reazione violenta

pp. 175-206; mentre sul corpo maschile eroico, cfr. K. Theweleit, *Fantasie virili* (1977), trad. it. di G. Cospito, il Saggiatore, Milano, 1997.

[301] Cfr. A. Camarda, "Ceramica e ritratto nell'opera di Gavino Tilocca", in G. Altea (a cura di), *Gavino Tilocca. Ceramiche*, op. cit., p.48.

[302] Cfr. M. Maranzano, *Futurismo in Sardegna. L'episodio sardo alla fine degli anni Trenta*, S'Alvure, Oristano, 1993.

[303] A dare notizia della mostra è un articolo pubblicato nel quotidiano *La Tribuna*: «Con l'appoggio del prefetto, sempre pronto a venire incontro alle belle e utili iniziative e ad aprire e a facilitare il cammino ai giovani […] i camerati Gavino Tilocca, scultore, e Gaetano Pattarozzi, poeta, allestiranno per la prima metà del prossimo mese di dicembre una Mostra d'Arte e una Mostra Bibliografica a Iglesias. Alla Mostra d'Arte la cui preparazione e il cui ordinamento sono affidati a Gavino Tilocca, il giovanissimo scultore

dei giovani contro l'incomprensione in malafede dei tabù sardi che per troppi anni ci hanno asfissiato con le loro opere malate di languori grigi toni sordine odori cadaveri".[304] Se il ribellismo futurista non stupisce in Pattarozzi, lo stesso non si può dire in riferimento alla ben più pacata personalità di Tilocca, che insieme a lui firma il volantino.[305] Pertanto l'atteggiamento dello scultore sassarese più che da una reale condivisione ideologica sembra scaturire dalla volontà di inserirsi nel piccolo ambiente culturale della città mineraria. Eppure un timido accenno futurista si rinviene nei primi ritratti-caricature che Tilocca pubblica in quel periodo sulla pagina sarda del quotidiano romano *La Tribuna* (figg. 39-43), tra i quali non manca quello dell'amico Pattarozzi.[306] Tuttavia si rileva come, nonostante i propositi di abbandonare la nostalgica tradizione figurativa sarda in favore delle trasgressioni futuriste, la rassegna non presentasse quasi nessuna traccia di elementi innovativi: le opere nel complesso erano infatti in linea con quanto si vedeva nelle mostre Sindacali. Anche lo stesso Tilocca, in quell'occasione, rimase abbastanza fedele alla sua formazione classicista. Secondo Pattarozzi, la responsabilità dell'esito fallimentare dell'esperimento era dovuta

---

sassarese dal sicuro avvenire, che il nostro giornale ha sorretto e incoraggiato in ogni tempo, hanno già aderito numerosi giovani – poiché la manifestazione è riservata unicamente ai giovani, a coloro cioè che sono sulla via dell'affermazione, tra i quali i pittori fratelli Marras, Mazzola di Iglesias, Contini di Oristano, Vellanni Pisano, Enzo Loi, Dino Fantini, di Cagliari, e numerose donne di cui non si conoscono i nomi. La Mostra Bibliografica è invece affidata a Gaetano Pattarozzi, anch'egli molto caro al nostro giornale […]». Cfr. "Una Mostra d'arte e una Mostra bibliografica", in *La Tribuna*, 24 novembre, 1937.

[304] G. Pattarozzi, G. Tilocca, *Mostra d'arte e Bibliografica*, manifesto, Iglesias, dicembre 1937-gennaio 1938. Cfr. Altea, M. Magnani, "L'arte sarda nel sistema sindacale fascista", in *op. cit*., p.114

[305] Ibidem.

[306] Il ritratto di Pattarozzi è pubblicato nell'articolo "Tipi e figure del Poetto visti da Gavino Tilocca", in *La Tribuna*, 3 settembre 1937; Altri ritratti caricaturali a sua firma sono pubblicati in "Giovani Artisti Sardi: Enea Marras visto da Gavino Tilocca", in *La Tribuna*, 4 settembre 1937; "Sassari per l'autarchia. Il raduno di propaganda e la mostra dei prodotti nazionali", in *La Tribuna*, 13 dicembre 1937; "Letterati di Sardegna", in *La Tribuna*, 29 gennaio 1938; "Tempo di esami. I professori del Liceo Scientifico visti dal loro collega Gavino Tilocca", in *La Tribuna*, 28 giugno 1938.

all'influsso della vecchia generazione sarda, motivo per cui il poeta, dopo una serie di altri tentativi andati a vuoto,[307] decise di lasciare l'Isola per trasferirsi a Roma.

In effetti, bisogna ricordare che la Sardegna nel 1937 si presentava ancora decisamente legata alle sue radici figurative e anche la routine delle mostre continuava a trascinarsi in maniera piuttosto ripetitiva, come dimostrano le due rassegne ufficiali organizzate a Sassari in occasione delle Celebrazioni degli Italiani Illustri.[308] Tilocca prese parte a entrambe le mostre con una serie di teste di fanciulle, le quali però non riscossero particolare interesse da parte della stampa, che si limitò a segnalarne la presenza.[309]

Nell'ambiente artistico sardo in quegli anni si registrava una generale battuta d'arresto. La Sindacale del 1938, come osservava lo scrittore e critico Mario Ciusa Romagna, «non segna un passo in avanti. Le incertezze ed anche gli sbandamenti abbondano. Pare quasi che a molti artisti manchi una base su cui poggiare le loro sensazioni, il

---

[307] Alcuni giorni dopo la rassegna, Marinetti, tornato a Cagliari per presiedere un premio di poesia, salutava la nascita del gruppo futurista sardo "Sant'Elia", fondato da Pattarozzi e composto oltre a lui da Giovanni Marras e dal pittore veneto Corrado Forlin, temporaneamente trasferitosi in Sardegna (gli altri sei firmatari del manifesto del gruppo, nessuno dei quali sardo). Si osserva come già a questa data Tilocca non fosse più presente tra le file guida del gruppo, a riprova anche del suo passeggero interesse nei confronti dell'operazione. Da queste premesse nasceva nel gennaio del 1939 la Mostra di Aeropittura allestita ai Bastioni di Saint-Rémy di Cagliari, vasta esposizione di circa 180 opere. Cfr. G. Altea, M. Magnani, "L'arte sarda nel sistema sindacale fascista", in G. Altea, M. Magnani, *Pittura e scultura del primo Novecento*, op. cit., p.116.

[308] Si tratta della *VIII Mostra Sindacale* e della *Mostra d'Arte*. Al contrario la seconda mostra, benché si fregiasse sulla copertina del catalogo della dicitura "Sindacato Belle Arti" (aggiunta tra parentesi probabilmente per evitare possibili critiche), non era stata organizzata dal Sindacato ma dall'Unione Provinciale Professionisti e Artisti, nella persona del suo presidente Gavino Corda. Cfr. *Mostra d'Arte (Sindacato Belle Arti)*, catalogo delle Celebrazioni della Sardegna, Confederazione Fascista dei Professionisti e degli Artisti, Unione provinciale di Sassari, 1937.

[309] Alla VIII Sindacale sassarese, tenutasi nel mese di maggio al Museo Sanna, l'artista presenta un gruppo di teste di fanciulle, mentre alla Mostra d'Arte autunnale, svoltasi sempre a Sassari dal 2 al 26 ottobre nei locali dell'Università, espone un disegno, nella sezione del bianconero, e due ritratti nella sezione dedicata alla scultura: *Testina* e *Testa di bimba*.

fulcro su cui forzare la leva della loro anima per sollevare sé stessi».[310] Contro questo sfondo i tentativi di Tilocca assumono un certo risalto, come indicato nell'articolo dedicato al suo lavoro sulle colonne de *La Tribuna* da Nando Camellini, il quale ne sottolinea l'impegno e l'abilità in ambito scultoreo.[311] Più che per celebrare la partecipazione dell'artista alla IX Sindacale, lo scopo principale dell'articolo era quello di segnalare l'incarico ufficialmente affidatogli, in seguito alla vittoria nel concorso bandito dalla Società Carbonifera Italiana, di scolpire una statua in marmo della *Santa Barbara* per la chiesa della nascente città di Carbonia. [312]

Il Regime, in coincidenza con la fondazione delle nuove città nell'Isola, aveva avviato infatti una serie di opere pubbliche, tra le quali era la decorazione della Parrocchiale di San Ponziano a Carbonia. Qui trovarono posto una *Via Crucis* in legno di Tavolara,[313] una grande vetrata con *Santi Ponziano e Barbara* di Filippo Figari[314] e per l'appunto la statua della *Santa Barbara* di Tilocca.

Come documentano alcune foto, l'artista studia dapprima la figura in tre bozzetti, quasi identici dal punto di vista compositivo ad eccezione del gesto del braccio sinistro, nella versione finale sollevato a tenere una palma (figg. 45-49). Si reca quindi a Carrara per

[310] M. Ciusa Romagna, 8 giugno 1938. Cfr. G. Altea, M. Magnani, "L'arte sarda nel sistema sindacale fascista", in *op. cit.*, p.116.

[311] Nell'articolo vengono dapprima menzionati «gli indimenticabili 'Marciatore' e il robusto 'Pugilatore'» della VII Sindacale del 1936 e poi «la mirabile 'Testa di giovinetta'» della IX Sindacale del 1938, tralasciando invece le opere esposte nell'edizione del 1937. N. Camellini, "Manifestazioni d'arte in Sardegna. Lo scultore Gavino Tilocca", in *La Tribuna*, 15 giugno, 1938.

[312] La commissione giudicatrice, composta da membri della stessa società, dopo aver vagliato un numero imprecisato di bozzetti, nel giugno del 1938 comunica all'artista di essere stato selezionato per la realizzazione dell'opera. Cfr. "Lo scultore Tilocca scolpirà la statua di Santa Barbara per il Tempio di Carbonia", in *Il Lavoro Fascista*, 14 giugno 1938; "Il simulacro di S. Barbara destinato alla chiesa di Carbonia", in *L'Unione Sarda*, 15 giugno, 1938.

[313] Cfr. G. Altea, M. Magnani, *Eugenio Tavolara*, Ilisso, Nuoro, 1994, pp.76-77.

[314] Cfr. G. Murtas, *Filippo Figari*, Ilisso, Nuoro, 1996, p.130.

attendere alla realizzazione in marmo.[315] La statua, ultimata nel mese di novembre, viene collocata in una cripta ricavata nella parte inferiore della Torre Campanaria (figg. 51-52).[316] Durante la cerimonia inaugurale della città di Carbonia, tenutasi il 18 dicembre 1938, la *Santa Barbara* venne accolta con particolare ammirazione dai presenti. Lo stesso Mussolini, intervenuto per l'occasione, non mancò di commentarla esclamando: «Ecco una bella scultura!».[317] In segno di riconoscenza il giovane artista offrì una miniatura in bronzo dell'opera al Duce che, nel ricevere l'omaggio, replicò «Questa viaggerà con me alla Rocca».[318]

La stampa seguì le celebrazioni registrando con dovizia di dettagli non solo la presenza di Mussolini in città ma anche le opere realizzate per decorare la chiesa di San Ponziano. Tra tutte, quella di Tilocca risultò la più elogiata: «Niente primitivismi ed esotismi affatturati, niente ricerche del "nuovo ad ogni costo", sapore prettamente italiano con radici nella nostra gloriosa tradizione. Arte di puro timbro fascista – se di una definizione è suscettibile l'arte».[319] L'opera si distingueva nettamente dai lavori di

[315] Dalle foto d'epoca custodite nell'archivio dell'artista si è riscontrato come siano state realizzate, prima dell'assegnazione dell'incarico, almeno altre tre versioni parziali della statua, qui riprodotte per la prima volta. Una copia, di dimensioni ridotte rispetto alla versione definitiva, è inoltre conservata nella parrocchia di Santa Maria Maddalena, all'interno della cappella di San Giorgio, all'isola de La Maddalena (OT). L'opera, di cui non si conoscono le circostanze di esecuzione, fu acquistata nel marzo del 1944 dall'ammiraglio Bruno Bivonesi col contributo di ufficiali di Marina alla *I Mostra Triennale d'Arte* di Tempio Pausania. Il 10 aprile dello stesso anno la statua venne benedetta dal Vescovo durante la commemorazione dell'affondamento dell'incrociatore Trieste, avvenuto l'anno prima. La statua, tuttavia, risulta mutilata della parte inferiore (a partire dal ginocchio), probabilmente in seguito ad un incidente (fig. 53). Cfr. A. Frau, S. Sanna, G. Sotgiu, *Santa Maria Maddalena. Faro di Fede tra Corsica e Sardegna*, Sorba edizioni, La Maddalena, 2014.

[316] Nel 1994 la statua è stata ricollocata nel chiostro della chiesa (figg. 54-55).

[317] Cfr. "Un ignorato episodio dell'inaugurazione di Carbonia", in *La Tribuna*, 21 dicembre, 1938; "Dalla mostra di aeropitture a quella delle stampe antiche. L'elogio del Duce allo scultore Gavino Tilocca", in *Il Giornale d'Italia*, 22 dicembre, 1938.

[318] Cfr. "Un ignorato episodio dell'inaugurazione di Carbonia", in *La Tribuna*, 21 dicembre, 1938.

[319] G. Alessandrini, "Giovani scultori sardi. Gavino Tilocca", in *L'Unione Sarda*, 24 novembre 1938.

Figari e Tavolara: allo stile neo manierista del primo e alla sintesi arcaizzante del secondo, Tilocca contrapponeva un modellato di impianto classicista maggiormente risolto sia sul piano formale sia su quello contenutistico.[320]

Alta più di due metri, la statua della *Santa Barbara* rappresenta il più compiuto riflesso nell'opera dello scultore del classicismo purista appreso da Dazzi. Alla solennità della struttura si oppone una dolcezza sentimentale che verrà in seguito ripresa e approfondita dall'artista. Contrariamente ad altre opere monumentali degli anni Trenta, la scultura presenta per la prima volta una grazia emotiva controllata ma chiaramente avvertibile; la ieraticità dell'impianto non preclude un residuo di naturalismo nella resa del corpo, le cui forme al contrario vengono restituite con naturalezza, grazie a un raffinato effetto chiaroscurale che nel complesso ne esalta la composta sacralità.

Si apre così per l'artista una stagione particolarmente positiva: il successo ottenuto con la *Santa Barbara,* nel giro di pochi mesi, gli consente di prendere parte alla *III Quadriennale Nazionale d'Arte* di Roma, svoltasi nel mese di febbraio del 1939 nel Palazzo delle Esposizioni,[321] e di aggiudicarsi il Premio per la scultura del Duce[322] alla *X Mostra Sindacale* di Cagliari, tenutasi nel giugno dello stesso anno alla Galleria d'Arte Comunale.[323] La rassegna, oltre a una personale dei pittori Cesare Cabras e Mario Paglietti, accoglieva una selezione dei bozzetti realizzati per la Chiesa di Carbonia, tra cui un piccolo modello della *Santa Barbara* (fig. 50). L'artista partecipava anche con una imponente figura di atleta in gesso, eseguita con un tono decisamente più naturalistico rispetto alle fattezze della Santa (fig. 57).[324]

---

[320] G. Murtas, *Tilocca sculture*, op. cit., p. 11.

[321] "Tilocca e Cabras alla Quadriennale", in *Sardegna Cattolica*, 15 luglio 1939.

[322] Cfr. "Gli artisti premiati alla X Mostra sindacale", in *L'Unione Sarda*, 7 giugno 1939.

[323] N. Camellini, "La Mostra intersindacale a Cagliari", in *Il Giornale d'Italia*, 24 giugno 1939.

[324] Cfr. N. Ruffo "Realizzazioni e promesse alla X Mostra Sindacale d'Arte", in *L'Unione Sarda*, 15 giugno 1939.

Nell'estate del 1939 Tilocca si avvia a realizzare, insieme a Eugenio Tavolara, una nuova importante commissione pubblica: si tratta di una serie di rilievi in pietra destinati a decorare il Palazzo di Giustizia di Sassari.[325] Già nel mese di maggio dello stesso anno era stato affidato al pittore Giuseppe Biasi il compito di eseguire un mosaico sul tema allegorico della *Giustizia* per lo scalone dello stesso Tribunale; la commissione assegnata ai due scultori riguardava invece la Sala delle Assise, per la quale si era stabilito, in accordo con la committenza, di realizzare dieci bassorilievi raffiguranti i *Dieci Comandamenti* (fig. 64). Contrariamente a quanto accaduto a Biasi, a cui erano stati richiesti dei mutamenti iconografici per il suo mosaico,[326] il tema religioso, particolarmente congeniale a Tavolara, evitò ai due scultori censure e imposizioni.

L'esito finale del lavoro fu la sintesi tra due differenti approcci stilistici, più naturalistico quello di Tilocca e maggiormente schematico quello di Tavolara, che si integrarono, seppur con qualche incoerenza (fig. 65), in seguito a una precisa ripartizione dei compiti. Se l'ideazione generale dell'opera e l'immediata realizzazione dei bozzetti in

[325] Con il contratto sottoscritto l'8 settembre 1939, che faceva seguito a un precedente impegno assunto dagli artisti il 4 luglio dello stesso anno, Tilocca e Tavolara si impegnavano all'esecuzione di 10 bassorilievi in creta per il Palazzo di Giustizia di Sassari da consegnare entro il 10 ottobre del 1939 dietro un compenso di 45.000 lire. Per via degli impegni militari di Tilocca, la consegna slitterà al 10 marzo 1940. Per la consultazione dei documenti si veda Archivio del Genio Civile di Sassari, fasc. 4/C, *Lavori di costruzione del Palazzo di Giustizia – fornitura di n. 10 bassorilievi modellati in creta, Relazione sul conto finale e certificato di regolare esecuzione*. Cfr. G. Altea, M. Magnani, *Pittura e Scultura dal 1930 al 1960*, op. cit., p.284. Si vedano inoltre "I Dieci comandamenti nei bassorilievi di Tavolara e Tilocca nel nuovo Palazzo di Giustizia", in *L'Isola*, 18 ottobre, 1939; "Un'opera d'arte collocata nel Palazzo di Giustizia a Sassari", in Il *Popolo di Roma*, 1 novembre, 1939.

[326] Sul mosaico di Biasi, come osservano Altea e Magnani «incidono negativamente i mutamenti iconografici richiesti dalla committenza: al soggetto fissato inizialmente (meglio specificato dall'architetto del Palazzo, Gino Benigni, come "*un Arcangelo a cavallo, armato di lancia, trafigge un'idra, simbolo delle varie forme del peccato. Sullo sfondo decorato in oro più chiaro e in argento, un fascio littorio inquadrerà la figura della GIUSTIZIA*") viene dapprima aggiunta la figura allegorica della Pace, quindi, dopo la messa in opera del lavoro, vengono richiesti altri ritocchi, ai quali sembra doversi attribuire l'impressione di non raggiunto equilibrio, di giustapposizione di elementi, prodotta dall'opera nel suo stato attuale». Cfr. G. Altea, M. Magnani, *Giuseppe Biasi*, Ilisso, Nuoro,1998, p.290.

legno furono affidate a Tavolara, a Tilocca spettò invece la parziale rivisitazione e la conseguente traduzione in creta dei rilievi che, nella loro forma definitiva, vennero realizzati in trachite (fig. 66).[327]

La fonte a cui Tavolara si ispira per l'impianto compositivo dell'opera si rintraccia ne *La Giustizia Corporativa* realizzata da Arturo Martini nel 1937 per il tribunale di Milano, che l'artista sassarese ha modo di studiare grazie a un volume dedicato all'opera regalatogli poco tempo prima da Biasi.[328]

Nella trasposizione in creta dei bozzetti iniziali, Tilocca attribuisce alle forme stilizzate una nuova morbidezza sensuale e un nuovo senso volumetrico che, in alcuni casi, finisce per alterare l'impostazione originaria delle rappresentazioni (figg. 67-76). Le modifiche non passano inosservate agli occhi di Figari, che con una lettera esorta Tavolara a sorvegliare «[…] che l'impianto chiaroscurale e compositivo, da te felicemente risolto, non sia disfatto nel lavoro definitivo; tra il tuo angelo col giglio e quello eseguito vi è grande differenza e perfino errori di forma che nel modello non esistono (il braccio destro dove attacca?)".[329]

Figari probabilmente temeva che l'impronta di Tilocca potesse sovrastare, o addirittura in alcuni casi cancellare, quella del più anziano collega. In realtà, come osservato da Altea e Magnani, «è proprio tramite il rapporto con Tilocca che quest'ultimo [Tavolara] compie un passo decisivo nella propria formazione di scultore».[330]

---

[327] Da una lettera scritta da Figari a Tavolara (pubblicata in G. Altea, M. Magnani, *Eugenio Tavolara*, op. cit., p.263.) risulta che i bassorilievi in trachite furono realizzati a Roma dal marmista Gildo Fina, mentre da un contratto stipulato il 24 gennaio 1940 e custodito presso l'Archivio del Genio Civile di Sassari (fasc. 4/E, *Palazzo di Giustizia. Opere artistiche*), si apprende che la messa in opera dei rilievi in pietra, così come la riproduzione di due rilievi in cemento colorato e di otto in gesso, venne affidata a Federico Servillo. Cfr. G. Altea, M. Magnani, *Pittura e Scultura dal 1930 al 1960*, op. cit., p.284.

[328] Cfr. G. Altea, M. Magnani, *Eugenio Tavolara*, op. cit., p.79.

[329] Ivi., p.263.

[330] Ivi., p.84.

Terminata la commissione per il Palazzo di Giustizia, Tilocca nel 1940 viene richiamato alle armi.[331] Nonostante l'impegno militare, che si protrae fino al 1945, l'artista riesce comunque a tagliare un altro importante traguardo: nel maggio del 1940 supera la selezione per partecipare alla XXII Biennale di Venezia.[332]

L'ammissione all'esposizione non manca di essere segnalata con toni entusiasti dalla stampa locale: «Una nuova, brillante, meritata affermazione è giunta in questi giorni a premiare la fatica di un giovane artista sardo, lo scultore Gavino Tilocca. […] È notevole il fatto che il Tilocca faccia parte dell'esigua schiera degli artisti prescelti fra le molte migliaia di concorrenti. Ciò dimostra che la sua arte fresca e moderna, maturata di passione e fervida di genialità, si è imposta al giudizio severo dell'apposita Commissione esaminatrice».[333]

L'artista prende parte alla rassegna con il ritratto in bronzo *Testa di bimba con trecce,*[334] nel quale dà prova ancora una volta di saper abilmente restituire nella sua modellazione plastica il giusto equilibrio tra severità classicista e sensibilità emotiva, allo stesso modo di quanto era avvenuto per la statua della *Santa Barbara*. La simmetria delle trecce contribuisce a marcare l'ovale del volto, caratterizzato dall'espressione attonita della fanciulla, grazie alle labbra appena dischiuse che idealizzandola la trasportano in una dimensione atemporale.

---

[331] L'anno prima, grazie all'intervento di Figari, era riuscito a rinviare la partenza e a termine il lavoro per i *Dieci Comandamenti*.

[332] "Gli artisti ammessi alla XXII Biennale per il ritratto in scultura e per le incisioni e medaglie", in *La Tribuna*, 9 maggio 1940.

[333] "Lo scultore Tilocca alla Biennale di Venezia", in *L'Unione Sarda*, 10 maggio 1940. Contrariamente a quanto riportato nell'articolo, si apprende dal catalogo della rassegna come in realtà il numero dei concorrenti fosse nettamente inferiore. Nello specifico: dei 396 ritratti scultorei di 223 artisti ne vennero accolti 77 di 73 scultori. Cfr. *La Biennale di Venezia, XXII Esposizione Internazionale d'Arte*, Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia, 1940, p. 36.

[334] Secondo quanto riportato da Tilocca in una foto d'epoca, il modello in bronzo fu acquistato dalla galleria milanese Gian Ferrari, mentre il gesso venne regalato a Eugenio Tavolara (fig. 61).

Benché la partecipazione alla Biennale non sortisca l'effetto probabilmente sperato,[335] gli consente tuttavia di accrescere la sua notorietà in ambito nazionale: nel 1941 è presente alla *III Mostra del Sindacato Nazionale Belle Arti* a Milano e nel 1942 alla *Mostra Nazionale Artisti Italiani in Armi* a Roma. Qui l'artista espone un pannello in cemento, realizzato l'anno prima insieme al coevo *Sbarco di Militari* (figg. 77-78), dal titolo *Artieri al Lavoro* (fig. 79), oggi custodito al Museo dell'Arma del Genio a Roma. Nel complesso l'altorilievo non sembra però allinearsi ai toni celebrativi della manifestazione. Osservando l'opera si scorge la volontà di Tilocca di creare una narrazione antiretorica in cui l'accento è posto non tanto sull'esaltazione dell'eroismo dei soldati ma piuttosto sulla loro quotidiana fatica. Lo scultore rappresenta infatti una folta schiera di militari impegnati nella realizzazione di infrastrutture e opere di supporto all'attività di combattimento, secondo una ripartizione a fasce orizzontali, che ricorda, per certi versi, il fregio a spirale della Colonna Traiana.

3.4 La crisi del classicismo e l'esperienza pittorica

Lo scoppio della guerra finisce inevitabilmente per rallentare l'attività dello scultore che in quel periodo avvia una profonda riflessione sulla sua opera, sia dal punto di vista formale sia da quello contenutistico. Tilocca infatti non rimane indifferente di fronte alle inquietudini e alle problematiche che investono la scultura italiana dell'epoca – basti pensare al testo di Arturo Martini *La scultura lingua morta,* pubblicato nel 1945[336] –

[335] La stampa nazionale si limita perlopiù a segnalarne la partecipazione e l'immagine dell'opera non è mai ripresa né nel catalogo né in altri articoli dedicati alla rassegna. Cfr. *La Biennale di Venezia, XXII Esposizione Internazionale d'Arte*, Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia, 1940.

[336] Cfr. A. Martini, *La scultura lingua morta e altri scritti*, Abscondita, Milano, 2001. Sull'opera dello scultore si veda G. Vianello, N. Stringa, C. Gian Ferrari (a cura di), *Arturo Martini. Catalogo ragionato delle sculture*, Neri Pozza, Vicenza, 1998.

che lo porteranno ad allontanarsi definitivamente dalla statuaria classicista, oramai sempre più identificata come lo stile ufficiale del Regime.[337]

Guardando soprattutto a Manzù,[338] l'artista si appresta ad ammorbidire le compatte volumetrie delle sue plastiche, abbandonando le forme assolute e ben levigate degli esordi per ricercare una maggiore intensità espressiva, resa grazie alla rapidità del tocco che contribuisce ad amplificare il dato introspettivo del soggetto, come testimoniato da *Uomo che fa la siesta in poltrona,* gesso realizzato nel 1943 (fig. 82). Lasciatasi alle spalle la magniloquenza retorica fascista, agli artisti non resta che guardare al disfacimento dell'umanità martoriata dalla guerra.

Lo stesso orientamento espressivo caratterizza le opere che Tilocca espone nel 1945 in una mostra personale tenuta insieme al pittore Cesare Cabras alla Galleria l'Aquario di Sassari. Rientrato stabilmente nella sua città, l'artista si appresta a mostrare al pubblico i risultati della sua svolta stilistica. A presentare la rassegna, un testo scritto dall'amico e collega Eugenio Tavolara che segnalava come lo scultore in quel momento si trovasse «[…] a un punto singolare della sua formazione artistica, avendo istintivamente risolti quasi tutti i dissidi che opprimono gli scultori del nostro tempo così sconvolto anche nel campo delle arti figurative, specchio e simbolo dell'umano agitarsi e soffrire. […] A un certo punto ha cominciato a stancarsi delle aspirazioni classiche, della sodezza del modellare, delle chiare superfici in cui la luce si adagia placidamente senza brusche interruzioni e, rivivendo le esperienze di Carpeaux, di Rodin, di Renoir,

[337] C. Fabi, "Divulgazione della scultura nel secondo dopoguerra", in *Studi di Memofonte*, n°11, 2013, pp.25-46.

[338] Per un approfondimento sull'opera di Manzù si vedano L. Velani (a cura di), *La Raccolta Manzù*, L'argonauta, Latina, 1994; C. Strinati, *Manzù. L'uomo e l'artista*, De Luca, Roma, 2002; F. Buranelli (a cura di), *Manzù. Catalogo generale delle sculture dal 1923 al 1965*, De Luca, Roma, 2014.

di Rosso, di Manzù, ha iniziato a frantumare e a muovere le masse, in funzione del gioco drammatico della luce e dell'ombra. È questo il nuovo Tilocca […]».[339]

Curiosamente questa evoluzione stilistica non viene particolarmente evidenziata dal pittore Stanis Dessy che, nei panni di recensore, osserva come «il mestiere [di Tilocca] appare più scoperto e coerente di quanto non apparisse nelle sue precedenti esposizioni. Egli è ormai artista sicuro nonostante la sua giovane età e nonostante i modi tradizionali della scuola di Dazzi cui appartiene. […] E se pure può notarsi come nelle sculture di maggior mole egli indulga verso talune concessioni all'arcaismo ora di moda, i suoi ritratti hanno tutti quel pregio che purtroppo manca a troppi artisti d'oggi: l'intensità.»[340]

Sebbene nelle parole di Dessy si possa cogliere una certa reticenza nel riconoscere l'allontanamento dell'artista dai canoni estetici che fino a quel momento avevano guidato la sua opera, verso la fine del decennio il distacco dal maestro Dazzi sarà unanimemente considerato compiuto.

Che la mutazione dello stile di Tilocca fosse già evidente fin dal 1945 si deduce comunque anche dai quattro pezzi esposti alla *Prima Libera Esposizione Regionale d'Arte*, tenutasi a Cagliari nell'ottobre di quell'anno, *Nudino*, *Chierichetto*, *Testa di bimba* e *Testa di ragazza,* che gli varranno il I premio per la scultura.[341]

---

[339] Catalogo della mostra personale tenuta alla Galleria "L'Aquario" di Sassari il 25 gennaio 1945, in *Tilocca Scultore*, Chiarella, Sassari, 1973, pp. 1-2.

[340] S. Dessy, "Cesare Cabras e Gavino Tilocca all'Aquario", 1945, ritaglio dall'archivio Tilocca, Sassari.

[341] Nonostante il consenso ottenuto alla rassegna, l'artista rimane profondamente rammaricato dalle numerose falle logistiche della manifestazione tanto che, per la prima volta, decide di schierarsi apertamente contro gli organizzatori sulle pagine della rivista sassarese *Riscossa*: «Si è finalmente chiusa a Cagliari la prima Mostra Regionale d'Arte organizzata a suo tempo dalla libera (forse troppo) Associazione degli artisti di Cagliari. […] In verità la mostra si è protratta un po' troppo a lungo e inutilmente, con un attivo di pochissime vendite, crediamo una dozzina in tutto, e un passivo di alcune opere di scultura andate distrutte a danno degli espositori per colpa (voluta o no) un po' del pubblico, non sufficientemente educato a visitare mostre d'arte, e un po' degli organizzatori stessi […] il più grave

Mentre in *Testa di bimba* (fig. 84) appare evidente la maggiore libertà di modellato rispetto alle prove precedenti, in *Nudino*, successivamente rinominato dallo stesso artista *Piccolo pescatore* (fig. 86), le possenti muscolature degli *atleti*, esposti pochi anni prima alle mostre Sindacali, lasciano il posto a forme esili e aggraziate.

Il distacco dalla classicità si fa ancora più marcato verso la fine degli anni Quaranta, come dimostra anche la testina *Bimbo Ammalato* (1948, figg. 103-104), esposta nella personale tenuta nel maggio del 1948 insieme a Pietro Antonio Manca alla Galleria della Maria di Cagliari.[342] L'opera si contraddistingue per l'intensità espressiva e per la fedeltà al dato sensibile del modello, che rende il soggetto con una tenera partecipazione emotiva, come osservato anche dal cronista de *Il Giornale d'Italia*: «l'elemento realistico non viene disdegnato ma giustamente equilibrato e risolto nell'espressione lirica. […] si ha, nelle ultime cose di lui, un progressivo volgersi verso

---

dei quali quello di aver organizzato la Mostra stessa, quella mostra che sin dal nascere presagiva il completo fallimento. […] Confusione assoluta e impreparazione, deficienza dei mezzi tecnici i più indispensabili per il normale ordinamento di una Mostra erano la premessa per un inevitabile insuccesso. […] Non si va in cerca del chiodo per appendere il quadro e delle basi per le sculture alla vigilia dell'inaugurazione, non si riprende lo scultore che ha mandato le opere senza inviare assieme (caso strano!) i relativi piedistalli, né si scartano sculture accettabilissime, perché prive dei sostegni necessari. Per noi è stata una curiosa novità tutto questo, che non ha mancato di riempirci di amarezza: per noi che più di una volta abbiamo assistito e partecipato all'allestimento di mostre, e non solo nell'isola, dove tutto si disponeva con ordine religioso, e nulla sfuggiva, neppure i più minuziosi particolari […] Queste erano vere mostre, signori organizzatori. […] se non ci sono disponibilità, di mostre si può fare a meno, nessuno ne ha sollecitato l'attuazione, né era nel desiderio degli stessi artisti (almeno crediamo) e questo lo dimostra che la maggior parte dei più noti furono assenti (Figari, P. A. Manca, Dessì, Delitala, Floris, Ciusa Romagna, Mura, ecc.). […] Forse i più noti artisti, che la sanno lunga anche in fatto di organizzazione avevano previsto chiaramente l'inconsistenza organizzativa, e le inevitabili conseguenze. A noi giovani questo era sfuggito, perciò la nostra partecipazione sentita, smisuratamente disinteressata ed entusiasta. Parlo a nome di tutti gli artisti sassaresi espositori, che di questa mostra sono stati oltre che gli esponenti più significativi, quelli più osteggiati […]». Benché la rassegna fosse stata presentata come il primo grande evento espositivo per l'arte sarda del dopo guerra, risultava evidente come restasse ancora molta strada da fare dopo il crollo della struttura dei sindacati fascisti. Cfr. G. Tilocca, "L'organizzazione della mostra d'arte", in *Riscossa*, 10 dicembre, 1945.

[342] G. Susini, "Mostra personale di P. A. Manca e G. Tilocca", in *L'Unione Sarda*, 14 maggio, 1948.

elementi emotivi.»[343] Della stessa delicata sensibilità sentimentale partecipa anche *Bimba d'altri tempi* (1949, figg. 96-97), memore nella scomposizione di luci e ombre di alcune opere di Medardo Rosso.[344] Il busto figura esposto, insieme ad altre otto sculture in gesso e bronzo, alla *Mostra d'Arte Antica e Moderna della Sardegna*. La mostra, che comprendeva opere di artisti contemporanei accanto a sculture nuragiche, si tenne non senza polemiche[345] all'Opera Bevilacqua La Masa di Venezia nel 1949 e l'anno successivo alla Galleria Nazionale di Valle Giulia di Roma.[346] Sebbene l'intento delle rassegne fosse di mostrare l'eccellenza dell'arte sarda antica e moderna, l'effetto fu quello di evidenziare i limiti della produzione contemporanea, raccolta «con criteri ben poco selettivi» e sfavorevolmente paragonata dai critici alle opere antiche.[347]

A partire dai primi anni Cinquanta gli artisti sardi riescono a emergere sempre meno nel panorama nazionale. Non stupisce dunque se nel 1950 Eugenio Tavolara è l'unico artista sardo invitato a partecipare alla Biennale di Venezia.[348] Lo stesso Tilocca, che aveva sottoposto alla commissione giudicatrice alcune opere, era stato escluso – sembrerebbe – sia a causa dell'opposizione di Manzù nei suoi confronti, sia in quanto la sua produzione non era apparsa in linea con i criteri generali seguiti per la scultura, indirizzati verso «Viani e i suoi seguaci – cioè quelli della scultura a caciocavallo e provolone», secondo le parole di Nicola Dessy, intellettuale sardo residente a Venezia,

---

[343] R. M., "Mondo lirico e sereno di G. Tilocca scultore ", in *Il Giornale d'Italia*, 26 giugno 1949.

[344] Come ad esempio, *Enfant malade* (*bambino malato*, 1895-1897), *O garoto de Paris* (*Il Birichino di Parigi*, 1884), *Ritratto di Henri Rouart* (1890). Cfr. P. Zatti (a cura di), *Medardo Rosso. La luce e la materia*, catalogo della mostra (Milano, GAM – Galleria d'arte moderna, 18 febbraio – 31 maggio 2015), 24 Ore Cultura, Milano, 2015.

[345] Si veda G. Tilocca, "Scandalo veneziano", in *Sardegna Illustrata*, 29 settembre - 6 ottobre 1949.

[346] G. Perocco, "Chiarezza e coerenza dei pittori e degli scrittori sardi", in *Gazzettino Sera*, 25 - 26 agosto 1949; "Alla mostra di Venezia", in *Il Giornale d'Italia*, 8 settembre 1949; "Arte sarda antica e moderna", in *La Fiera Letteraria*, 25 settembre 1949.

[347] G. Altea, M. Magnani, *Eugenio Tavolara*, op. cit., p.129.

[348] G. Altea, M. Magnani, *Pittura e scultura dal 1930 al 1960*, op. cit., p.170.

che già l'anno prima aveva organizzato la già citata *Mostra d'Arte Antica Moderna della Sardegna* nella città lagunare e che in una lettera informa Tilocca degli orientamenti della giuria della Biennale. [349]

Non è da escludere che la nuova situazione italiana del dopoguerra, così come l'emergere nel panorama locale di nuove esperienze artistiche,[350] abbiano spinto Tilocca ad allargare il suo ambito di intervento, affiancando alla produzione scultorea quella pittorica. Nel maggio 1951 l'artista tiene una mostra personale all'Ente Provinciale per il Turismo di Sassari in cui espone per la prima volta, oltre a una quindicina di sculture, un cospicuo numero di dipinti a olio.[351]

L'esordio di Tilocca in ambito pittorico non sembra però convincere del tutto la critica locale che, se da un lato ritiene perfino «superfluo» discutere della sua scultura, in quanto «la maturità da lui raggiunta […] è ormai un fatto compiuto», dall'altro rileva nella pittura i segni di una «instabilità formale» - nonostante «i rapporti tonali [...] [abbiano] già una loro efficace soluzione» - invitando così l'artista a risolvere il suo «problema pittorico» non tanto nei ritratti ma quanto nei paesaggi o nelle nature morte.[352]

---

[349] Lettera di N. Dessy a G. Tilocca, Venezia, 16 febbraio 1950, archivio Tilocca, Sassari. Dalle ricerche effettuate presso l'ASAC - Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Fondazione La Biennale di Venezia a Marghera (VE) non è emerso nessun riscontro in tal senso. Ad ogni modo, risulta invece come l'artista abbia ripetutamente inviato materiali fotografici delle sue opere per sottoporre la propria candidatura alla commissione esaminatrice.

[350] M. P. Dettori attribuisce la decisione dello scultore di dedicarsi alla pittura in seguito all'esperienza di Carlo Contini. Cfr. G. Altea, M. Magnani, *Pittura e scultura dal 1930 al 1960*, op. cit., p.176 (scheda 114).

[351] Dalla brochure della mostra, custodita nell'archivio dell'artista, si è riscontrato che in totale le opere esposte fossero trentadue: di cui diciassette dipinti a olio e quindici sculture in gesso e bronzo.

[352] B. Monozigoto, "Maturità espressiva nell'arte di Gavino Tilocca", in *La Gazzetta Sarda*, 21 maggio 1951.

Effettivamente, a giudicare dal dipinto presentato poco dopo da Tilocca al *2° Premio Sassari* - un paesaggio nel solco della tradizione impressionista (figg. 123-124) –, le riserve della stampa non erano del tutto infondate. Ad ogni modo, la perseveranza dell'artista venne premiata dai risultati: benché fosse poco più di un esordiente in ambito pittorico, Tilocca si aggiudicò il primo premio ex aequo con il bolognese Carlo Corsi e il fiorentino Renzo Grazzini. Anche in questo caso, la rassegna venne accompagnata da numerose polemiche.[353] Malgrado le controversie e il malcontento generale avessero finito col gettare un'ombra sulla vittoria dell'artista, sarebbe bastata la sua partecipazione nel 1952 al Premio *"Michetti"* a Francavilla al Mare per eliminare ogni dubbio sulla validità della sua pittura. Tilocca infatti anche in quell'occasione è premiato con la "Tavolozza d'Argento" per l'opera *Ragazza seduta* (fig. 126), delicato ritratto di fanciulla dalle stesure a piatto.[354] Il riconoscimento arriva in seguito a una intensa attività espositiva dell'artista che, quasi senza sosta, prende parte, a partire dal 1952, alla *VI Quadriennale di* Roma, al *Premio Taranto,* alla *I Mostra Nazionale d'Arte* di Trieste e infine al *IV Premio di Pittura* a Lerici.[355]

---

[353] Una volta comunicati i vincitori del premio un gruppo di artisti (Costantino Spada, Salvatore Fara, Nando Galleri, Libero Meledina, Giuseppe Magnani, Settimo Sassu e Fabio Lumbau) firmano una lettera di accuse rivolte alla giuria per il mancato rispetto delle norme del regolamento. La giuria in quell'occasione era composta dal soprintendente Raffaele Delogu, dai critici Virgilio Guzzi e Marco Valsecchi e dagli artisti Bartolini, Palazzi, Petrucci e Vagnetti. Tilocca si aggiudica il primo premio, che ammontava a cinquecentomila lire, a pari merito con Corsi e Grazzini, superando così il ben più affermato Aligi Sassu. Inoltre per quella stessa edizione era stato istituito un ulteriore premio di centomila lire destinato ai nati o residenti in Sardegna. Quest'ultimo venne vinto dall'autodidatta Giovanni Piu il quale venne preferito dalla commissione a pittori come Delitala, Floris, Ciusa Romagna. Si veda "L'assegnazione del 'Premio Sassari'", in *La Nuova Sardegna*, 4 settembre 1951.

[354] "Vincitore Tilocca al Premio 'Michetti'", 15 agosto 1952, ritaglio dall'archivio Tilocca, Sassari.

[355] L'artista prende parte nel dicembre del 1951 alla *VI Quadriennale d'Arte Nazionale* di Roma, nel mese di gennaio al *Premio Taranto. Mostra di Pittura,* che si tiene al Palazzo dell'Istituto Talassografico di Taranto, nel mese di marzo (dal 1 al 19) alla *IV Mostra Regionale d'Arte* alla, Galleria Comunale di Cagliari e dal 30 giugno al 30 luglio alla *I Mostra Nazionale d'Arte al Palazzo,* che si tiene nella scuola "Guido Corsi" di Trieste. Poco dopo prende parte alla *VI Mostra del Premio Nazionale di Pittura "F.P.*

Nonostante l'impegno in campo pittorico, Tilocca non abbandona la produzione scultorea, come dimostrano la realizzazione di un crocifisso in bronzo per la chiesa di S. Francesco a Iglesias (1952, fig.131), la partecipazione nel 1953 con un altro bronzo, una testina di bimba (*Maria Carmela,* 1952, fig. 133), alla *I Rassegna Regionale Arti Figurative* a Nuoro e l'intervento decorativo per la chiesa della Solitudine, sempre a Nuoro (1954, figg. 135-136). Quest'ultimo vede incaricato della direzione dei lavori il pittore Giovanni Ciusa Romagna, il quale affida a Tavolara il portone d'ingresso e la *Via Crucis*, così come il crocifisso, i candelabri e il tabernacolo, mentre a Tilocca assegna il rilievo marmoreo dell'abside. L'artista per l'occasione si distacca dal linguaggio intimista che fino a quel momento aveva segnato i suoi ritratti e recupera invece lo stile arcaizzante che utilizzava più di frequente nelle opere di destinazione pubblica. Isolata al centro della scena compositiva, la *Madonna della Solitudine* si erge frontale e maestosa; tanto il paesaggio circostante, di vago sapore giottesco, quanto la figura, racchiusa nel manto dalle rigide pieghe, contribuiscono all'evocazione di un clima medievaleggiante, in linea con la semplicità "neoromanica" dell'architettura di Ciusa Romagna.[356]

3.5 La terza vocazione: l'attività di ceramista

Il 1955 rappresenta un anno di svolta nel percorso artistico di Tilocca: in seguito alla proposta ricevuta dall'architetto Vico Mossa di realizzare una decorazione a basso rilievo per il Centro Antitubercolare di Tempio, inizia la produzione di ceramiche, attività che lo vedrà impegnato per oltre venti anni. Nel campo della ceramica l'artista è un autodidatta, ma, grazie anche all'abilità acquisita in ambito scultoreo riuscirà in poco

Michetti" di Francavilla al Mare, in cui riceve il Premio la "Tavolozza d'Argento" e infine, dal 19 luglio al 10 settembre, espone alla *IV Mostra del Premio Nazionale di Pittura "Golfo de La Spezia"* di Lerici.

[356] G. Altea, M. Magnani, *Pittura e scultura dal 1930 al 1960*, op. cit., p.202.

tempo a dominare il mezzo. Tuttavia la commissione per Tempio Pausania, ultimata nel 1955-56, rivela un Tilocca non pienamente a suo agio con la nuova tecnica. I pannelli, nei quali sono raffigurati un girotondo di puttini e una Madonna circondata di fanciulli, si caratterizzano per uno stile a metà strada tra il classicismo della fase inziale e alcune suggestioni espressive messe in atto dall'artista nel secondo dopoguerra. Lo scultore per la realizzazione dei bassorilievi prende come riferimento tematico e stilistico l'opera di Luca della Robbia, a cui segue però una resa plastica dai toni decisamente più colloquiali (figg. 137-138).[357]

Nonostante la prima prova ceramica risulti poco convincente, gli attira comunque nella cittadina gallurese una serie di altri incarichi da parte dei Russino, imprenditori locali del sughero, che gli affidano la realizzazione di alcuni interventi decorativi nella loro casa, come ad esempio il rilievo di un camino con scene di caccia (fig. 194). Contemporaneamente, l'artista inizia a sperimentare una nuova stilizzazione ispirata all'arte nuragica e al folklore sardo, con una serie di piccoli oggetti come animali, guerrieri, donnine e cavalieri, esposti nel dicembre dello stesso anno in una personale di oltre cento opere tenutasi alla galleria Giardino d'Inverno a Cagliari (figg. 179-183).[358] Questa nuova produzione lascia trasparire, per la prima volta in maniera così sentita, un interesse per la tradizione locale: dallo stile delle brocche di Assemini e Dorgali, ai temi presi in prestito dal folklore isolano, come testimoniano le donne in costume regionale sardo e la "cavalcata" sassarese (rappresentazione di un corteo folkloristico già raffigurato da Tavolara nel 1940 con un gruppo di pupazzi in legno), passando per i rifermenti all'arte nuragica, visibili nei guerrieri e nelle figure di animali.[359] Nel caso di Tilocca i richiami alla tradizione popolare sarda, così come alla

[357] G. Altea, "Tilocca Ceramista", in G. Altea (a cura di), *Gavino Tilocca. Ceramiche*, op. cit., p. 18.

[358] F. Masala, "Successo a Cagliari della mostra Tilocca", in *La Nuova Sardegna*, 10 dicembre 1955.

[359] G. Altea, "Tilocca Ceramista", op. cit., p. 18.

preistoria nuragica, rientrano all'interno di un più ampio mediterraneismo modernista, riconducibile al clima diffuso nel dopoguerra dalla lezione di Picasso[360], la cui produzione aveva finito per ripercuotersi anche sulla cultura artistica e progettuale della penisola.[361]

La nuova veste dell'artista riscuote da subito grandi apprezzamenti. La critica locale non manca infatti di registrare positivamente i mutamenti espressivi del modellato, resi possibili grazie all'impegno in quella che viene definita, in un'acuta recensione della mostra firmata da Vittorio Fiori sulle pagine de *L'Unione Sarda*, come la sua «terza vocazione». Fiori riferisce infatti come Tilocca abbia «acquistato un forno per conciliare le sue perplessità al bivio tra scultura e pittura […] ora è ceramista. Pittura e scultura si incontrano e amalgamano all'alto fuoco […] Egli ha riservato nella sua nuova vocazione la piena delle esperienze plastiche e pittoriche che gli hanno fatto maestra la mano. […] Così Tilocca è scultore e pittore, senza il freno di una materia sempre eguale o di una superfice bloccata nelle due dimensioni».[362]

È proprio su questa fusione tra scultura e pittura che sia allineano anche i commenti degli altri recensori. Ad esempio Eusebio Birocchi che, nelle colonne de *Il Quotidiano Sardo,* si chiede: «Forse che non può esserci una scultura che vesta abiti dimessi, che esprima comuni affetti e partecipi alle idealità di una classe, quella ceramica?» [363]

---

[360] Il *picassismo* in Italia si diffonde ampiamente nel 1953, grazie alle antologiche di Roma e Milano, ma già era presente nel 1951, in seguito all'esposizione di alcuni suoi manufatti a Venezia. Cfr. C. Casali, "Un XX Secolo vivace e straordinario", in *La ceramica che cambia. La scultura ceramica in Italia dal secondo dopoguerra*, Gli Ori, Pistoia, 2014, pp. 9-23.

[361] Cfr. G. Altea, "Tilocca Ceramista", in *op. cit.*, p.15. In merito al filone mediterraneista nell'architettura italiana del secondo dopoguerra si veda J.-F. Lejeune, M. Sabatino, "North versus South. Introduction", in J-F. Lejeune, M. Sabatino, *Modern Architecture and the Mediterranean. Vernacular Dialogues and Contested Identities*, Routledge, New York, 2010, pp. 1-12.

[362] V. Fiori, "Tilocca espone al Giardino d'Inverno le opere della sua 'terza vocazione'", in *L'Unione Sarda*, 4 dicembre 1955.

[363] E. Birocchi, "Lo scultore Gavino Tilocca", in *Il Quotidiano sardo*, 8 dicembre 1955.

Che Tilocca fosse intenzionato a rimarcare la sua posizione di scultore lo si evince anche dalla presenza in mostra di due ritratti femminili, una maschera in terracotta smaltata (figg. 183-184) e una testina in bronzo (fig. 182), i quali probabilmente avevano il compito di richiamare alla mente la produzione plastica realizzata fino a quel momento. D'altro canto, come si è visto, a spingere Tilocca verso il mezzo ceramico era stata proprio una commissione derivante dalla sua attività di scultore per l'architettura.

Nel dopoguerra il riaccendersi del dibattito relativo alla "sintesi delle arti" aveva dato un nuovo slancio alla ceramica, soprattutto per quanto riguardava le sue possibili applicazioni nell'ambito della decorazione architettonica. In questo periodo si registra infatti un'abbondante serie di interventi decorativi su edifici pubblici, in cui l'utilizzo della ceramica rappresenta un mezzo per collaborare al ripristino del tessuto sociale dilaniato dal conflitto. «Il pannello – osserva Antonella Camarda – vuole educare il cittadino ad un rapporto più diretto con la città e le sue istituzioni, concentrandosi su iconografie che tendono a proporre una visione del mondo in cui i dissidi ideologici trovano infine una composizione».[364] Ed è proprio in questa direzione che continua l'attività di Tilocca quando nel 1956 gli viene affidata l'esecuzione di un rilievo decorativo per la facciata del nascente Padiglione dell'Artigianato ai giardini pubblici di Sassari, progettato dall'architetto Ubaldo Badas e destinato dalla Regione Sardegna ad accogliere le mostre artigiane sassaresi.[365] In linea con la vocazione della struttura architettonica, l'artista esegue quello che può essere considerato il "racconto" plastico delle varie attività artigiane (figg. 192 -193).[366] Oltre a Tilocca vennero coinvolti altri

[364] A. Camarda, "Ceramica e architettura", in *op. cit*, p. 407.

[365] Cfr. S. Gizzi, S. Poretti (a cura di), *Il Padiglione dell'Artigianato a Sassari: architettura e conservazione*, Gangemi, Roma, 2007.

[366] G. Altea, "Tilocca Ceramista", in *op. cit.*, p.20.

due ceramisti: Giuseppe Silecchia, incaricato di realizzare la fontana del patio, ed Emilia Palomba, a cui venne affidato un fregio collocato nella parte alta del fianco nord dell'edificio.

Tilocca per attendere alla commissione realizza inizialmente due bozzetti: uno per la grande parete rivolta su viale Italia e uno per il fronte del Padiglione sul giardino. Il primo bozzetto, malgrado l'artista lo ricordasse in seguito come la raffigurazione dei "lavori tipici della Sardegna", si caratterizza per l'evocazione della civiltà nuragica (figg. 189 -190) e probabilmente anche per questo motivo non venne realizzato.[367] L'unico intervento ad essere eseguito fu quello destinato al fronte giardino, il quale più che un rilievo unitario si presentava come un insieme di rilievi dominati dalla presenza di grandi figure sospese, volte a simboleggiare le diverse attività artigiane, accompagnate anche da piante e animali dalla forte carica identitaria.[368] La qualità scultorea dei personaggi, accostabili per intensità a coeve opere di Agenore Fabbri,[369] emerge sostanzialmente dalla loro concezione autonoma rispetto allo sfondo, un mosaico di piccole piastrelle brune. Questa soluzione, che verrà impiegata nuovamente dall'artista in altre analoghe commissioni, come i rilievi decorativi per le facciate delle scuole medie di Porto Torres (1961) e Thiesi (1963), sottolinea il carattere applicativo della decorazione, la quale non punta all'unità di insieme con l'edificio ma segna in maniera netta l'intervento. Tutto ciò appare in sintonia, come sostenuto da Altea, «con le giustificazioni che Gio Ponti (a dire il vero con la mente rivolta a Fornasetti, cioè all'epitome del decorativo-capriccio) aveva fornito su *Domus* al gusto italiano per la decorazione-rivestimento, rivendicandone il valore 'dedicatorio',

[367] Ibidem.

[368] Oggi l'opera risulta pressoché distrutta dai vandali ed è nota da rare foto d'epoca (fig. 192).

[369] A. Camarda, "Ceramica e architettura", in *op. cit*, p. 407.

riferito ‘alla simbologia, alla scrittura, alle allusioni, alle evocazioni della nostra cultura’».[370]

Nello stesso anno Tilocca inizia a prendere parte alle rassegne di settore con la produzione di piccole plastiche. Sue opere vengono infatti esposte alla *I Mostra dell’Artigianato Sardo*, all’interno del nuovo Padiglione sassarese, al *XIV Concorso Nazionale di Ceramica* di Faenza e alla *XX Mostra Mercato dell’Artigianato* di Firenze, in cui riceve il Diploma d’Onore. Nonostante gli apprezzamenti ottenuti con la ceramica, l’artista continua ancora nel 1957 a dedicarsi alla pittura, come testimonia la sua presenza al *Premio Sardegna Biennale Nazionale di Pittura* a Nuoro, e all’esecuzione di sculture in gesso e bronzo, le quali però vengono quasi messe in ombra dalla nuova serie ceramica. È il caso ad esempio della *II Mostra dell’Artigianato Sardo* in cui il recensore de *La Nuova Sardegna* rileva come «le bellissime ceramiche di Tilocca, frutto di una fantasia generosa e smagliante e di una tecnica raffinata, danno alla tavolozza della mostra alcuni dei colori più brillanti. E il loro successo è così vivo da far quasi dimenticare al visitatore le deliziose sculture di Tilocca: certi volti di bambina, alcune immagini di adolescente, sculture destinate a vivere a lungo nella storia di questa tanto combattuta e discussa arte sarda».[371]

L’attività di Tilocca in campo ceramico rientra all’interno di un complessivo rilancio dell’artigianato sardo, il quale, per via dell’impegno di Tavolara e Badas dapprima con nell’ENAPI e in seguito, dopo il 1957, nell’I.S.O.L.A. (Istituto Sardo Organizzazione Lavoro Artigiano), vive in quegli stessi anni una stagione particolarmente positiva che, dopo la parentesi degli anni Venti, ritrova un nuovo slancio grazie alla collaborazione

[370] G. Altea, “Tilocca Ceramista”, in *op. cit.*, p.22. Sulla posizione di Ponti in merito alla decorazione, cfr. G. Altea, *Il fantasma del decorativo*, Il Saggiatore, Milano, 2012, pp.172-176.

[371] “Sassaresi all’artigianato”, in *La Nuova Sardegna*, 8 giugno 1957.

tra artigiani e designer che consente un rinnovamento della tradizione.[372] Come notato da Altea e Magnani, «il gustoso sincretismo formale che ora identifica molti aspetti della produzione isolana, col suo vivace intreccio di inflessioni popolari, arcaismi "etnici" e parlata colta, viene insomma visto come esito di una continuità fra arte primitiva, arte popolare e artigianato contemporaneo».[373] Non è un caso quindi che la *II Mostra dell'Artigianato Sardo*, incentrata sul tema dell'artigianato sacro, venga riproposta all'XI Triennale di Milano all'interno della *Mostra delle Produzioni Popolari Italiane*, ottenendo anche una medaglia d'oro.[374]

Nel 1958 Tilocca ritorna alla decorazione architettonica con una coppia di rilievi in terracotta invetriata raffigurante *I Costruttori* per il salone della Banca Nazionale del Lavoro di Sassari (figg. 211-213). Per l'occasione Tilocca abbandona le suggestioni legate all'arte nuragica e si affida a un immaginario che evoca la pittura vascolare greca o quella dell'antico Egitto tramite una serie di figure scarne dalle pose cariche di tensione unite fra loro dalla presenza di una griglia di scale, pali e impalcature.[375] Nello stesso anno partecipa alla *XII Mostra Mercato Internazionale dell'artigianato* di Firenze e alla *XIII Mostra Nazionale dell'Arredamento* di Monza dove riceve, in entrambe le manifestazioni, la medaglia d'oro.

L'anno successivo Tilocca inaugura una personale alla galleria Il Cenacolo di Cagliari in cui espone opere pittoriche, scultoree e ceramiche. La mostra, presentata da un testo dell'amico Marcello Serra,[376] costituisce per Tilocca una vera e propria

---

[372] G. Altea, M. Magnani, "Made in Sardinia: il dialogo tra arte e artigianato dal 1930 al 1960", in G. Altea, M. Magnani, *Pittura e scultura dal 1930 al 1960*, op. cit., pp.251-280.

[373] Ivi., p. 274.

[374] M. Marini, *Artigianato in mostra. Quarant'anni di storia economica e sociale. I.S.O.L.A. 1957-1997*, Edizioni Sole, Cagliari, 1997.

[375] G. Altea, "Tilocca Ceramista", in *op. cit.*, p.23

[376] Nel testo della mostra si legge «L'artista, assecondando con schiettezza il suggerimento della fantasia e dell'estro, elegge ogni volta il mezzo più congeniale e l'accosta così con maggiore fedeltà alla

consacrazione in ambito regionale.[377] La critica locale, come nel caso de *La Gazzetta Sarda*, lo definisce «tre volte artista» per l'«eguale bravura e maestria [con cui passa] dalla scultura alla ceramica, dalla ceramica alla pittura. La ricchezza dei mezzi espressivi sottolinea le inesauribili risorse di un artista sincero e impegnato, fecondo e moderno.»[378] Dello stesso avviso erano anche i commenti del recensore de *Il Giornale d'Italia,* per il quale «Gavino Tilocca passa agilmente da un mezzo espressivo all'altro, alternando la ceramica, la scultura, la tempera e le varie tecniche con ammirevole maestria. Tali passaggi e tali mutamenti così felicemente affrontati sono una testimonianza di forza.»[379]

Le opere in mostra rivelano effettivamente un artista impegnato su più fronti: da una parte ritroviamo una certa resa naturalistica, per quanto semplificata, in opere come *Busto di giovinetta* (1959, fig. 224) e *Figura di ragazza sportiva* (1959, fig. 318), dall'altra uno stile neoquattrocentesco per quelle a soggetto religioso, come il piccolo bassorilievo *Madonna con bambino* (1959, fig. 220). A queste bisogna poi aggiungere i riferimenti nuragici presenti nella folta schiera di statuette di guerrieri, il pacato tono discorsivo del pannello *Lavoro nei campi* (1959, figg. 214-215) realizzato a rilievo bassissimo tanto da sembrare un graffito, e i volumi essenziali di una testa femminile, *Donna di Orgosolo* (1959, fig. 226) che introduce un'efficace sintesi tra il sentimentalismo dei ritratti del secondo dopoguerra e il tono arcaizzante utilizzato nella

---

sorgente della sua ispirazione. La mostra odierna è dunque un approdo lieto cui Gavino Tilocca giunge con una maturità più vigile, con una sensibilità più acuta, con una dialettica dei sentimenti rinvigorita da una più larga esperienza umana e da un'arte più affinata». Cfr. M. Serra, *Gavino Tilocca*, catalogo della mostra alla Galleria Il Cenacolo, Cagliari, 1959.

[377] Cfr. P. Careddu, "Nelle preziose ceramiche di Tilocca figure e simboli di un'antica Sardegna", in *La Nuova Sardegna*, 27 maggio 1959; F. Masala "Gavino Tilocca creatore di forme", in *L'Unione Sarda*, 25 febbraio 1959; G. Brundu, "La personale di Gavino Tilocca nelle sale della galleria il Cenacolo", in *Il Tempo*, 3 marzo 1959.

[378] "Gavino Tilocca tre volte artista", in *La Gazzetta Sarda*, 20 aprile 1959.

[379] "Cerioni inaugura la personale di Tilocca", in *Il Giornale d'Italia*, 25 febbraio 1959.

produzione ceramica. Quest'ultima opera non si può considerare pienamente un ritratto, in quanto il dato realistico del soggetto viene superato in favore di una maggiore attenzione alla resa formale, tanto del volume quanto del colore che si presenta particolarmente brillante grazie alle suggestive colature di smalto, «strizzando l'occhio all'informale.»[380] Alla fine degli anni Cinquanta l'informale infatti attua in Italia un'autentica rivoluzione stilistica che rifonda il sistema linguistico dell'arte e come ricorda Casali, «l'artista instaura un nuovo rapporto con la materia, ritorno primordiale e primitivo, istintiva via e inedito approccio espressivo».[381] Pertanto le forme asciutte ed eleganti in voga nell'anteguerra, vengono sostituite da corposi cromatismi, in cui a prevalere sono «la stesura astratta, il segno e la colatura, il grumo e l'erosione».[382] Ed è proprio il ricorso a questa nuova sensibilità stilistica che consente a Tilocca di passare dall'affermazione in ambito regionale a quella in campo nazionale. Durante questo periodo l'attività espositiva dell'artista subisce una decisa impennata: partecipa alla *XXIII Mostra Mercato Internazionale dell'artigianato* di Firenze, alla *XVI Mostra Nazionale dell'Arredamento* di Monza, in cui riceve il I Premio per la ceramica, e al *XVII Concorso Nazionale della Ceramica* di Faenza.[383] Tilocca prende parte al

[380] A. Camarda, "Ceramica e ritratto nell'opera di Gavino Tilocca", in G. Altea (a cura di), *Gavino Tilocca. Ceramiche*, op. cit., p. 55-56.

[381] C. Casali, "Un XX Secolo vivace e straordinario", in *La ceramica che cambia*, op. cit., p.15.

[382] E. Gaudenzi, "Anni Quaranta e Cinquanta: la rivoluzione espressiva", in E. Gaudenzi, *Novecento. Ceramiche italiane: protagonisti e opere del XX secolo*, Faenza editrice, Faenza, 2006, p.7.

[383] Si veda "Cento ceramisti e quindici scuole al Concorso nazionale della ceramica", in *Il Resto del Carlino*, 20 giungo 1959. Stesso titolo anche per l'articolo pubblicato sul periodico faentino *Il Lamone*: "Cento ceramisti e quindici scuole al Concorso nazionale della ceramica", in *Il Lamone*, 27 giugno 1959; "Inaugurata dalle autorità la XXII settimana Faentina", in *Il Resto del Carlino*, 28 giungo 1959. Tra le iniziative della XXII settimana Faentina vi era la XVII edizione del Concorso Nazionale della Ceramica in cui Tilocca riceve il Premio dell'Ente del Turismo di Ravenna, come si legge nell'articolo, «'Premio dell'ETP' di Ravenna: primo premio di L. 100.000 Gavino Tilocca di Sassari». Per un approfondimento sulla XVII edizione del concorso si veda *XVII Concorso Nazionale della ceramica. Catalogo*, F.lli Lega, Faenza, 1959.

concorso con una serie di otto pezzi di «ispirazione sarda»[384] dal titolo *Figure leggendarie,* che gli valgono il I Premio dall'Ente Provinciale del Turismo di Ravenna.[385] Le piccole plastiche rivelano un linguaggio ricco e variegato in cui il tema nuragico viene restituito in chiave mitica e costituisce la base per una sperimentazione formale. Tilocca trova nuovi stimoli per le sue ricerche nell'ambiente dinamico e culturalmente vivace dell'Istituto d'Arte di Sassari, dove nel 1960 comincia a insegnare chiamato dell'artista Mauro Manca, neo direttore della scuola, che gli affida il laboratorio di ceramica. Sono questi gli anni in cui inizia a mettere in tensione i volumi in linea con i risultati del filone espressionista-primitivista, particolarmente evidente in opere come *Guerriero su toro* (1959, fig. 216) e *Antico guerriero su toro* (1960, fig. 217), quest'ultimo premiato nel 1960 a Faenza.[386] Benché la vivacità cromatica delle sue opere abbia costituito uno degli elementi principali della sua produzione negli anni a cavallo tra il 1955 e il 1959, assumendo come modello ideale l'opera di un altro ceramista sardo, Salvatore Fancello (specialmente nell'esecuzione di piccoli animali), a partire dal 1960 l'artista dedica la sua attenzione allo sviluppo della ricerca sulla struttura plastica, come testimoniano le opere esposte nella mostra personale che tiene alla galleria Il Cancello di Sassari.[387] Qui, al contrario della precedente esposizione, in cui comparivano anche dipinti e sculture in gesso e bronzo, presenta una ventina di opere tutte in ceramica. Nonostante ciò Tilocca tende ancora a ribadire

[384] "Tilocca premiato a Faenza", in *La Nuova Sardegna*, 3 luglio 1959.

[385] "Ennesimo riconoscimento a Gavino Tilocca", in *L'Unione Sarda*, 4 luglio 1959.

[386] Notizia del premio si ha nelle cronache locali, come "I premi della ceramica", in *Il Resto del Carlino*, 19 giugno 1960, in cui si legge «Premio dell'Ente Prov. Turismo, Ravenna, per opere a decorazione plastica di L. 200 mila, articolato in due premi di uguale importo, rispettivamente a: Bagnoli Bruno di Montelupo Fiorentino e Tilocca Gavino di Sassari». Si veda inoltre "Assegnati i premi del concorso nazionale della ceramica", in *Il Lamone*, 25 giugno 1960. L'opera è pubblicata nel catalogo della rassegna *XVIII Concorso nazionale della ceramica. Catalogo*, F.lli Lega, Faenza, 1960, p.41.

[387] "Ceramiche di Gavino Tilocca nella saletta del 'cancello'", in *La Nuova Sardegna*, 1 dicembre 1960.

la sua posizione di scultore e, pochi mesi prima dell'inaugurazione della mostra, dichiara in un'intervista che «pittura e ceramica rappresentano due esperienze collaterali non meno impegnate della scultura e interiormente identiche».[388] Si tratta di una produzione tesa a sottolineare il distacco di Tilocca dalla figura dell'artista-artigiano in favore del più sentito ruolo di scultore in ceramica, come risulta anche dalle parole del cronista de *La Nuova Sardegna* per cui «Tillocca ha mirato, ovviamente, a bandire il decorativismo puro e semplice come fine della sua ricerca (in taluni pezzi è perfino al monocromatismo), per attingere invece a risultati di una mirabile libertà formale. […] Applicandosi alla ceramica, in sostanza, Tilocca non ha rinunciato alla sua impostazione di scultore classico ed avvedutamente ha cercato di contemperare i limiti propri della materia prescelta con le proprie esigenze espressive.»[389] Di un artista «nato veramente per la scultura» parla anche Pietro Antonio Manca per il quale le opere di Tilocca rivelano «un senso di abilità di concezione e d'espressione».[390]

L'orizzonte figurativo dello scultore risulta infatti in questo periodo segnato dall'influsso di Marino Marini, assunto da Tilocca a modello per la sua produzione, tanto nei pezzi unici di medio formato quanto nella piccola plastica.[391] Le figure del cavallo e del cavaliere[392] vengono così vivacemente trasposte nella sua opera, giungendo di volta in volta a trasformarsi, nella prima metà degli anni Sessanta, in cinghiale, toro o muflone. Probabilmente per via dell'affinità con Marini, come documentato da una foto d'epoca, un gruppo di ceramiche di Tilocca vengono esposte, nel 1961, alla Galleria Gissi di Torino accanto a opere dello scultore pistoiese (fig. 261).

---

[388] "Sette domande a Gavino Tilocca", in *Sassari Sera*, 13 febbraio 1960.

[389] "Ceramiche di Tilocca", in *La Nuova Sardegna*, 8 dicembre 1960.

[390] P. A. Manca, "Un artista nato per la scultura", in *La Gazzetta Sarda*, 28 novembre 1960.

[391] G. Altea, "Tilocca Ceramista", in *op. cit.*, p.35.

[392] Per un approfondimento sul tema del cavallo e del cavaliere nella poetica di Marini si veda M. Meneguzzo (a cura di), *Marino Marini. Cavalli e cavalieri*, Skira, Milano, 1997; sull'opera dell'artista Cfr. G. Carandente, *Marino Marini. Catalogo ragionato della scultura*, Skira, Milano, 1999.

Nei primi anni Sessanta l'artista vive quello che può essere considerato il suo momento d'oro,[393] come testimoniato dall'intensa attività espositiva e dai numerosi riconoscimenti che continua a ottenere nelle principali rassegne nazionali e internazionali del settore. Nel luglio del 1962 ottiene a Faenza il "Premio Ballardini" con *Guerriero su toro* (1962, fig. 235)[394] e nel settembre dello stesso anno riceve alla *Biennale d'Arte per la Ceramica* di Gubbio, la medaglia d'oro dell'Azienda del Turismo di Perugia con l'opera *Madonna con bambino* (1962, fig. 266)[395]. Al contempo continua con la produzione di opere arcaizzanti attraverso una serie di rilievi di piccolo formato che mostrano una nuova evoluzione stilistica: dal pacato tono discorsivo degli anni Cinquanta egli si muove ora verso immagini più drammatiche ed espressive, rese tali da profondi solchi irregolari che animano le forme, come nella stele raffigurante su un lato *Antichi guerrieri* e sull'altro *Antichi notabili* (1961, figg. 248-249) ma anche in una placchetta, sempre dei primi anni Sessanta, raffigurante l'*Annunciazione* (fig. 271).[396] Qui il discorso narrativo si asciuga in favore di una pronunciata stilizzazione dei personaggi, resi sempre frontalmente e con pose che ne accentuano l'autorità. Della stessa concezione formale partecipano anche *Madonna nuragica* (fig. 270) e *Guerrieri* (fig. 275), esposte nel 1963 alla Galleria degli Artisti di Cagliari[397], così come

[393] L'artista in questo periodo ottiene numerosi riconoscimenti tra cui nel 1961 il Premio 'Ministero dell'industria e commercio ' di 300.000 Lire (riservato a ceramisti artigiani) come si apprende dall'articolo "Assegnati i premi del XIX concorso Nazionale della ceramica", in *Il Lamone*, 21 giugno 1961. L'opera premiata *Pastore su muflone* (1961, fig. 219) è pubblicata sul catalogo della rassegna. Cfr. *XIX Concorso nazionale della ceramica. Catalogo*, F.lli Lega, Faenza, 1961, tavola XXV.

[394] Il premio corrispondeva a Lire 300.000. Cfr. "Assegnazione dei premi al XX Concorso Nazionale della Ceramica ", in *Il Piccolo*, 23 giugno 1962; "Assegnati i premi in palio del Concorso della ceramica", in *Il Lamone*, 23 giungo 1962; "Un premio per Gavino Tilocca", in *La Nuova Sardegna*, 15 luglio 1962.

[395] *Biennale d'arte della ceramica, VII Premio Gubbio. Catalogo*, Grafica – Perugia, 1962.

[396] G. Altea, "Tilocca Ceramista", in *op. cit.*, p.36.

[397] S. Dessanay, *Gavino Tilocca*. Catalogo mostra alla Galleria degli Artisti, Cagliari, 1963.

Madonnina dei ceramisti, premiata nel 1965 a Laveno Mombello (fig. 283).[398] Una più profonda scomposizione geometrica, che la critica locale interpreta come una sorta di «reminiscenza cubista»,[399] si ritrova poi nel passaggio al tutto tondo di *Figura fiabesca* (1963, fig. 277) e *Madonna con Bambino* (1964, fig. 267), quest'ultima realizzata in occasione del *XXII Concorso internazionale della Ceramica* di Faenza del 1964.[400] Anche per quanto riguarda la decorazione architettonica si assiste a un analogo mutamento espressivo: se infatti nel rilievo realizzato per la facciata della scuola media di Porto Torres (1961) persiste ancora una certa resa naturalistica dei soggetti (figg. 245-247), in quello eseguito appena due anni dopo per la scuola media di Thiesi si riscontra una forte stilizzazione delle figure, così come degli elementi naturali e degli animali che completano la composizione (figg. 273-274). Sebbene si possano rintracciare delle affinità tecniche con la commissione eseguita per il Padiglione dell'Artigianato di Sassari – anche in questo caso i vari elementi plastici appaiono sospesi e autonomi rispetto alla parete dell'edificio – dal punto di vista formale le figure, che rappresentano «il cammino dell'umanità dagli albori ai giorni nostri […] non sono modellate nei particolari, sono anzi rozze e quasi non finite, solcate da ferite profonde di color bruno che valgono ad assorbire quasi la luce, dando ad essa una pausa discorsiva e ad aumentare la drammaticità della composizione che vibra d'una intensa vitalità.»[401] Maggiormente legati allo stile dei piccoli rilievi dei primi anni Sessanta risultano invece gli interventi decorativi per la Capitaneria di Porto Torres e per il monumento in memoria dei Caduti di Bonnanaro. Quest'ultimo, tuttavia, risulta

[398] "Gavino Tilocca vince il concorso nazionale di Laveno Mombello", in *La Nuova Sardegna*, 13 luglio 1965.

[399] M. Ciusa Romagna, "Tilocca alla Galleria degli aristi", in *L'Unione Sarda*, 30 maggio 1963.

[400] L'opera è pubblicata nel catalogo della rassegna. Cfr. *XXII Concorso Internazionale della Ceramica*. Catalogo, F.lli Lega, Faenza, 1964.

[401] "Il pannello di Tilocca alla scuola media di Thiesi", in *Il Tempo*, 28 novembre 1963.

bruscamente alterato a causa della pesante struttura architettonica in pietra che mal si sposa con il tono più sciolto e stilizzato della composizione della stele, decorata su ambo i lati (figg. 279-280). L'artista mantiene lo stesso registro figurativo anche in coevi lavori a tema religioso eseguiti su commissione privata, come ad esempio il pannello per la tomba della famiglia Pinna Musinu a Thiesi (1963, fig. 282) e quello destinato alla Cappella Viale nel cimitero di Sassari (1964, figg. 284-286). Verso la fine del decennio Tilocca estremizza ulteriormente questa stilizzazione figurativa, non senza qualche eco picassiano,[402] come attesta il rilievo *Notte e giorno* (fig. 312), custodito nel suo studio, eseguito probabilmente in vista di una non meglio precisata commissione pubblica.[403]

3.6 L'ultima stagione: la rielaborazione poetica

Con l'inizio degli anni Settanta l'interesse dell'artista nei confronti del mezzo ceramico inizia lentamente ad affievolirsi. Il clima artistico che lo circonda segue un corso di progressivo declino, segnato dapprima dalla morte di Eugenio Tavolara (1963) e in seguito dalla riorganizzazione dell'I.S.O.L.A. secondo un'impostazione prevalentemente commerciale. Tilocca percepisce tali mutamenti e forse anche per questo motivo comincia a diradare la sua partecipazione alle rassegne del settore. Tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta ritroviamo l'artista impegnato in una serie di commissioni pubbliche nelle quali ritorna ai mezzi propri della scultura, come attestano il *Pinocchio* in bronzo realizzato per la scuola media di Ozieri (figg. 365-366),

[402] G. Altea, "Tilocca Ceramista", in *op. cit.*, p.38.

[403] In seguito alle ricerche condotte nello studio dell'artista si è identificato il bozzetto preparatorio (fig. 313) dal quale emerge come il rilievo *Notte e giorno* costituisca solo una minima parte dell'intervento ipotizzato dall'artista. Il rilievo presenta un'etichetta riportante alcuni dati relativi al concorso ormai illeggibili.

la statua in marmo di *San Gavino* per la Fonte del Rosello a Sassari (figg. 363-364) e il sarcofago in travertino per Mons. Marongiu al Duomo di Sassari (figg. 398-401).

D'altro canto che il suo interesse fosse tornato a gravitare principalmente intorno alla scultura indica anche la decisione, avvenuta nel 1971, di abbandonare la bottega ceramica e di trasferirsi in un più moderno studio in cui potersi nuovamente cimentare con i materiali ritenuti più "puri" del linguaggio plastico. Questa scelta si rende visibile nel 1973 quando l'artista si ripresenta nella sua città con una mostra personale di sole sculture in marmo e bronzo. Per molti l'esposizione assume i toni di un ritorno sulla scena locale dell'artista,[404] il quale sembra aver «accettato l'invito a riprendere l'interrotto discorso di scultore con i concittadini» tramite una serie di «sculture tutte tradotte nel nobile bronzo o nel marmo, come si conviene a un artista all'apice dell'attività» rompendo «un silenzio il suo che durava ormai da parecchio».[405]

Sebbene risulti improprio parlare di "ritorno dell'artista", in quanto, come si è visto, la sua attività di fatto non aveva subito nessuna interruzione, ma al contrario aveva rivelato per certi versi risultati sorprendenti, passando in rassegna le opere in mostra alla Galleria 23 ci si spiega il perché di tali affermazioni. Tilocca infatti per l'occasione riscopre un filone che per lungo tempo aveva caratterizzato la sua poetica ma che l'esperienza ceramica aveva fortemente ridimensionato, quello del ritratto. Dopo diversi anni lo scultore espone nuovamente un cospicuo gruppo di teste di bimbi e adolescenti molti dei quali realizzati in quello stesso periodo, come *Bimba gallurese* (1971, fig. 349), *Testa di bambina* (1971, figg. 347-348), *Vittore* (1973, fig. 352), *Caterina* (1973, fig. 358) e *Luigi Battista* (1973, fig. 355) altri invece appartenenti a momenti precedenti del suo percorso, come *Bimba d'altri tempi* (1949, figg. 96-97), *Ritratto di poeta* (1952, fig. 98), *Ragazza sportiva* (1958, fig. 318) *Stefano* (1960, figg.

[404] M. A. Aimo, "Il ritorno di Gavino Tilocca", in *Sassari Sera*, 30 maggio 1973.

[405] *La Nuova Sardegna*, 28 aprile 1973.

319-320) e *Daniela* (1968, fig. 327). Per quanto anche in ceramica non siano mancate interessanti sperimentazioni sul genere del ritratto, come d'altra parte studi recenti hanno evidenziato,[406] questo nuovo accostamento alla resa naturalistica del soggetto poteva far credere che l'artista avesse ripreso il suo discorso figurativo. Per tale motivo non stupisce che la critica riveda in lui un «acuto osservatore della figura umana […] un maestro del ritratto […] [nel quale] il rispetto per la forma, l'interpretazione fedele del tipo fisionomico raggiungono risultati notevoli […] alle belle testine di bimbe o di adolescenti fanno riscontro quelle scavate e sofferte di uomini già avanti negli anni, spesso impressionanti per la profondità di osservazione psicologica».[407] A ricucire le fila del percorso artistico di Tilocca aveva pensato il pittore Mario Delitala con un testo di presentazione della mostra nel quale, dopo aver tracciato per l'appunto un breve itinerario in cui evidenziava una continua evoluzione tanto espressiva quanto formale, constatava come nelle sue ultime opere vi fossero degli «aspetti di plasticismo tormentato dalla incontenibile vena inventiva, che ora volgono al dramma ed ora a forti agitazioni liriche.»[408] Che la mostra dovesse in qualche modo costituire un momento riepilogativo della sua poetica lo si deduce anche dalla pubblicazione in contemporanea di un volume in cui vengono ripubblicati una serie di contributi critici realizzati durante gli oltre trent'anni di carriera, tra questi anche quello di Eugenio Tavolara del 1945.[409] Un accenno di continuità con la produzione precedente si ritrova nella presenza in mostra di un gruppo di opere scolpite su un blocco unico di pietra,

[406] A. Camarda, "Ceramica e ritratto nell'opera di Gavino Tilocca", in G. Altea (a cura di), *Gavino Tilocca. Ceramiche*, op. cit., pp.47-63.

[407] M. A. Aimo, "Il ritorno di Gavino Tilocca", in *Sassari Sera*, 30 maggio, 1973.

[408] M. Delitala, brochure della mostra alla Galleria 23 di Sassari, archivio Tilocca, Sassari.

[409] Cfr. *Tilocca scultore*, Chiarella, Sassari, 1973. Nel volume sono riportati, oltre al testo di Eugenio Tavolara, anche le critiche di Marco Antonio Aimo, Francesco Alziator, Enzo Espa e Marcello Serra. I contributi degli autori sono stati ripubblicati in versione integrale anche su *La Nuova Sardegna* del 3 maggio del 1973 in quanto il volume non era in vendita.

successivamente tradotte in bronzo, simili per certi versi a dei rilievi, in cui riappare un linguaggio maggiormente stilizzato, specie in *Ritorno del guerriero* (1971, figg. 342-343). Nonostante l'esigua rappresentanza di questo nucleo antinaturalistico vi fu chi tuttavia non mancò di tesserne le lodi e di rispolverare ancora una volta i richiami alla tradizione primitiva della Sardegna: «L'attuale rifiuto di Gavino Tilocca all'istanza realistica – un rifiuto che giunge nella più bella stagione della produzione di questo che s'ha da considerare, bon gré o mal gré, uno dei più notevoli scultori della Sardegna di tutti i tempi – è quindi un rifiuto critico. […] In questo ritorno al primitivo – un primitivo nel quale si ritrova la particolare connotazione culturale di una Sardegna atemporale – sta la grande conquista dell'arte di Gavino Tilocca […] del riaffluire di archetipi dell'inconscio collettivo isolano».[410]

In tutti i casi, l'artista non sembra intenzionato a proseguire il discorso "primitivista", ma al contrario si concentra su una resa fedelmente naturalistica dei soggetti, come attestano le opere che espone ancora l'anno dopo a Nuoro nella personale alla Galleria Il Portico.[411] In quest'ultima produzione c'è chi scorge una sorta di «adolescenza riconquistata» grazie alle «forme immobili nel tempo, figure di fanciulli, volti di donna anch'essi infantili […] Dalla perfezione nel tocco dei visi e degli occhi, ingenui quanto perfetti».[412]

Se in ambito scultoreo l'artista recupera lo stile realista che aveva reso riconoscibile la sua opera, nella produzione ceramica continua la sperimentazione formale attraverso la rivisitazione di temi e motivi delle stagioni precedenti. Per quanto infatti i riferimenti tematici restino immutati (donne in costume regionale sardo, animali, guerrieri e cavalli

[410] F. Alziator, "Ritorno al primitivo", in *La Nuova Sardegna*, 3 maggio 1973.

[411] *La Nuova Sardegna*, 20 aprile 1974; *La Nuova Sardegna*, 21 aprile 1974

[412] M. Blandell, "La scultura di Gavino Tilocca. L'adolescenza riconquistata", in *La Nuova Sardegna*, 2 febbraio 1975.

e cavalieri) si scorge nel modellato un interesse per le diverse soluzioni plastiche che il mezzo può fornire.

Nel compiere questo processo l'artista si riferisce ancora una volta all'opera di Marini, soprattutto per quanto riguarda gli sviluppi formali relativi al tema del cavallo e del cavaliere, al quale però aggiunge, a partire dalla metà degli anni Settanta, anche alcune suggestioni tratte dal modellato di Henry Moore,[413] che in quegli stessi anni godeva di una grandissima notorietà. Si assiste pertanto a una progressiva scomposizione della figura che, ora più che mai, appare abbozzata, stilizzata e deformata fino a perdersi in pure forme plastiche, come testimonia la cospicua serie di "donnine", come l'artista era solito chiamarle, realizzate in quel periodo. Se infatti ancora nei primi anni Settanta è possibile rintracciare dei dettagli che connotano le piccole statuette femminili in senso regionalista, come la brocca o il canestro poggiato sulla testa o tenuto sul fianco (figg. 306-308), alla fine del decennio si assiste a una sintesi formale più radicale in cui i tratti fisionomici e identificativi lasciano il posto ad astratti segni decorativi e a forme semplici ed essenziali (fig. 309). Stesso discorso vale anche per la serie dei *Cavalli e cavalieri*: qui l'artista tende a distillare la composizione formale dei soggetti, i quali arrivano in alcuni casi a identificarsi e a perdersi nella sequenza dei pieni e dei vuoti dei volumi (figg. 386-388).

Intorno alla metà degli anni Settanta, l'artista realizza inoltre una serie di oggetti come vasi, porta ombrelli, bottiglie e bicchieri caratterizzati da volumi semplificati (figg. 389-397). In ogni caso, questa produzione, più che rispondere a una reale ambizione nel settore del *design*, nasce da una giocosa diversione dagli impegni di insegnamento

[413] Per un approfondimento sull'opera di Henry Moore si vedano D. Mitchinson (eds), *Celebrating Moore. Works from the Collection of the Henry Moore Foundation*, University of California Press, Barkeley and Los Angeles, 1998; D. Kosinsky (ed.), *Henry Moore. Sculpting the 20th Century*, Yale University Press, New Haven and London, 2001.

all'Istituto d'arte e testimonia, ancora una volta, la maggiore libertà espressiva con cui l'artista si avvicina di volta in volta al mezzo ceramico.[414] Allo stesso tempo continua a tenere mostre: nel 1976 espone, insieme al pittore Cesare Bazzoni, alla Galleria degli Artisti a Cagliari. La mostra, dopo essere stata proposta dapprima a Sassari e poi ad Alghero, viene presentata nel capoluogo da un testo di Manlio Brigaglia il quale non manca di registrare con sorpresa l'inedita accoppiata: «da dove venga questa loro decisione di viaggiare in tandem, dopo decine di personali isolate, e dopo storie totalmente differenti, a prima vista è difficile capirlo».[415] Effettivamente, oltre il legame di amicizia (Tilocca aveva insegnato all'Istituto d'arte di Sassari nel periodo in cui Bazzoni era studente e i loro studi erano situati nella stessa via a Sassari) poco o niente accomunava i due artisti: Bazzoni partecipava alla mostra con una serie di dipinti raffiguranti scheletri di navi ormeggiate sul cupo sfondo di una spiaggia, mentre Tilocca proponeva un gruppo di piccoli bronzi e ceramiche sul tema del cavallo e del cavaliere, «opere in cui, una volta isolato lo schema compositivo sentito come essenziale, nel nostro caso l'incrocio-groviglio fra il cavallo e il cavaliere […] Tilocca lavora intorno a quel nucleo esplorando iterativamente tutte le possibilità di soluzione formale».[416]

Incentrata esclusivamente sul ritratto è invece la personale che l'artista tiene nel 1979 alla Galleria Il Quadrato di Sassari. La mostra, che si compone di sculture e dipinti, presenta sia opere di recente esecuzione, come la terracotta *Ritratto di ragazza* (fig. 329), sia opere appartenenti a momenti passati della sua carriera, come il dipinto a

[414] Alcuni esempi di questa produzione (accanto a opere di maggiore impegno) sono pubblicati in A. Cuccu, *100 anni di Ceramica. Le ricerche degli artisti, degli artigiani, delle piccole industrie nella Sardegna del XX secolo*, Ilisso, Nuoro, 2000, pp. 128-135.

[415] M. Brigaglia, *Gavino Tilocca / Cesare Bazzoni*, brochure della mostra, Galleria degli Artisti, Cagliari, 1976 (dal 1 al 12 aprile). Archivio Tilocca, Sassari.

[416] Ivi., p.2.

olio *Ragazza seduta* (1952), col quale l'artista aveva ricevuto la "Tavolozza d'Argento" al Premio "Michetti" nel 1952.[417] Questa decisione rivela come l'artista abbia intrapreso un percorso di riflessione e rilettura della sua opera che continuerà anche per tutto il decennio successivo. A partire da quel momento infatti Tilocca si dedica a rivisitare gli elementi essenziali della sua poetica, come testimoniano i bassorilievi in bronzo per la Cappella funeraria della famiglia Manca (1982, figg. 413-417), in cui si scorge perfino un'eco classicista, e la serie in terracotta dipinta e in marmi colorati *Cavalli e cavalieri*, realizzata intorno alla metà degli anni Ottanta, segnata dalla forte alternanza tra figurazione e astrazione. Allo stesso modo anche la sequenza di busti di adolescenti inizia ad essere più articolata sul piano formale lasciando trasparire una maggiore idealizzazione dei soggetti: i bronzi *Marina* (1985-86, fig. 426-427) *Busto di ragazza* (1986, fig. 429) ma anche il gesso *Figura di adolescente* (1986, fig. 428) dimostrano come al dato realistico del volto l'artista aggiunga una ritrovata semplificazione. L'impianto strutturale viene ora restituito attraverso esili figure coniche, in cui appaiono anche geometrici motivi decorativi, che sorreggono i visi aggraziati delle "Fanciulle dal collo lungo", così come lo stesso artista era solito chiamarle. Questa nuova produzione viene presentata al pubblico in occasione della personale che Tilocca tiene nel 1988 alla Galleria Il Cancello di Sassari. Qui l'artista espone anche una nuova serie di dipinti a olio, per la maggior parte ritratti di giovani signore e nature morte, realizzate a partire dalla metà degli anni Ottanta (figg. 430-446).[418] Benché il testo di presentazione della

[417] *Gavino Tilocca scultura e pittura*, brochure della mostra alla Galleria Il Quadrato, Sassari 15 - 31 dicembre 1979. Archivio Tilocca, Sassari. All'interno del pieghevole è riprodotta la poesia "Per un'opera dello scultore Gavino Tilocca" tratta dal volume di poemetti *Turno di Notte* di Aldo Capasso.

[418] L'artista già nel 1986 si era ripresentato nei panni di pittore prendendo parte alla quinta edizione della mostra *S'Incontru* a Olina in cui riceve il primo premio. Cfr. "Successo della mostra di pittura 'S'Incontru'", in *La Nuova Sardegna*, 8 aprile 1986.

mostra insista sulla «continuità ideale che lega le due tecniche e le due materie»[419], ovvero la scultura e la pittura, a ben vedere l'attività pittorica dell'artista può essere intesa come una sorta di *divertissement*, o meglio una sospensione dalle fatiche del plasmare la materia. Non stupisce pertanto che la critica veda come «la più autentica vocazione di Tilocca quella di modellatore» che gli consente di rivestire «il nocciolo plastico della forma di delicate variazioni chiaroscurali, attraverso graduali trapassi di piani (nei ritratti di fanciulle e giovinette, soggetti prediletti fin dagli esordi), oppure di […] sviluppa[re] tutte le possibilità dinamiche, cercando la continuità fra il pieno e il vuoto (nelle figure di cavalli e cavalieri d'intonazione primitivista e arcaizzante).»[420] D'altra parte sarà proprio questo dualismo a catalizzare anche nel decennio successivo l'interesse di Tilocca, sempre più appartato dal dibattito artistico. Nonostante infatti negli ultimi anni lo scultore abbia notevolmente ridotto l'attività espositiva, anche per ovvie ragioni d'età, non rinuncia a frequentare lo studio dove, ancora alla metà degli anni Novanta, realizza la serie di gessi policromi raffiguranti dei busti di ragazza. Qui l'artista, contrariamente a quanto avvenuto in passato, mette da parte le istanze realistiche e si concentra invece sul contrasto tra il segno e il colore. È il caso ad esempio di *Figura di fanciulla con cappello* (1996, fig. 454) in cui le accese cromie, che ricoprono in maniera antinaturalistica la superficie, contribuiscono a marcare la distanza dal dato sensibile del modello. Quest'ultima produzione rappresenta l'unico elemento di novità dell'antologica che, tra la fine del 1997 e l'inizio

[419] Nel testo di presentazione si legge «Il passaggio dal dettato scultoreo al sistema pittorico avviene, nell'arte di Gavino Tilocca, senza brusche rotture nel codice espressivo da tempo adottato, semmai è possibile vedere la continuità ideale che lega le due tecniche e le due materie: il modellato morbidamente chiaroscurale e sintetico delle forme bronzee o marmoree trova il proprio corrispettivo nell'equilibrio cromatico e luministico delle composizioni pittoriche.» Cfr. M. Cosseddu, *Gavino Tilocca scultore e pittore*, catalogo della mostra alla Galleria Il Cancello, Sassari 28 aprile 15 maggio 1988, Chiarella, Sassari, p. 1.

[420] M. Magnani, "Quando la materia sembra animarsi", in *La Nuova Sardegna*, 2 giugno 1988.

del 1998, viene allestita dapprima a Cagliari nei locali dell'EXMA' e successivamente a Sassari, dove viene divisa tra il Palazzo della Provincia e la sala Duce del Palazzo Ducale. La mostra, in cui vengono esposte una quarantina di opere eseguite tra il 1936 e il 1997, rappresenta il coronamento di oltre sessant'anni di carriera e documenta il ruolo storico da lui svolto in ambito regionale e nazionale a partire dagli anni Trenta. Ad ogni modo, la rassegna privilegia il filone più intimista della sua ricerca, quello della ritrattistica, escludendo del tutto la produzione pittorica e, nella tappa cagliaritana (per insufficienza di spazi), anche quella ceramica. La stampa locale, pur recependo l'assenza di una parte significativa della produzione dell'artista, accoglie con entusiasmo l'esposizione, specie nella sua città natale: «Sassari riscopre in questi giorni l'opera di quello che è, insieme ad Eguenio Tavolara, il suo maggior scultore: Gavino Tilocca. "Riscopre" è forse un termine poco appropriato poiché implica una dimenticanza che non c'è stata: Tilocca infatti è costantemente attivo e presente con successo sulla scena artistica da più di sessant'anni».[421] Si tratta dell'ultima esposizione dell'artista, che muore il 1 dicembre 1999 a Sassari.

[421] Cfr. M. Magnani, "Tilocca, la forma rarefatta. A Sassari l'antologica del decano degli artisti cittadini, dopo l'esposizione all'Exmà", in *La Nuova Sardegna*, 22 aprile 1998. Cfr. G. Altea, "Il sentimento sotto la forma. All'Exmà di Cagliari un'ampia antologica dedicata alla scultura di Gavino Tilocca", in *La Nuova Sardegna*, 3 gennaio 1998; R. Venturi "All'Exmà di Cagliari le opere dello scultore dagli anni Trenta", in *L'Unione Sarda*, 4 febbraio 1998.

Capitolo 4

IPOTESI PROGETTUALE DI MUSEALIZZAZIONE DELL'ATELIER DI GAVINO TILOCCA

4.1. Lo studio di Gavino Tilocca

Gli studi principalmente utilizzati da Tilocca nella sua carriera sono due: la bottega ceramica di Viale Umberto a Sassari, aperta nel 1955 in seguito al successo delle piccole plastiche, e lo studio di Viale Adua sempre a Sassari, dove a partire dal 1971 Tilocca si trasferisce in maniera definitiva. [422]

All'interno della bottega ceramica l'artista avvia una produzione di oggettistica e tiene, sempre a partire dal 1955, un corso d'istruzione professionale finanziato dall'ENAPI (Ente Nazionale Artigianato e Piccole Industrie).[423] Tilocca svolge il ruolo di docente, assistito per la cottura e la smaltatura delle opere dal giovane collaboratore Claudio Pulli. È in questo laboratorio che l'artista esegue, nel 1956, il rilievo decorativo per il Padiglione dell'Artigianato di Sassari, come testimoniano le foto di Mario De Biasi che lo mostrano nel suo studio con accanto le sculture raffiguranti i mestieri artigiani.

La sua produzione riscuote notevole interesse e, anche grazie all'I.S.O.L.A., viene distribuita nel mercato nazionale e internazionale. In Sardegna il favore del pubblico, specialmente di quello turistico, è tale che lo studio, nel giro di

[422] Del primo studio dell'artista a Cagliari si ha traccia in un testo di Marcello Serra scritto nel 1973 in occasione della mostra personale *Tilocca. Scultore* alla Galleria 23: «[…] andava a rinchiudersi come un eremita nel suo studiolo disadorno proprio come una cella conventuale". Cfr. *Tilocca. Scultore*, Chiarella, Sassari, 1973, p. 17 Tilocca utilizzerà lo studio cagliaritano, di cui si ignora l'ubicazione, fino al 1937, anno in cui verrà chiamato a insegnare Disegno al Liceo Scientifico di Iglesias. Nell'archivio dell'artista sono altresì conservate diverse foto scattate negli spazi della bottega di viale Umberto, grazie ai quali è stato possibile identificare e datare alcune opere.

[423] Organo statale istituito nel 1925 che vede dal 1951 come commissari regionali Eugenio Tavolara e Ubaldo Badas.

pochi anni, diventa una tappa irrinunciabile per gruppi di visitatori in cerca di *souvenirs*.[424]

È solo quando l'artista incomincerà ad allontanarsi dal mezzo ceramico che deciderà di aprire un nuovo atelier in viale Adua. È l'inizio di una nuova fase della sua carriera. Abbandonata la bottega, l'artista dà vita a uno studio interamente progettato e arredato da lui stesso, dal portone d'ingresso ai mobili. Il trasferimento nel nuovo studio coincide con un periodo caratterizzato da un ritrovato interesse per la scultura, il quale finirà per influenzare anche la suddivisione degli ambienti di produzione.

Una volta varcato l'ingresso ci si trova davanti a un piccolo ambiente, circoscritto dalla presenza di una libreria, nel quale l'artista tiene la sua collezione di libri d'arte. Qui Tilocca riceve i suoi clienti e amici nei momenti di riposo. La grande libreria funge da barriera visiva, così che stando nel primo ambiente il visitatore non ha la possibilità di vedere il luogo di lavoro dell'artista. Superato questo primo spazio si accede alla zona destinata alla produzione scultorea. L'artista era solito lavorare sul lato destro della sala, il più esposto alla luce naturale grazie ai grandi finestroni che aprono quasi per intero la parete. Dietro la libreria invece è collocata una grande scrivania utilizzata principalmente per la realizzazione dei progetti relativi alle commissioni pubbliche e per l'esecuzione dei disegni preparatori, soprattutto relativi alla produzione in ceramica.[425] Sul

[424] Le figurine di donne in abito tradizionale venivano vendute al prezzo di 4000 lire, poco più di 50 euro odierni, e rappresentavano gli oggetti più richiesti dai turisti. Cfr. G. Altea, "Gavino Tilocca ceramista", in G. Altea (a cura di), *Gavino Tilocca. Ceramiche*, op. cit., pp. 25-26.

[425] Dai sopralluoghi effettuati sono stati ritrovati una serie di questi disegni preparatori, qui riprodotti per la prima volta.

lato sinistro si trovano alcuni mobili destinati a custodire documenti, foto e materiali d'archivio.[426] In fondo alla sala si trova l'accesso al secondo ambiente di produzione, quello dedicato alla ceramica. In questa seconda stanza, di dimensioni nettamente inferiori rispetto alla prima, l'artista eseguiva principalmente il modellato delle sue ceramiche. Una serie di grandi scaffali metallici, disposti sul lato frontale, contengono le piccole plastiche in ceramica, organizzate a seconda del soggetto, un ripiano di sole figure femminili, uno di piccoli cinghiali, uno di cavalieri, ecc. L'artista per la produzione delle ceramiche si serviva di un piano collocato al centro dell'ambiente e di un piccolo lavabo posto sulla parete destra.

Dalla configurazione degli spazi di lavoro del nuovo atelier si desume come nei primi anni Settanta l'interesse di Tilocca per la ceramica rivestisse un ruolo piuttosto marginale, soprattutto se lo si confronta con lo studio-bottega precedente. Tuttavia l'artista continuerà per tutto il decennio successivo a produrre piccoli oggetti di arredamento, rimanendo legato al mezzo soprattutto a livello affettivo, come testimonia la presenza del pannello decorativo posto sopra un camino, in cui è raffigurata una scena che allude al lavoro del ceramista (1971, fig. 351), che può essere considerata come una sorta di autorappresentazione. Se si osserva l'opera si nota come nella composizione siano presenti dei dettagli relativi a un luogo di produzione, e non è da escludere che nel realizzarli Tilocca avesse in mente il precedente studio-bottega nel quale aveva operato per oltre quindici anni. Posto all'ingresso della prima sala,

[426] La disposizione delle opere non era fissa ed è presumibile che cambiasse in base alle anche vendite di volta in volta effettuate.

il pannello rappresenta il ricordo di una fase felice del percorso dell'artista; questi si rappresenta nel pannello come un maestro al lavoro insieme ad un aiutante, proprio come accaduto per anni nella bottega in di viale Umberto.

Il nuovo studio viene dunque organizzato per rispondere a nuove ambizioni. Nel 1973 infatti Tilocca si ripresenta al pubblico nella sua città con una personale di sole sculture «tutte tradotte nel nobile bronzo e nel marmo».[427] Dopo aver diradato e poi interrotto la sua presenza a premi e rassegne di ceramica, l'artista si disfa del più grande dei forni presenti nello studio e praticamente abbandona l'attività di ceramista.

Nei primi anni Ottanta Tilocca si dedica principalmente alla produzione di opere su commissione e inizia nuovamente ad interessarsi alla pittura, mentre gli ultimi dieci anni di carriera appaiono caratterizzati da quello che può essere considerato come un processo di rielaborazione della sua poetica; un itinerario che svolgerà in maniera quasi appartata nell'atelier di viale Adua. Ridotti al minimo gli impegni espositivi, anche per via dell'età avanzata, l'artista continua a frequentare lo studio che col tempo si trasforma sempre più da luogo di produzione in luogo di memoria. È lì infatti che Tilocca conserva le sue opere allestite secondo un percorso capace di restituire un quadro complessivo della sua lunga carriera. Accanto alle opere, si trovano i modelli, le prove, i bozzetti e gli strumenti di lavoro che in maniera corale danno vita a quello che si potrebbe definire una sorta di museo personale. L'uscita pubblica più significativa di questo periodo è la mostra *Tilocca. Sculture* realizzata nel 1997, inaugurata

[427] *La Nuova Sardegna*, 28 aprile 1973, ritaglio stampa dall'archivio Tilocca, Sassari.

dapprima a Cagliari e riproposta dopo alcuni mesi a Sassari. Si tratta dell'ultima mostra dello scultore, che muore il 1 dicembre del 1999.

Dopo la sua morte, il figlio Angelo inizia a prendersi cura dello studio con l'intento di mantenere intatta, per quanto possibile, la visione del padre. Ogni cosa viene dunque lasciata al suo posto rendendo di fatto il luogo una sorta di "macchina del tempo". Nonostante l'iniziale volontà da parte del figlio di trasformare lo spazio in un'istituzione pubblica dedicata alla memoria dell'artista, lo studio continuerà a rimanere un luogo privato visitato per lo più da conoscenti e addetti ai lavori.[428]

Nel 2009, a dieci anni dalla scomparsa dell'artista, al Teatro Civico di Sassari viene organizzato un convegno per ricordare l'attività dello scultore e vengono esposte, nel foyer del teatro, una serie di foto scattate per l'occasione che mostrano lo studio dell'artista.[429]

In seguito all'improvvisa morte di Angelo Tilocca, avvenuta nel febbraio del 2015, lo studio passa in eredità ai figli i quali ancora oggi contribuiscono a conservare e custodire il laboratorio che, nonostante abbia subito alcune modifiche relative all'assetto interno per via di alcuni lavori di manutenzione

[428] Angelo Tilocca ha dichiarato a chi scrive di aver più volte pensato di costituire una fondazione in memoria dell'opera del padre, che potesse gestire e amministrare un museo a lui dedicato ma di aver in seguito abbandonato l'idea per via degli eccessivi vincoli e complicazioni burocratiche.

[429] Il convegno, organizzato dai Lions Club Sassari, si tiene il 20 maggio 2009 e vede gli interventi di Giuliana Altea, Antonella Camarda e Gianni Murtas, mentre la mostra "Lo studio di uno scultore" è curata da Camarda e si compone di una raccolta di immagini fotografiche realizzate da Simone Carta nello studio dell'artista in quello stesso anno, oggi disperse. Cfr. http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sitoMiBAC/Contenuti/MibacUnif/Eventi/visualizza_asset.html_2026823008.html

dello stabile,[430] si presenta ancora pressoché intatto nella disposizione degli ambienti.

4.2. La proposta progettuale: da spazio privato a istituzione pubblica

Nell'ottica di tutelare, conservare e valorizzare lo studio di Gavino Tilocca e alla luce delle analisi precedentemente effettuate su alcune tra le principali esperienze di musealizzazione degli studi d'artista, si intende ora tracciare un'ipotesi progettuale di musealizzazione dello studio dello scultore sassarese. La proposta nasce dal riconoscimento di un potenziale di interesse dato principalmente dall'individuazione di cinque punti di forza:

1) l'artista: Gavino Tilocca è stato uno dei protagonisti della scena artistica sarda del secondo dopoguerra, nonché una figura di spicco nel mondo della ceramica italiana tra gli anni Cinquanta e Sessanta;

2) la collezione: all'interno dell'atelier è conservata la più ampia raccolta di opere di Gavino Tilocca unitamente al materiale documentale (disegni, progetti, foto d'epoca e rassegna stampa) e agli attrezzi impiegati dall'artista per la realizzazione dei suoi lavori;

3) il contenitore: l'atelier, utilizzato per quasi trent'anni da Gavino Tilocca rappresenta la cornice ideale per la fruizione delle sue opere, e ancora oggi si

[430] A causa di alcune infiltrazioni d'acqua, alla fine del 2014 vengono disposti alcuni interventi di manutenzione dello stabile che obbligano a imballare e spostare alcune delle opere presenti nello studio. I lavori vengono attentamente sorvegliati da Angelo Tilocca. Il protrarsi delle operazioni dopo la morte del figlio dell'artista portò tuttavia a modificare la collocazione originaria delle opere, in seguito in parte ripristinata con l'ausilio di alcune foto realizzate in studio durante i preparativi della mostra *Gavino Tilocca. Ceramiche*.

presenta pressoché intatto. Il museo costituirebbe inoltre un *unicum* in ambito regionale e potrebbe fungere da modello per eventuali esperienze future;

4) la localizzazione: sito in viale Adua a Sassari, il museo andrebbe a inserirsi all'interno di un'ideale rete dei luoghi della cultura presenti in città (Museo Sanna, Pinacoteca Mus'a, Museo della Città, Padiglione per l'Artigianato e il Design, Palazzo della Frumentaria) arricchendo in questo modo l'offerta culturale del territorio e soprattutto instaurando rapporti di reciproca collaborazione tra le varie realtà;

5) una nuova attenzione internazionale verso le tematiche relative alla salvaguardia e alla valorizzazione delle dimore storiche e dei luoghi di produzione creativa.

Fondato a partire dalla collezione permanente custodita all'interno del laboratorio dell'artista, il museo affiancherebbe all'esposizione dell'opera di Tilocca una programmazione di mostre ed eventi di arte contemporanea. L'obiettivo è dunque dare vita a un centro pubblico di studio e ricerca, educazione e intrattenimento (elementi fondamentali dell'istituzione museale sanciti dall'ICOM)[431] e allo stesso tempo creare un luogo d'affezione per la comunità locale, un riferimento per il territorio regionale e una realtà capace di emergere a livello nazionale.

L'ipotesi che si propone è, sulla base della classificazione esaminata nel secondo capitolo, quella della musealizzazione *in situ*. Data la specificità del bene occorre effettuare alcune riflessioni circa la metodologia d'intervento.

[431] Cfr. http://icom.museum/the-vision/museum-definition/

Dall'analisi dei casi studio è emerso come tra gli elementi ricorrenti della musealizzazione degli atelier ci sia la volontà dei progettisti di creare degli spazi espositivi capaci di comunicare la visione degli artisti rimanendo il più possibile fedeli alle condizioni originarie dello studio. Il senso di autenticità del luogo risulta infatti uno degli aspetti fondamentali da restituire al pubblico, il quale, come si è visto, si aspetta di vivere un'esperienza che lo riconduca all'interno della quotidianità dell'artista di cui l'atelier è stato teatro. A questo scopo la logica alla base del percorso punta al mantenimento integrale degli spazi e della disposizione delle opere e degli oggetti che coralmente partecipano alla restituzione di questa dimensione.

Questa ricerca di "autenticità" solleva tuttavia delle interessanti questioni. Se infatti si prende come elemento assodato che la disposizione degli oggetti e di tutti gli elementi d'arredo presenti nello studio debba mantenerne la collocazione originaria viene da chiedersi come, a partire da questa esigenza di conservazione totale, il racconto circa la vita e il percorso dell'artista possa essere correttamente comunicato. A tal proposito le analisi condotte hanno messo in evidenza come, il più delle volte, i progettisti abbiano applicato gli stessi canoni museografici relativi ai musei d'arte, creando di conseguenza una sensibile alterazione del luogo di produzione, tale da comprometterne il senso di veridicità. In particolare si è visto come la logica del *white cube* sia risultata particolarmente inadatta a comunicare lo spazio di lavoro e di produzione dell'artista, in quanto il principio che sta alla base di questo formato espositivo è quello di decontestualizzare le opere dalla realtà e di presentarle in uno spazio asettico, rarefatto e minimale, privo cioè di tutti quegli elementi suscettibili di

entrare in conflitto con le opere esposte. Viceversa, l'obiettivo della musealizzazione degli studi d'artista dovrebbe essere la contestualizzazione totale, secondo un principio d'*ensemble* riconducibile a quello delle *period rooms*.

Anche la musealizzazione fondata su logiche di conservazione integrale presenta tuttavia alcune criticità, soprattutto relative allo sviluppo di un "racconto" continuo e uniforme. Se il fatto di operare all'interno di un contenitore neutro dà la possibilità di sviluppare liberamente un percorso espositivo di tipo cronologico o tematico, questo non avviene nel caso della musealizzazione dei luoghi di produzione creativa, in quanto lo spazio risulta "vincolato" dalle scelte di allestimento effettuate dall'artista. In tutti i casi, non bisogna scordare che è proprio l'allestimento predisposto dall'artista a costituire uno degli elementi principali, se non addirittura la ragione d'essere, della musealizzazione del bene. Tuttavia la trasformazione da luogo privato a istituzione pubblica comporta necessariamente la riqualificazione dello spazio attraverso la creazione di un percorso espositivo che sia accessibile dal punto di vista fisico[432] come da quello intellettuale,[433] in quanto tra le funzioni principali del museo vi è quella educativa.

---

[432] Il progetto prevede l'accessibilità di tutti gli spazi da parte di persone su sedia a ruote, pertanto gli spazi sono studiati al fine del superamento delle barriere architettoniche in base alla legge 13/89, al D.M. 236/89, legge 104 del 1992 e D.P.R. 503 del 1996. Nel dettaglio si prevede l'adeguamento dei servizi igienici e l'inserimento di una servoscala da collocare all'ingresso della seconda sala dedicata alle ceramiche.

[433] L'attenzione alla tematica delle pari opportunità di accesso alla cultura si sviluppa in Europa intorno agli anni Cinquanta e Sessanta. Accanto infatti alle politiche relative all'accessibilità fisica ed economica si inizia a percepire la necessità di "democratizzare la cultura" attraverso la realizzazione di strumenti che garantiscano l'accesso anche culturale dei beni (audioguide, audiovisivi, visite guidate, etc.). Cfr.

4.3. Ipotesi di percorso espositivo

Lo studio di Gavino Tilocca, come abbiamo visto, si compone di due ambienti principali, dedicati rispettivamente alla produzione di sculture in gesso e marmo e di ceramiche. Sebbene le opere non siano disposte secondo un ordine cronologico, questa prima suddivisione degli ambienti di produzione ben si presta a costituire la base per lo sviluppo di un percorso espositivo dal quale far emergere i momenti più significativi della carriera dell'artista.

A questa embrionale suddivisione del percorso occorre affiancare una narrazione che offra al visitatore tutti gli elementi utili alla comprensione dell'opera dell'artista, tramite un sistema comunicativo coordinato, comprendente segnaletica interna, didascalie e pannelli didattici.[434]

Nel nostro caso "l'impronta dell'artista" risulta particolarmente presente in quanto Tilocca aveva provveduto personalmente a progettare e arredare lo spazio. Inoltre, come si è detto, il fatto che lo scultore abbia continuato a frequentare lo studio anche negli ultimi anni della sua vita ha contribuito a trasformarlo, già a partire dalla metà degli anni Novanta, in una sorta di museo personale. Per questo motivo la disposizione delle opere non è casuale ma costituisce piuttosto l'autorappresentazione di un itinerario artistico concepito senza distinzioni cronologiche. Al fine di chiarire le articolazioni interne del

---

Decreto del Ministero per i Beni e le Attività Culturali del 10 maggio 2001, *Atto di Indirizzo sui criteri tecnico–scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei* (art. 150, comma 6, D.L. n. 112/1998).

[434] Cfr. C. Da Milano, E. Sciacchitano, *Linee guida per la comunicazione nei musei: segnaletica interna, didascalie e pannelli*, Quaderni della valorizzazione – NS 1, MiBACT, Roma, 2015, p. 41.

percorso dello scultore, il museo dovrà dotarsi di apparati discorsivi, non soltanto tramite la comunicazione scritta ma anche attraverso interventi multimediali; strumenti che in tutti i casi non dovranno interferire con il protagonismo degli oggetti e delle opere, ma che al contrario dovranno agevolare la comprensione del loro significato storico, culturale e identitario.[435]
Di seguito si riporta la struttura del percorso espositivo e degli apparati didattici[436] (pannelli, didascalie, video e QR codes) previsti lungo le sale (fig. 473).

Ingresso / accoglienza

1. Video introduttivo (5:00 min.)

Posto all'ingresso del museo, il video avrà la funzione di raccontare al visitatore i momenti più significativi della vicenda dell'artista: dall'esordio alle mostre Sindacali, alle commissioni pubbliche per giungere ai numerosi premi e i riconoscimenti ottenuti nell'ambito della produzione ceramica e scultorea.

[435] «La tecnologia – come giustamente osservato dalla studiosa Anne Fahy – è un mezzo per raggiungere un fine, non un fine a sé stante». Ad ogni modo, si ritiene che la scelta migliore per l'istituzione culturale sia quella relativa a un basso contenuto tecnologico in quanto un approccio eccessivamente tecnico potrebbe rivelarsi difficilmente sostenibile a livello economico. Cfr. A. Fahy, "Leggibilità e accesso: le tecnologie dell'informazione e della comunicazione al servizio del museo d'arte", in S. Bodo (a cura di), *Il museo relazionale. Riflessioni ed esperienze Europee*, ed. Fondazione Giovanni Agnelli, Torino, 2003, p.83.

[436] Si ipotizza che i pannelli didattici siano costituiti da un massimo di 250 parole ciascuno e le didascalie identificative delle opere o gruppi di opere siano di un massimo di 150 parole. Nel percorso si prevede di utilizzare anche dei QR codes grazie ai quali i visitatori potranno accedere e scaricare dei contenuti extra (gallerie di immagini, file audio e video). I pannelli e le didascalie saranno altresì presenti in italiano e inglese. Cfr. C. Da Milano, E. Sciacchitano, *Linee guida per la comunicazione nei musei: segnaletica interna, didascalie e pannelli*, Quaderni della valorizzazione – NS 1, MiBACT, Roma, 2015.

Realizzato con materiali d'archivio perlopiù inediti, il video risulta un elemento centrale del percorso espositivo e allo stesso tempo propedeutico alla visita del museo. Nel filmato saranno altresì presenti le immagini relative alle operazioni di musealizzazione dello studio in modo da mostrare anche la trasformazione da luogo privato a istituzione pubblica, attraverso un confronto del "prima e dopo".

Pannello 1. Lo studio di Gavino Tilocca:

Pannello dedicato da una parte a comunicare il *concept* e la missione del museo, dall'altra raccontare la storia dello studio dell'artista (acquisizione dell'immobile, progettazione e arredo degli spazi, ecc.).

1° Sala

Pannello 2. Gavino Tilocca. Scultore e ceramista:

La prima sezione del percorso vede la presenza di un *corpus* di opere appartenenti a momenti differenti della produzione dell'artista (fig. 462), capaci di sintetizzare efficacemente alcune tappe e soprattutto tematiche ricorrenti nella sua opera, come i bronzi *Testa di bimba* (1943) e *Adolescente* (1949), la ceramica *Cavalli e Cavaliere* (1967) e una serie di ritratti in gesso di giovani adolescenti realizzati tra i primi anni Settanta e la metà degli anni Ottanta; sullo sfondo della parete si trovano inoltre due dipinti su tavola, *Donna e Cavaliere* e *Nudi femminili*, della fine degli anni Sessanta. Per questo motivo si è scelto di collocare in prossimità delle opere un pannello con una nota biografica dell'artista in modo da rafforzare le nozioni acquisite dalla visione del video.

Pannello 3. Classicismo e monumentalismo:

Il piccolo modello della statua della Santa Barbara (1938),[437] situato sopra un mobile nel lato sinistro della prima sala (fig. 463), costituisce la base per sviluppare il discorso relativo al momento classicista degli anni Trenta e l'arrivo dei primi incarichi pubblici, come quelli relativi alla *Santa Barbara* e al bassorilievo con *I Dieci Comandamenti* (1940), restituito nel percorso attraverso inedite immagini d'epoca che mostrano dei particolari dell'opera.

- QR code 1: posto in prossimità del modello della Santa Barbara permetterà di visionare una galleria di inedite foto d'epoca relative ai vari bozzetti dell'opera.

Pannello 4. Il ritratto:

Campo privilegiato della produzione dell'artista, che vi si dedica a più riprese lungo l'intero arco della sua carriera, il ritratto costituisce un ambito di rinnovamento costante del suo linguaggio, come testimoniano le opere *Daniela* (1967), *Ritratto di Antonio Segni* (1967), *Busto di giovinetta* (1972), *Adolescente* (1985) e *Ritratto di Signora*, della metà degli anni Ottanta, disposte sul lato destro a metà della prima sala (fig. 464).

[437] Il modello è stato realizzato in seguito alla prima commissione pubblica dell'artista del 1938 relativa alla realizzazione di una statua della Santa Barbara per la Parrocchiale di San Ponziano a Carbonia e, come risulta dalla foto pubblicata su *L'Unione Sarda*, venne esposto a Cagliari nella X Mostra Interprovinciale del Sindacato fascista del 1939. Si veda N. Ruffo, "Realizzazioni e promesse alla X Mostra Sindacale d'Arte", in *L'Unione Sarda*, 15 giugno 1939.

- Didascalia 1. Universale e personale:

Collocata in prossimità dei ritratti, la didascalia avrà il ruolo di focalizzare l'attenzione sulla compresenza nei ritratti dell'artista di tendenza all'idealizzazione e gusto per il dato realistico.

- QR code 2: collegamento video composto da una voce narrante, che racconterà l'evoluzione formale del ritratto nell'opera dell'artista, e da una sequenza di immagini relative ad altre sue opere presenti in collezioni pubbliche e private.

Pannello 5. La ceramica per l'architettura:

L'interesse per la decorazione architettonica troverà spazio nel percorso espositivo a partire da una serie di bozzetti, piccoli pannelli ceramici e ingrandimenti fotografici, posti sul lato sinistro del primo ambiente in prossimità del camino, i quali testimoniano l'impegno dell'artista in questo ambito, sia per quanto riguarda le commissioni pubbliche (ad es. il rilievo per l'esterno del Padiglione dell'Artigianato a Sassari, 1956), che verranno documentate nel percorso attraverso foto d'epoca, sia per quanto riguarda gli interventi per edifici privati (come i pannelli *Lavoro nei campi* (1962), *Notte e giorno*, realizzato nella seconda metà anni Sessanta, e *scena allusiva al lavoro del ceramista* (1971) collocato sopra il camino).

- QR code 3: collegamento a una galleria di immagini d'epoca relativa ai vari interventi di decorazione architettonica eseguiti dall'artista, come quello per il Centro Antitubercolare di Tempio (1955), per il Padiglione dell'Artigianato a Sassari (1956), il rilievo *I costruttori* (1958) per la Banca Nazionale del Lavoro di Sassari e gli interventi decorativi esterni per la scuola media di Porto Torres (1961) e per quella di Thiesi (1963).

➢ Didascalia 2. Gli strumenti di lavoro:

Sul lato destro dello studio, in fondo al primo ambiente, si trovano numerosi strumenti e attrezzi di lavoro che l'artista impiegava per la realizzazione delle sue opere (figg. 465-467). Disposti su due piani, gli oggetti rafforzano l'identità del luogo di produzione e costituiscono un presupposto per un approfondimento in merito alle tecniche di lavorazione.

- QR code 4: collegamento a una galleria di foto d'epoca inedite che mostrano l'artista al lavoro nello studio.

➢ Didascalia 3. Il forno per la cottura delle ceramiche:

La didascalia riassume le tappe principali della vicenda di Tilocca nel campo della ceramica: gli inizi da autodidatta, la visita ad Albissola e l'incontro con Aligi Sassu, l'acquisto del forno ecc. Originariamente i forni presenti nello studio erano due, il più grande è stato rimosso dall'artista a metà degli anni

Settanta in seguito al suo progressivo disinteressamento nei confronti della ceramica.

- QRc5: video intervista in cui l'artista ripercorre l'inizio della sua vicenda di ceramista.

2° Sala

Pannello 6: la piccola plastica e gli oggetti per l'arredamento

La produzione di oggetti per l'arredamento, avviata anch'essa nel 1955, è custodita all'interno di una grande scaffalatura in metallo situata nella seconda sala dello studio (fig. 471). È in questo spazio infatti che l'artista dava forma alle piccole plastiche che, per quanto realizzate in serie, come suggerisce la stessa disposizione negli scaffali che li vede divisi per categorie tematiche, si distinguevano per la presenza di alcune variazioni nello stile e nella cromia, rendendo di fatto ogni esemplare un pezzo unico. Questa ricerca è ben rappresentata nella collezione attraverso numerosi esemplari che consentono di seguire le varie sperimentazioni formali.

- Didascalia 4. Cavalli e cavalieri:

Didascalia dedicata a uno dei temi centrali della produzione degli anni Settanta. L'artista, tenendo a mente la lezione di Marino Marini e di Henry Moore, sperimenta in questo periodo una notevole quantità di soluzioni formali basate principalmente sulla corrispondenza volumetrica dei vuoti e

dei pieni. Intorno alla metà degli anni Ottanta, realizza poi un'altra serie, dal grande formato, in terracotta dipinta a freddo e in marmi colorati.

- QR code 6: Posto in prossimità delle piccole plastiche, servirà a visualizzare una galleria di immagini relativa alle opere con le quali l'artista ha ottenuto numerosi premi e riconoscimenti. A partire dal 1957 si è visto infatti che Tilocca partecipa con regolarità ai Concorsi Nazionali di Ceramica di Faenza, in cui è premiato nel 1959 e nel 1960 con il premio per la ceramica dall'Ente Provinciale del Turismo di Ravenna, nel 1961 con il Premio del Ministero dell'industria e del Commercio e nel 1962 con il Premio Ballardini. Ulteriori riconoscimenti arrivano con la partecipazione alle Mostre Nazionali dell'Arredamento di Monza (1958, 1959), a quelle dell'artigianato di Firenze (1956, 1959, 1960) e alle rassegne ceramiche di Gubbio (1962), Cervia (1963, 1964) e Laveno Mombello (1965).

L'intento del percorso espositivo qui proposto è dunque quello di creare una narrazione parallela all'allestimento predisposto dall'artista, fornendo una sovrastruttura discorsiva volta a trasformare il percorso in racconto. Contrariamente infatti a quanto accade nei musei d'arte dove è il curatore a scegliere la disposizione delle opere sulla base della vicenda o della tematica che intende mettere in scena, nel caso della musealizzazione degli studi d'artista, affinché non si perda il senso di specificità del luogo di produzione, il processo si presenta capovolto. A partire dall'allestimento si dovrebbe pertanto progettare un percorso che risulti in grado di dare "voce" alle opere e a tutti gli elementi dello spazio.

4.4. Gestione e amministrazione del museo

Nella cornice degli interventi di musealizzazione dell'atelier di Gavino Tilocca si è ritenuto utile definire alcune linee di indirizzo per la gestione e l'amministrazione della struttura, con individuazione delle principali figure necessarie al suo funzionamento.

In vista della scelta della formula gestionale maggiormente rispondente alle esigenze dell'istituendo museo è stata preliminarmente svolta un'analisi comparativa dei sistemi amministrativo-gestionali di alcuni musei monografici italiani,[438] prestando contemporaneamente attenzione a quanto prescritto dalla Carta Nazionale delle Professioni Museali e dal DGR n.33/21 del 08/08/2013 emanato dalla Regione Sardegna e che definisce i requisiti obbligatori che le strutture museali devono possedere per ottenere il riconoscimento regionale.[439] Essendo quella dell'accreditamento una caratteristica che in futuro sarà determinante per accedere ai fondi regionali a sostegno dei musei, si è stabilito fin da questo momento di rispettare i requisiti necessari al suo soddisfacimento. La soluzione gestionale ideale individuata è quella della Fondazione a partecipazione pubblica.

[438] Tra i sistemi di gestione museale presi in esame si citano quelli delle due Fondazioni Marino Marini che gestiscono rispettivamente i musei intitolati all'artista a Pistoia e a Firenze e quello della Fondazione Nivola che gestisce il Museo Nivola a Orani.

[439] La procedura di riconoscimento regionale dei musei e delle raccolte museali nella regione Sardegna è regolato dalla L.R. 14/2006 e dal DGR n. 33 del 08/08/2013 "Riconoscimento regionale dei musei e delle raccolte museali ai sensi della Legge Regionale 20 settembre 2006, n. 14 'Norme in materia di beni culturali, istituti e luoghi della cultura'". I dispositivi legislativi regolano criteri e linee guida per l'ottenimento dell'accreditamento in vista della formazione dell'Albo regionale degli istituti e dei luoghi della cultura, rispondendo al principio di qualità e razionalizzazione del comparto.

Pertanto, in linea con tali assunti, si ipotizza di affidare la gestione del museo Gavino Tilocca a una Fondazione guidata da un consiglio di amministrazione, in cui troveranno posto i rappresentanti della famiglia Tilocca, donatrice della collezione, e quelli degli enti finanziatori.

In base a quanto previsto dalla stessa Carta Nazionale delle Professioni Museali le funzioni del Museo Gavino Tilocca saranno sviluppate attraverso una "Mappa delle professionalità museali" capaci di soddisfare tutti e quattro gli ambiti operativi indicati nel documento:

1) Ricerca, cura e gestione delle collezioni;
2) Servizi e rapporti con il pubblico;
3) Amministrazione, finanze, gestione delle risorse umane e delle relazioni pubbliche;
4) Strutture, allestimenti e sicurezza.

Con l'obiettivo di rispondere in maniera quanto più esaustiva alle esigenze di ciascun ambito, si prevede un organigramma museale composto da direttore, responsabile dei servizi educativi e dell'accoglienza e responsabile amministrativo che potrà essere integrato con altre figure professionali anche in outsourcing (ad esempio ufficio stampa, grafica, pubblicità, pulizie, manutenzione ecc.).

Fermo restando il perseguimento degli obiettivi di efficienza ed efficacia che il museo intende perseguire attraverso una gestione oculata delle risorse economiche e date le sue dimensioni ridotte, si ritiene di dover assegnare ai tre soggetti indicati diversi incarichi e funzioni.

Nello specifico, si rintracciano nella figura del direttore del museo, punto di riferimento della struttura, le competenze più indicate all'assolvimento dei compiti di ricerca, cura e gestione della collezione.[440] Per le ragioni suesposte, si ritiene di assegnare allo stesso direttore anche le attività di curatore-conservatore e catalogatore oltre che di responsabile dei servizi di documentazione e della biblioteca del museo.

La seconda figura individuata è quella di un responsabile dei servizi educativi che possa svolgere direttamente il ruolo di educatore museale, realizzando interventi e azioni programmate dal museo sulla base delle specifiche esigenze dei vari destinatari,[441] e che possa altresì farsi carico dei servizi di accoglienza dei visitatori.[442] Si prevede inoltre di affidare sempre allo stesso soggetto anche le mansioni relative alla gestione delle relazioni pubbliche e della comunicazione inclusi il sito web e i *social media.*

La terza figura è quella di un responsabile amministrativo finanziario che possa svolgere le normali attività di segreteria con associate funzioni di *fund raising* e

[440] Così come si legge nella Carta Nazionale delle Professioni Museali: «Il direttore è il custode e l'interprete dell'identità e della missione del museo, nel rispetto degli indirizzi dell'amministrazione responsabile. È responsabile della gestione del museo nel suo complesso, nonché dell'attuazione e dello sviluppo del suo progetto culturale e scientifico. È il responsabile ultimo dell'insieme dei processi gestionali. È garante dell'attività del museo nei confronti dell'amministrazione della comunità scientifica e dei cittadini». II Conferenza dei musei italiani, *Carta Nazionale delle Professioni Museali*, Roma, 2 ottobre 2006, p. 15.

[441] Ivi, pp. 22-23.

[442] Secondo la Carta Nazionale delle Professioni Museali, chi esercita le funzioni di coordinatore dei servizi di custodia e accoglienza «[…] garantisce la vigilanza del patrimonio museale all'interno dei locali espositivi e nelle aree di pertinenza del museo. Coordina i servizi di accoglienza e prima informazione al pubblico e le operazioni di accesso e di vendita dei materiali promozionali del museo». Ivi, p. 23.

che sia anche responsabile delle strutture, dell'impiantistica, del sistema informatico e della sicurezza.

Per quanto riguarda gli aspetti legati alla sostenibilità economica del museo[443] si ipotizza che, oltre al finanziamento regionale stanziato annualmente, esso possa contare anche sulle attività di tesseramento soci, *sponsorship*, partecipazione a bandi e gare, ricorso ad altri finanziamenti di carattere regionale e nazionale, partecipazione a progetti di cooperazione in collaborazione con Università, enti di ricerca e altri soggetti di natura pubblica e privata.

4.5. Linee guida per una programmazione culturale

Con l'intento di assicurare la vitalità del museo, la direzione avrà il compito di realizzare un programma di mostre temporanee che permetta di attrarre il pubblico turistico e allo stesso tempo di fidelizzare il pubblico dei residenti. Trattandosi di un museo monografico la programmazione espositiva dovrà essere realizzata tenendo conto della visione dell'artista e del contesto locale e internazionale in cui ha operato. Nel realizzare la programmazione espositiva, la direzione dovrà tenere conto dell'insufficienza degli spazi all'interno del museo. Per questo motivo è da auspicarsi che la stessa si attivi per dare vita a delle collaborazioni con altre istituzioni museali e/o cittadine per la realizzazione di eventi *extra muros*. In assenza di una previsione di budget del museo, di

[443] Cfr. A. M. Bagnasco, "Le case museo tra sostenibilità economica e creatività. Un conflitto (in)sanabile?", in A. Besana (a cura di), *Economia dell'Heritage Italiano*, LED – Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, Milano, 2007, pp. 143-154.

seguito si delinea quella che potrebbe essere un'ottimale cadenza annuale degli eventi:

1) Concorso internazionale "Gavino Tilocca":

Concorso rivolto agli artisti *under* 35 impegnati nell'ambito della produzione scultorea e ceramica prevede la realizzazione di un evento espositivo, di un catalogo e di un premio in denaro. La mostra, composta dalle opere dei finalisti (minimo 3, massimo 5 artisti), e l'aggiudicazione dei premi si svolgerebbero all'interno di una sede da stabilirsi in accordo con l'amministrazione comunale.

2) mostra tematica:

Mostra incentrata, a partire dagli elementi caratteristici della poetica di Gavino Tilocca, sul dialogo tra la collezione permanente e gli operatori esterni (artisti, designer, architetti, artigiani).

3) Residenza d'artista:

Programma di residenze destinato all'elaborazione di un progetto originale al quale seguirà un momento di pubblico confronto (mostra, intervento *site-specific*, convegno, etc.). L'artista, individuato da un curatore, dovrà trascorrere un periodo di permanenza (minimo di due settimane) nella città di Sassari in cui sviluppare il progetto.

L'attività espositiva, unitamente a quella relativa ai programmi pubblici (laboratori, workshop, seminari, convegni e dibattiti), dovrà giocare un ruolo determinante nell'autonomia del museo in quanto, come si è visto, dall'analisi dei casi studio è emerso come gli studi d'artista musealizzati il più delle volte siano gestiti da altre istituzioni museali, come ad esempio l'atelier Brancusi a Parigi (affidato al Centre Pompidou) e lo studio di Francis Bacon (ricostruito

all'interno della Hugh Lane Gallery di Dublino), finendo così per costituire una sorta di complemento dell'istituzione principale e trasformandosi di fatto in un mausoleo volto a celebrare passivamente la figura dell'artista.[444]

Il ruolo del museo nell'era contemporanea infatti, come sostenuto dalla museologa Simona Bodo, «non è più esclusivamente quello di 'scrigno' della memoria e 'roccaforte' della tutela e dell'eccellenza scientifica – tale sembra essere la percezione del museo d'arte tuttora prevalente nell'immaginario collettivo popolare –, ma anche e soprattutto luogo di esperienza conoscitiva, aggregazione sociale, crescita civile e ridefinizione identitaria».[445]

Nel caso dello studio di Gavino Tilocca si propone di applicare una politica di autogestione così da evitare le criticità derivanti dall'affiliazione del museo a un'altra istituzione che, come si è visto in diverse occasioni, ha avuto come risultato finale quello di ridurre lo studio d'artista musealizzato a una mera esposizione permanente. Tuttavia, affinché questa scelta risulti sostenibile, si ritiene indispensabile da una parte instaurare proficui legami con altri luoghi della cultura già presenti sul territorio, col fine di accrescere e consolidare la comunità di utenti e sostenitori, e dall'altra organizzare una serie di attività culturali in modo da mantenere costante l'attenzione nei confronti dell'istituzione.

---

[444] Cfr. G. Altea, A. Camarda, "Celebrare o connettere? Identità e cambiamento nel Museo Nivola di Orani", in *Nuove Alleanze, Diritto ed Economia per la Cultura e l'Arte*, supplemento al n.80/91 di Arte e Critica, Roma, 2015, pp. 74-79.

[445] S. Bodo (a cura di), *Il museo relazionale. Riflessioni ed esperienze Europee*, ed. Fondazione Giovanni Agnelli, Torino, 2003, p. XI.

Nell'ottica di ampliare il richiamo della proposta culturale, il museo sarà chiamato a realizzare un programma di attività didattiche avente lo scopo di accrescere il patrimonio conoscitivo dei visitatori abituali.[446] Il suo obiettivo sarà pertanto quello di «garantire pari opportunità di accesso alla cultura attraverso l'individuazione di specifici gruppi sottorappresentati, la messa a punto di attività/programmi finalizzati a promuoverne la partecipazione, e la rimozione di specifiche barriere, siano esse fisiche, intellettuali, culturali/attitudinali o finanziarie».[447]

Il Servizio educativo, di conseguenza, deve confrontarsi con l'avanzare del progetto culturale del museo, prestando attenzione al carattere dei pubblici[448] e alla loro continua evoluzione.[449] Età, stili di vita, formazione culturale, esperienze pregresse, come sostenuto da Silvia Mascheroni, «sono elementi da conoscere e aggiornare se si intende costruire una relazione efficace e "di

---

[446] In linea con quanto sostenuto nel Codice di deontologia professionale ICOM: «il museo deve cogliere tutte le occasioni di svolgere il ruolo di risorsa educativa utilizzabile da tutti gli strati della popolazione». Il Codice di deontologia dell'ICOM per i musei è stato introdotto a seguito dalla 15° Assemblea generale dell'ICOM, tenutasi a Buenos Aires il 4 novembre del 1986. Cfr. http://www.ana.it/dotAsset/2a9e5055-8924-44ae-805d-a608960eca9a.pdf

[447] C. Da Milano, "Il ruolo delle politiche culturali nella lotta all'esclusione sociale in Europa e in Italia", in A.M. Pecci (a cura di), *Patrimoni in migrazione. Accessibilità, partecipazione, mediazione interculturale nei musei*, Franco Angeli, Milano 2009.

[448] A. Bollo, "50 sfumature di pubblico e la sfida dell'audience development", in F. De Biase (a cura di), *I pubblici della cultura. Audience development, audience engagement*, Franco Angeli, Milano, 2014.

[449] Il testo definitivo della *Carta nazionale delle Professioni museali* è stato approvato, con alcune integrazioni, nella II Conferenza dei musei italiani, svoltasi il 2 ottobre 2006 a Roma, nella sala dello Stenditoio del complesso monumentale del San Michele – Ministero per i Beni e le attività culturali. La prima versione del documento è stata redatta dal gruppo di lavoro interassociativo deciso nel corso dell'Assemblea generale di ICOM Italia, svoltasi a Pesaro il 18 marzo 2005, con la partecipazione di tutte le associazioni museali italiane.
Cfr.http://www.beniculturali.it/mibac/multimedia/UfficioStudi/documents/1261134207917_ICOMcarta_nazionale_versione_definitiva_2008%5B1%5D.pdf (consultato il 10 maggio 2015).

senso" tra le testimonianze del patrimonio e i destinatari dell'azione educativa, della mediazione».[450] Sarà dunque necessario realizzare specifiche attività laboratoriali, da affidare al responsabile del servizio educativo,[451] le quali andranno a realizzarsi in spazi interni o esterni al museo, opportunamente individuati sulla base delle esigenze richieste.[452]

Si intende quindi mettere in atto diverse strategie comunicative e didattiche con l'intento di coinvolgere ad ampio raggio la comunità locale di riferimento, prestando particolare attenzione ai diversi target di pubblico del museo, come le scuole, di ogni ordine e grado, le famiglie e i bambini, con specifiche attività ludo-didattiche, la fascia di utenza relativa alla terza età, attraverso corsi di

[450] S. Mascheroni, "La funzione educativa del museo e la relazione con la scuola", in *Insula Fulcheria*, n. 39, 2009, p. 97.

[451] Il responsabile dei servizi educativi, come sostenuto dalla Carta nazionale delle professioni museali, sarà incaricato di «elaborare i progetti educativi e di coordinarne la realizzazione, individuando le modalità comunicative e di mediazione, utilizzando strumenti adeguati e funzionali per i diversi destinatari dell'azione educativa. [lo stesso] Cura i rapporti con il mondo della scuola e i soggetti che usufruiscono di servizi e di attività educative, con l'università e gli istituti di ricerca preposti all'aggiornamento e alla formazione negli ambiti disciplinari di competenza». Cfr.http://www.beniculturali.it/mibac/multimedia/UfficioStudi/documents/1261134207917_ICOMcarta_nazionale_versione_definitiva_2008%5B1%5D.pdf (consultato il 10 maggio 2015).

[452] Così come si legge nell'Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei, relativamente all'Ambito VII Rapporti del museo con il pubblico e relativi servizi: "È indispensabile l'attivazione di un servizio educativo, che programmi, d'intesa con la direzione, i programmi educativi, elabori progetti, curi i rapporti con le istituzioni scolastiche e con gli altri soggetti presenti sul territorio, produca e raccolga materiale didattico specifico all'interno del museo o, qualora non fosse possibile, in comune con altri musei o istituzioni della stessa rete territoriale. Sono destinatari del servizio educativo fasce di pubblico diversificate, tanto in età scolare quanto adulto, alle quali corrisponderanno programmi opportunamente predisposti". Pubblicato in *Supplemento ordinario della Gazzetta Ufficiale* (n. 244 19/10/2001). Cfr http://musei.beniculturali.it/wp-content/uploads/2016/04/Atto-di-indirizzo-sui-criteri-tecnico-scientifici-e-sugli-standard-di-funzionamento-e-sviluppo-dei-musei-DM-10-maggio-2001.pdf (consultato il 10 maggio 2015).

artigianato, e l'Università, incoraggiando progetti di ricerca e mettendo a disposizione materiali e competenze.

4.6. Comunicazione e promozione

Le importanti trasformazioni derivanti dall'introduzione e dalla diffusione delle nuove tecnologie dell'informazione e della comunicazione hanno coinvolto anche le istituzioni culturali, inclusi i musei, che a tutti gli effetti si sono dovuti adattare a un veloce, articolato e per certi versi difficoltoso processo di digitalizzazione, con effetti dalla portata rivoluzionaria.[453]

L'applicazione delle nuove tecnologie al patrimonio culturale, a partire dalla digitalizzazione delle collezioni, ha di fatto modificato l'approccio del museo nei confronti degli utenti, i quali hanno iniziato a percepirlo non più come il luogo sacro e quasi inviolabile della conservazione ma piuttosto come uno spazio aperto e proteso al dialogo.[454]

---

[453] A questo proposito lo storico Paolo Galluzzi sostiene che «L'entrata in scena e la sempre più larga adozione delle nuove tecnologie informatiche rappresenta dunque, almeno potenzialmente, un fenomeno dalla portata rivoluzionaria per la funzione culturale dei musei. Esso prefigura scenari di trasformazione ancora più radicali di quelli prodotti dall'introduzione delle tecniche di riproduzione delle immagini attraverso l'incisione e, più tardi, mediante i procedimenti fotografici». Si veda P. Galluzzi, P. A. Valentino (a cura di*), I formati della memoria. Beni culturali e nuove tecnologie alle soglie del terzo Millennio*, Giunti, Firenze, 1997, p. 20.

[454] In merito all'importanza dei processi di digitalizzazione dei beni contenuti nei musei e ai mutamenti derivanti dall'introduzione delle nuove tecnologie si veda H. Besser, "The transformation of the museum and the way it's perceived", in K. Jones Garmil (ed.), *The wired museum: Emerging technology and changing paradigms*, American Association of Museums, Washington, 1997, pp. 153-169; In relazione al nuovo ruolo ricoperto dai musei nella società si veda E. Crooke, *Museums and Community. Ideas, Issues and Challenges*, Routledge, London 2007.

La rivoluzione digitale che ha investito i musei si è sviluppata inizialmente con meri scopi archivistici ed è successivamente proseguita con l'introduzione delle audio guide in formato analogico, anticipando l'avvento dei più moderni codici QR code e delle App che oggi permettono all'utente di scegliere di quali e quante informazioni servirsi per apprezzare al meglio i percorsi espositivi.[455]

Nell'ottica di inquadrare al meglio gli interventi ipotizzati sulla comunicazione multimediale dell'atelier di Gavino Tilocca che si intende musealizzare, si è presa in esame un'interessante ricerca condotta nel 2014 per conto della Regione Veneto dalla Fondazione Fitzcarraldo di Venezia in cui sono state messe in evidenza le potenzialità insite nelle nuove tecnologie per una comunicazione efficace, efficiente e innovativa dei musei, capace di tenere conto della loro identità, all'interno di una precisa e consapevole strategia divulgativa. L'analisi, prestando attenzione alle logiche di *reach* o di cattura dell'utente e di *engage* o di fidelizzazione che si possono attivare grazie ai nuovi canali comunicativi, si sviluppa attraverso un approfondito esame di *benchmark* volto a fare emergere alcune tra le migliori pratiche del settore della comunicazione dei musei che si sono affermate nell'ultimo decennio nel panorama nazionale e internazionale.[456] Dai casi studio si evince chiaramente

[455] Si vedano M. Forte, M. Franzoni, "Quale comunicazione per i Musei in Internet? Modelli e metafore di navigazione", in *Sistemi Intelligenti*, anno X, n°2, agosto 1998; R. Srinivasan, K. M. Becvar, R. Boast, J. Enote, "Diverse Knowledges and Contact Zones within the Digital Museum", in *Science, Technology & Human Values*, vol. 35, n. 5, 2010;

[456] Tra le principali strategie di comunicazione multimediale adottate dai musei e prese in considerazione nell'analisi di *benchmark* si citano quella del Maxxi di Roma, del Museo Madre di Napoli, del MUVE - Fondazione Musei Civici Venezia, del British Museum di Londra, del MoMa di New York, della Tate Modern di Londra, del Victoria and Albert Museum di Londra.

come esistano due diversi modelli comunicativi: il modello anglosassone, caratterizzato da una forte sinergia tra sito internet, blog e *social network* che vengono utilizzati ciascuno in base al proprio target e con un apposito registro di comunicazione, e il modello a cui fanno capo le altre strutture museali del mondo, tra cui anche la maggior parte di quelle italiane, che presentano un minore legame sistemico tra i diversi strumenti. La ricerca ha evidenziato come l'approccio digitale, per avere successo, debba essere ampiamente condiviso da parte di tutte le componenti interne al museo, le quali devono definire chiaramente gli obiettivi da raggiungere in base a *mission*, *vision* e valori istituzionali. In merito agli obiettivi, lo studio sottolinea come gli stessi debbano essere quanto più precisi, misurabili, facilmente raggiungibili, rilevanti e monitorabili per portare ai risultati sperati in termini di "cattura" e di fidelizzazione dell'utente.[457]

In linea con le evidenze emerse dall'analisi effettuata dalla Fondazione Fitzacarraldo, anche nel caso dell'atelier di Gavino Tilocca si ritiene indispensabile definire chiaramente gli obiettivi che il museo intende perseguire, sulla base della sua *mission*.

Gli obiettivi, realizzabili e misurabili, dovranno essere specificati con precisione e concorreranno a strutturare l'identità digitale del museo come riflesso della sua identità reale.

[457] *Il Museo e la Rete: nuovi modi di comunicare. Linee guida per una comunicazione innovativa nei musei*, Dipartimento Cultura - Settore progetti strategici e politiche comunitarie, Regione Veneto, Venezia, 2014, online all'indirizzo http://www.regione.veneto.it/web/cultura/ue-per-la-cultura (consultato il 10 maggio 2015).

Data la crescente diffusione dell'utilizzo dei social network da parte di tutte le fasce d'età e dell'utilizzo dei dispositivi mobili, il cui ricorso per navigare su internet ha di gran lunga superato l'accesso da desktop, per la progettazione di un efficiente sistema di comunicazione multimediale si prevede di aderire al già citato modello anglosassone, denotato da una forte interazione sinergica tra canali diversi.

Lo strumento principe deputato alla divulgazione multimediale dell'immagine del museo e della sua attività sarà quindi il sito internet, appositamente progettato per rispondere anche ai cosiddetti requisiti di usabilità richiesti dai dispositivi portatili, affiancato e interrelato con i social e il blog.

Alla base di qualsiasi intervento si pone l'imprescindibile necessità di digitalizzare gli elementi della collezione e quanto contenuto nello studio un tempo appartenuto all'artista, compresi i bozzetti e gli arnesi da lavoro, appositamente schedati e inseriti all'interno di un database informatizzato con associate le informazioni descrittive e le immagini.

Nel quadro di un progetto di valorizzazione dell'opera di Gavino Tilocca il materiale documentario si presta infatti a svolgere un ruolo fondamentale. All'interno dello studio è custodito l'archivio dell'artista che rappresenta un elemento prezioso per la conoscenza della sua opera e del contesto in cui egli ha operato.

Questo patrimonio andrebbe a costituire un fondo di pubblica consultazione, destinato ad accrescersi tramite l'acquisizione di ulteriori materiali bibliografici.

L'accesso ai documenti, data la mancanza di spazi nell'edificio da destinare a biblioteca, verrebbe garantito agli studiosi e ai ricercatori, tramite preventiva

richiesta, nello spazio riservato all'accoglienza del museo. In tutti i casi, per agevolare la consultazione dell'archivio, si prevede di dedicare una sezione apposita nel sito ufficiale del museo, la quale consentirà di accedere ai documenti in forma digitale.

Per quanto riguarda l'impostazione del sito internet, sulla base dell'analisi di alcuni siti di altri musei sia nazionali che internazionali [458] può essere formulata un'ipotesi progettuale secondo lo schema che segue.

A caratterizzare il sito internet sono innanzitutto la denominazione e il dominio: il sito dovrà richiamare fin da subito l'immagine dello scultore e ceramista mentre per quanto riguarda il dominio l'opzione più consigliata è il .com o .net. Esempi possibili di denominazione potranno essere www.gavinotilocca.com; www.museogavinotilocca.com; www.gavinotiloccamuseum.com; www.gtilocca.com; www.museotilocca.com, ecc.

Significato cruciale rivestirà il logo che, inserito in tutte le pagine del sito, permetterà in maniera semplice, immediata e riconoscibile l'identificazione del museo e la sua associazione alla figura di Gavino Tilocca.

Per quanto riguarda le lingue utilizzate si prevede che tutte le sezioni siano realizzate in italiano e in inglese.

Dal punto di vista tecnico il sito sarà così strutturato:

1 Home da cui sarà agevole e intuitivo raggiungere le altre sezioni e dove compariranno le notizie in evidenza come quelle relative alla realizzazione di

[458] Tra i principali siti internet dei musei presi in considerazione si citano quello del Museo Nivola di Orani, del Museo Marino Marini di Firenze, del Museo Carlo Zauli di Faenza, quello della Henry Moore Foundation di Perry Green, quello della casa museo di Jackson Pollock e Lee Krasner di Long Island.

mostre ed eventi, premi, manifestazioni, gli orari e i giorni di apertura e tutte le informazioni di contatto e da cui sarà possibile selezionare la lingua desiderata.

Visita e info

2.1 Info. Sottosezione dedicata alle informazioni con numeri di telefono, e-mail, orari, giorni di apertura e chiusura, link alle pagine sui social network e al blog, informazioni su prezzi e tariffe, sconti e promozioni.

2.2 Visita. Sottosezione dedicata al contesto in cui si trova il museo con indicazione dei principali riferimenti e punti di interesse da visitare nelle vicinanze, corredato da sintetiche descrizioni, alcune foto e mappe geolocalizzate.

3 Gavino Tilocca

3.1 Biografia. Sottosezione dedicata alla vita e alla carriera di Gavino Tilocca

3.2 Opere. Sottosezione in cui è possibile consultare il patrimonio di opere dell'artista, digitalizzate e inserite nel database.

4 Amministrazione

4.1 Chi siamo. Sottosezione dedicata a descrivere la composizione amministrativa della compagine che gestisce e amministra la struttura.

4.2 Staff. Sottosezione dedicata a descrivere la composizione dello staff che a vario titolo opera nel museo.

4.3 Partner e Sostenitori. Sottosezione dedicata all'indicazione delle varie istituzioni pubbliche e private che sostengono le attività del museo.

5 Museo

5.1 L'atelier dell'artista. Sottosezione dedicata alla descrizione della struttura che ospita il museo con riferimento alle operazioni di musealizzazione dello studio attraverso un confronto del "prima e dopo".

5.2 La collezione. Sottosezione dedicata alla descrizione delle diverse opere che compongono la collezione permanente con descrizioni, didascalie e fotografie raggiungibili anche tramite i QRcode presenti nei pannelli e le applicazioni del museo stesso.

6 Mostre ed Eventi

6.1 Mostre. Sottosezione dedicata alle mostre temporanee organizzate dal museo Gavino Tilocca anche in altri spazi diversi da quelli della struttura museale.

6.2 Eventi. Sottosezione dedicata agli eventi organizzati e promossi dal museo sia nei propri spazi sia attraverso l'adesione a manifestazioni di carattere nazionale e regionale.

7 Didattica. Sezione dedicata alla promozione di laboratori didattici, seminari, approfondimenti e altre attività capaci di promuovere la figura di Gavino Tilocca.

8 Bookshop. Sezione dedicata ai gadget del museo che consentirà anche l'acquisto online tramite uno spazio di e-commerce incorporato.

9 Collabora. Sezione volta a comunicare le varie modalità con cui poter collaborare col museo attraverso la pubblicazione dei vari bandi per la partecipazione ai progetti.

10 News. Sezione dedicata alle ultime novità sul museo, come mostre, eventi, premi ecc.

11 Contatti. Sezione dedicata a fornire le informazioni sul museo con numeri di telefono, e-mail, orari, giorni di apertura e chiusura, link alle pagine sui social network e al blog.

12 Blog. Sezione che permette il collegamento diretto col blog del museo.

13 Collegamenti con i canali social e newsletter. Sezione che permette, cliccando sulle varie icone, di accedere direttamente ai diversi profili attivati sui vari social network, di iscriversi alla newsletter e di abbonarsi al feed RRS.

Il sito internet non sarà l'unico *medium* attraverso cui il museo Gavino Tilocca si interfaccerà con gli utenti. Ad esso si affiancheranno infatti, secondo un rapporto di interazione sinergica, il blog e i canali social. Si tratta di piattaforme diverse che si rivolgono a pubblici diversi e che quindi fanno ricorso a specifiche forme di linguaggio.

Se infatti il sito utilizzerà un registro decisamente più formale e in grado di rispecchiare l'anima istituzionale del museo, il blog e i profili social faranno uso di un registro più leggero e coinvolgente, in base ai differenti target di utilizzatori. In particolare, attraverso il blog, che si propone come un utile strumento a favore del *digital storytelling*, il museo potrà offrire agli utenti uno spazio virtuale capace non solo di fornire informazioni ma anche di permettere e incoraggiare la produzione di contenuti da parte dei lettori che saranno quindi maggiormente stimolati ad interagire con l'istituzione. Le attività del blog, che dovrà essere periodicamente aggiornato, rimanderanno ovviamente ai link del sito e alle pagine social con cui arricchire la narrazione, captare nuovi utenti e fidelizzare quelli già esistenti.

La scelta di comunicare anche attraverso i social è altresì dettata dalla volontà di rispondere positivamente alla domanda di partecipazione del pubblico derivante dalla diffusione di esperienze sempre più ricorrenti nei musei, come le invasioni digitali e le "Museum Week", nate sulla spinta di Twitter, o gli "Instameet" nei luoghi della cultura promossi da Instagram.

Per quanto riguarda la scelta dei social network si prevede la creazione di una pagina Facebook, il social che detiene il più alto numero di iscritti al mondo,[459] un profilo Twitter per una messaggistica istantanea ed efficace, un profilo Instagram per la condivisione di immagini e fotografie, un profilo su Google+ dove è possibile postare contenuti di qualsiasi genere alla stregua di Facebook ma col vantaggio di poterli indirizzare verso specifici target iscritti alle cosiddette "cerchie" e un canale Youtube per la condivisione di video.[460]

[459] Secondo una ricerca condotta da www.statista.com, sito specializzato in analisi e statistiche multisettore, nel mese di aprile 2016, Facebook, con oltre 1 miliardo e mezzo di utenti, è il social network con più iscritti al mondo.

[460] Cfr. A. Isaia, "Musei e social media: comunicare e coinvolgere nell'era del web 2.0. Le recenti esperienze della Fondazione Torino Musei", in *Nuove Alleanze, Diritto ed Economia per la Cultura e l'Arte*, supplemento al n.80/91 di Arte e Critica, Roma, 2015, p.80.

CONCLUSIONI

Il filone di studi dedicato agli atelier degli artisti ha prodotto, in un arco di tempo relativamente breve, importanti contributi volti non solo a evidenziare l'evoluzione storica di tali spazi ma anche le nuove funzioni alle quali essi sono oggi chiamati a rispondere. Tra le funzioni principali si rileva quella narrativa: il racconto delle vicende e del lavoro degli artisti secondo il punto di vista suggerito dagli arredi, dalla disposizione dei locali, dalle luci, dagli strumenti utilizzati, ma soprattutto dalle opere e dai bozzetti custoditi all'interno dello studio.

Oggi un numero sempre crescente di studiosi scelgono, nell'accostarsi alla figura dell'artista, di partire, laddove possibile, dall'analisi dell'atelier il quale si dimostra, nella maggior parte dei casi, come una sorta di prolungamento della personalità del suo proprietario.

In questa cornice si inserisce il presente lavoro di ricerca, il cui obiettivo principale è la definizione di un'ipotesi progettuale di musealizzazione dello studio dello scultore Gavino Tilocca.

Preliminarmente, al fine di inquadrare l'argomento, si è ritenuto indispensabile iniziare da un'analisi degli sviluppi storici e dei contributi critici che relativi agli atelier degli artisti e alla loro evoluzione. L'interesse storiografico recentemente registrato per questi spazi ha finito per tradursi in una maggiore attenzione verso di essi anche in termini di salvaguardia e valorizzazione, dalla quale sono scaturite alcune importanti esperienze di musealizzazione.

In base alle principali casistiche prese in esame, sono state identificate due tipologie di musealizzazione degli studi: quella *in situ* e quella realizzata in un luogo diverso rispetto al contesto originario. In riferimento a queste due diverse modalità di riqualificazione degli spazi si è proceduto all'analisi dei quattro casi di studio, gli atelier

di Constantin Brancusi e Francis Bacon per la prima tipologia e quelli di Giorgio Morandi e Carlo Zauli per la seconda.

Dall'esame dei diversi interventi è emerso quanto sia complesso arrivare a un giusto equilibrio tra conservazione e valorizzazione e soprattutto come quest'ultima spesso coincida con una mera spettacolarizzazione del patrimonio culturale.

Tenendo a mente questi aspetti si è scelto pertanto di ipotizzare una musealizzazione dello studio di Gavino Tilocca seguendo un approccio capace di mettere in rilievo i momenti più significativi del suo percorso artistico, dalla partecipazione alle mostre Sindacali degli anni Trenta, all'affermazione in ambito nazionale ottenuta nel campo della ceramica, in cui l'artista ha saputo dare gli esiti più felici della sua produzione e sulla quale, non a caso, si sono concentrati anche la maggior parte delle letture critiche precedenti.

In prima istanza si è proceduto a effettuare un'attenta ricognizione della produzione dell'artista e, attraverso ulteriori ricerche bibliografiche volte a contestualizzarne il lavoro nello scenario italiano del Novecento, a chiarire alcuni episodi significativi del suo percorso artistico. Questo lavoro è sfociato nella redazione del catalogo generale dell'opera di Tilocca, qui riportato in APPENDICE.

Al di là della qualità del lavoro dello scultore sassarese, lo scandaglio dei materiali del suo atelier e l'analisi della stessa organizzazione degli spazi hanno consentito di comprendere meglio le dinamiche operative di un artista periferico attivo nel contesto di metà Novecento e gli sforzi da lui compiuti, con alterni risultati, di intrecciare un dialogo con il contesto nazionale. L'atelier si è quindi rivelato uno strumento efficace per rimettere insieme i tasselli di un episodio "minore" ma non per questo privo di interesse storiografico.

Una volta definito grazie all'analisi dell'atelier il quadro complessivo della produzione di Tilocca, è stato possibile procedere alla realizzazione dell'ipotesi di musealizzazione dello studio. L'intento da cui il lavoro ha preso le mosse è stato quello di proporre un percorso espositivo capace di salvaguardare l'allestimento predisposto dall'artista e allo stesso tempo di fornire una narrazione parallela attraverso una sovrastruttura discorsiva tesa a trasformare il percorso in racconto. Contrariamente a quanto accade nei musei d'arte, dove è il curatore a scegliere la disposizione delle opere sulla base della vicenda o della tematica che intende mettere in scena, nel caso della musealizzazione degli studi d'artista, affinché non si perda il senso di specificità del luogo di produzione, si ritiene che il processo debba essere invertito: a partire dall'allestimento dovrebbe quindi essere progettato un percorso in grado di dare "voce" alle opere e a tutti gli elementi dello spazio.

Nell'ipotizzare gli interventi di musealizzazione dell'atelier di Gavino Tilocca sono state inoltre definite alcune linee di indirizzo per la gestione e l'amministrazione della struttura e un programma di mostre temporanee e attività culturali. L'attività espositiva, unitamente a quella relativa ai programmi pubblici, potrebbe infatti risultare determinante per l'autonomia del museo in quanto, come si è visto, gli studi d'artista musealizzati il più delle volte vengono gestiti da altre istituzioni museali, finendo così per costituire una sorta di complemento dell'istituzione principale, trasformandosi di fatto in un mausoleo la cui unica funzione è quella di celebrare passivamente la figura dell'artista.

Alla luce di quanto esposto, i risultati della ricerca vanno intesi come l'esito di un processo che ha voluto chiarire e dare forma a una metodologia di intervento relativamente alla musealizzazione degli studi d'artista. In tutti i casi, a prescindere delle effettive possibilità di applicazione pratica che l'ipotesi proposta potrà avere in

futuro, si evidenzia come il modello elaborato possa essere applicato, con opportuni adattamenti, ad altre realtà simili, a riprova dell'utilità non solo accademica del lavoro di ricerca ma anche della sua funzionalità nei confronti del sistema territoriale di cui è parte integrante.

APPARATI

ITINERARIO ESPOSITIVO
DI GAVINO TILOCCA

MOSTRE COLLETTIVE

1933

Cagliari, *IV Mostra del Sindacato Regionale Fascista Belle Arti della Sardegna*, Galleria Comunale d'Arte, novembre-dicembre.

1936

Cagliari, *VII Mostra del Sindacato Regionale Fascista Belle Arti della Sardegna*, Galleria Comunale d'Arte, maggio –giugno, I Premio per la Scultura del Ministero della Pubblica Istruzione.

1937

Sassari, *VIII Mostra Interprovinciale del Sindacato Fascista Belle Arti della Sardegna*, Museo Sanna, maggio - giugno.

Napoli, *II Mostra Nazionale del Sindacato Fascista Belle Arti*, settembre.

Cagliari, Galleria Palladino, gennaio.

1938

Nuoro, *IX Mostra Interprovinciale del Sindacato Fascista Belle Arti della Sardegna*, Palazzo delle Corporazioni, 30 maggio - 10 luglio.

1939

Roma, *III Quadriennale Nazionale d'Arte*, Palazzo delle Esposizioni, febbraio – luglio.

Cagliari, *X Mostra Interprovinciale del Sindacato Fascista Belle Arti della Sardegna*, Galleria Comunale d'Arte, dal 3 giugno, Premio per la scultura del Capo del Governo.

1940

Venezia, *XXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, giugno - settembre.

1941

Milano, *III Mostra del Sindacato Nazionale Fascista Belle Arti*, Palazzo dell'Arte, maggio - luglio.

1942

Roma, *I Mostra Nazionale degli Artisti Italiani in Armi*, Palazzo delle Esposizioni, giugno.

1944

Tempio Pausania, *I Mostra Triennale d'Arte*, Saloni del Circolo Ufficiali, marzo.

1945

Cagliari, *I Libera Esposizione Regionale d'Arte*, Galleria Comunale, autunno, I Premio per la Scultura.

1949

Venezia, *Mostra d'Arte Antica e Moderna della Sardegna*, Opera Bevilacqua La Masa, agosto.

Roma, *I Mostra Nazionale del Ritratto Femminile Contemporaneo*, Palazzo di Vetro, maggio.

1950

Roma, *Mostra d'arte moderna della Sardegna*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, a cura del Gremio dei Sardi, primavera.

Cagliari, *Mostra d'Arte moderna in Sardegna*, Gabinetto delle Stampe.

1951

Sassari, *Concorso nazionale di pittura Premio Sassari*, Palazzo dell'Università, 2-16 settembre, I Premio.

1952

Taranto, *Premio Taranto. Mostra di Pittura*, Palazzo dell'Istituto Talassografico, gennaio.

Francavilla al Mare, *VI Mostra del Premio Nazionale di Pittura* "F.P. Michetti", luglio – agosto, Premio la "Tavolozza d'Argento".

Cagliari, *IV Mostra Regionale d'Arte*, Galleria Comunale, 1 - 19 marzo.

Bologna, *Mostra d'Arte Sarda Contemporanea*, Palazzo del Podestà.

Trieste, *I Mostra Nazionale d'Arte al Palazzo*, Scuola "Guido Corsi", 30 giungo – 30 luglio.

Lerici, *IV Mostra del Premio Nazionale di Pittura* "Golfo de La Spezia", 19 luglio – 10 settembre.

Roma, *VI Quadriennale d'Arte Nazionale*, Palazzo delle Esposizioni, dicembre 1951 – aprile 1952.

1953

Roma, *L'arte nella vita del Mezzogiorno d'Italia*, Palazzo delle Esposizioni, marzo-maggio.

Roma, *Mostra Premio Marzotto. I Mostra Nazionale di Pittura Contemporanea*, Palazzo Venezia, maggio.

Nuoro, *I Rassegna Regionale Arti Figurative*, a cura del l'EPT, Istituto Magistrale "S. Satta", settembre.

Francavilla al Mare, *VII Mostra del Premio Nazionale di Pittura* "F.P. Michetti", luglio - agosto.

Verona, *I Biennale d'Arte Nazionale*, Palazzo della Gran Guardia, ottobre.

Milano, *Esposizione Nazionale d'Arte Biennale di Brera*, Palazzo della Società per le belle Arti, dicembre 1953- gennaio 1954.

1954

Francavilla al Mare, *VIII Mostra del Premio Nazionale di Pittura* "F.P. Michetti", luglio - agosto.

Lerici, *Mostra del VI Premio Nazionale di Pittura* "Golfo de La Spezia", 11 luglio – 10 settembre.

Napoli, *Mostra della Democrazia Cristiana per il Mezzogiorno. Arti figurative Artigianato*, Palazzo Reale, 15 dicembre 1954 – 8 gennaio 1955.

1955

Nuoro, *III Mostra regionale delle Arti Figurative della Sardegna*, promossa dal Centro Didattico Provinciale, Istituto Magistrale "S. Satta", dicembre 1954 – gennaio 1955.

Roma, *Mostra Internazionale di Arte Contemporanea*, Palazzo delle Esposizioni, gennaio 1955.

Roma, *VII Quadriennale d'Arte Nazionale*, Palazzo delle Esposizioni, novembre 1955 – aprile 1956.

1956

Firenze, *XX Mostra Mercato Internazionale dell'Artigianato*, 28 aprile – 18 maggio, Diploma d'Onore.

Nuoro, *IV Mostra regionale delle Arti Figurative della Sardegna*, promossa dal Centro Didattico Provinciale, Istituto Magistrale "S. Satta", maggio.

Faenza, *XIV Concorso Nazionale della Ceramica*, Museo Internazionale delle Ceramiche, 23 giugno – 8 luglio.

Sassari, *I Mostra dell'artigianato Sardo*, Padiglione dell'Artigianato, novembre.

1957

Sassari, *II mostra dell'artigianato Sardo*, Padiglione dell'Artigianato, maggio.

Nuoro, *Premio Sardegna. Biennale Nazionale di Pittura*, promossa dall'EPT, 21 agosto - 1 settembre.

Faenza, *XV Concorso Nazionale della Ceramica*, Museo Internazionale delle Ceramiche, 22 giugno – 7 luglio.

Milano, *XI Triennale delle Arti decorative e Industriali Moderne*, *Mostra delle produzioni popolari italiane*, scomparto della Sardegna, 27 luglio – 4 novembre.

1958

Firenze, *XXII Mostra Mercato Internazionale dell'Artigianato*, aprile - maggio, Medaglia d'oro.

Monza, *XIII Mostra Nazionale dell'Arredamento*, Villa Reale, Medaglia d'oro.

Faenza, *XVI Concorso Nazionale della Ceramica*, Museo Internazionale delle Ceramiche, 21 giugno – 6 luglio.

1959

Firenze, *XXIII Mostra Mercato Internazionale dell'Artigianato*, 24 aprile – 17 maggio, Diploma d'Onore.

Faenza, *XVII Concorso Nazionale della Ceramica di Faenza*, Museo Internazionale delle Ceramiche, 27 giugno - 12 luglio, I Premio per la ceramica dell'Ente Provinciale del Turismo di Ravenna.

Monza, *XIV Mostra Nazionale dell'Arredamento*, Villa reale, dal 5 -27 settembre, I Premio per la ceramica.

Ostenda, *Mostra Internazionale della Ceramica*, Museo delle Belle Arti.

Sassari, *IV Mostra dell'artigianato Sardo*, Padiglione dell'Artigianato.

Cagliari, *I Mostra delle Arti Figurative della Sardegna*, promossa dalla Presidenza del Liceo Artistico, Chiesa di S. Saturnino, dal 18 aprile.

1960

Firenze, *XXIV Mostra Internazionale dell'Artigianato*, aprile - maggio. Diploma d'Onore.

Faenza, *XVIII Concorso Nazionale della Ceramica*, Museo Internazionale delle Ceramiche, 25 giugno – 10 luglio, Premio dell'Ente Provinciale del Turismo di Ravenna.

1961

Faenza, *XIX Concorso Nazionale della Ceramica*, Museo Internazionale delle Ceramiche, 28 giugno - 16 luglio, Premio del Ministero dell'Industria e del Commercio.

Cagliari, *Rassegna d'Arte Sarda Contemporanea*, Liceo Artistico, maggio.

Torino, Galleria Gissi, dicembre.

1962

Faenza, *XX Concorso Nazionale della Ceramica di Faenza*, Museo Internazionale della Ceramica, 28 giugno - 22 luglio, Premio Ballardini.

Gubbio, *Biennale d'Arte per la Ceramica*, *VII Premio Gubbio* "Mastro Giorgio", Palazzo Ducale, 11 agosto – 12 settembre, Medaglia d'oro dell'Azienda del Turismo di Perugia.

Amburgo, *Zeitgenössiche Keramik Aus Italien*, Planten un Blomen, 19 – 28 ottobre.

1963

Faenza, *XXI Concorso Internazionale della Ceramica*, Museo Internazionale della Ceramica 22 giugno – 14 luglio.

Cervia, *I Concorso della Ceramica d'Arte*, Ex Magazzino del Sale, luglio – settembre, Medaglia d'Oro "D. Mantellini".

1964

Faenza, *XXII Concorso Internazionale della Ceramica*, Museo Internazionale della Ceramica, 21 giugno – 30 agosto.

Cervia, *II Concorso della Ceramica d'Arte*, Ex Magazzino del Sale, luglio – settembre, Diploma d'Onore.

1965

Lerici, *IX Mostra degli Istituti e Scuole Statali d'Arte Ceramica*, luglio, II Premio.

Laveno Mombello, *Concorso Nazionale della Ceramica d'Arte*, luglio, I Premio con "Madonna dei Ceramisti".

1973

Alghero, Galleria Il Cancello, con Pietro Antonio Manca e Stanis Dessy, settembre.

1986

Cagliari, *III Biennale Internazionale di Arte Figurativa e Canto Regione Sarda* "Città di Cagliari", giugno – luglio.

1987

Roma, *Artisti in Ceramica - Ceramica di Artisti*, Galleria De' Serpenti, dal 9 dicembre al 30 gennaio.

1994

Sassari, *mostra collettiva Telethon*, Banca Nazionale del Lavoro.

Sassari, *Tra Pittura e Scultura*, Padiglione dell'Artigianato.

MOSTRE PERSONALI

1944

Sassari, Galleria L'Acquario.

1945

Sassari, Galleria L'Acquario, con Cesare Cabras.

1948

Cagliari, Galleria della Maria, con Pietro Antonio Manca, maggio.

1951

Sassari, Sede dell'Ente del Turismo, maggio.

1955

Cagliari, Giardino D'Inverno, dicembre.

1959

Cagliari, Galleria Il Cenacolo, febbraio - maggio.

1960

Sassari, Galleria Il Cancello, dicembre.

1963

Cagliari, Galleria degli Artisti, dal 20 aprile – 30 maggio.

Sassari, Galleria A, con Mauro Manca.

1973

Sassari, Galleria 23, dal 28 aprile.

1974

Nuoro, Galleria Il Portico, dal 20 aprile.

1975

Alghero, Galleria del Corso, con Cesare Bazzoni.

1976

Cagliari, Galleria degli Artisti, con Cesare Bazzoni.

1979

Sassari, Galleria Il Quadrato, dal 15 dicembre al 31 dicembre

1984

Cagliari, Galleria Il Pennellaccio.

1982

Sassari, Galleria Michelangelo, con Vincenzo Manca.

1988

Sassari, Galleria Il Cancello.

1997

Cagliari, *Tlicocca. Sculture*, Exmà, dicembre – febbraio.

1998

Sassari, *Tlicocca. Sculture*, Palazzo della Provincia e Palazzo Ducale, aprile – maggio.

IMMAGINI

Fig. 1-2 Lo studio di Brancusi in uno scatto realizzato dallo scultore (1925); autoritratto fotografico di Brancusi nel suo studio (1933/34). Foto Centre Pompidou, Parigi.

Fig. 3 Atelier Brancusi, Parigi. Veduta della prima sala. Allestimento di Renzo Piano, 1997.

Foto Centre Pompidou, Parigi.

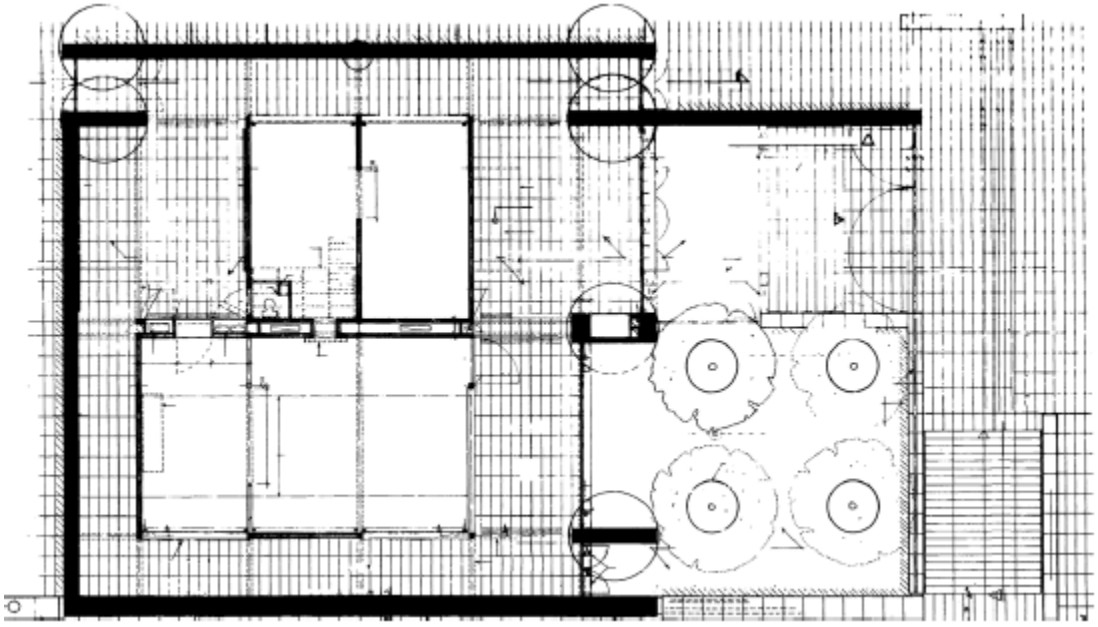


Fig. 4 Atelier Brancusi, Parigi. Planimetria della ricostruzione dell'atelier. Progetto di Renzo Piano, 1997.

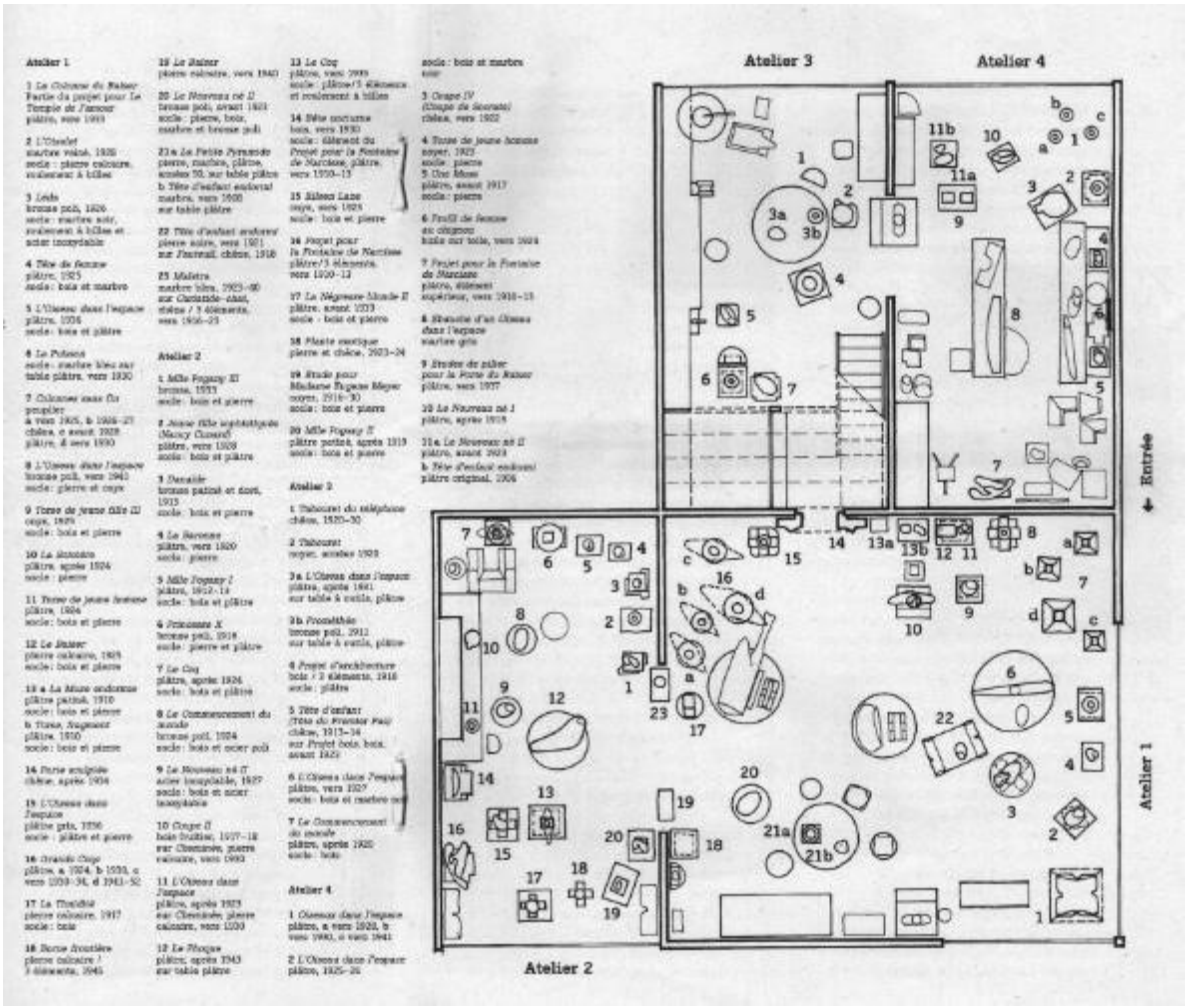


Fig. 5 Atelier Brancusi, Parigi. Pianta dell'allestimento delle opere. Progetto Renzo Piano, 1997.

Fig. 6 Francis Bacon nel suo studio, Londra. Foto di Michael Holtz (1975).

Fig. 7 Ricostruzione dello studio di Francis Bacon. Hugh Lane Gallery, Dublino 2001. Foto Hugh Lane Gallery.

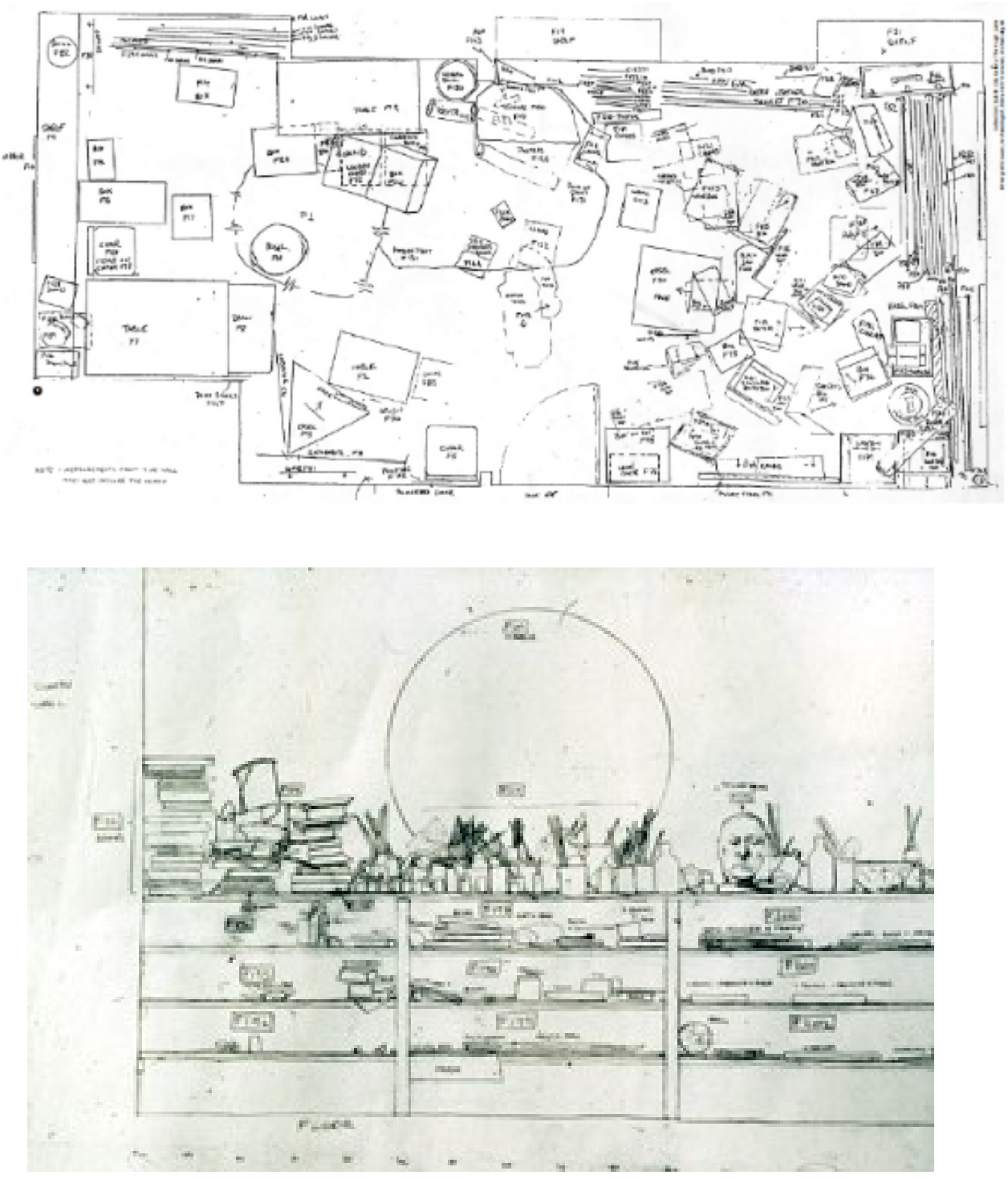


Fig. 8-9 Rilievi dello studio di Francis Bacon a Londra eseguiti dagli archeologi Margret Cowen e Edmund O' Donovan (1998).

Fig. 10 Giorgio Morandi nel suo studio. Foto di Leo Lionni (1956).

Fig. 11 Casa Museo Morandi, Bologna. Veduta dell'allestimento. Progetto Studio Iosa Ghini (2009).

Foto Studio Iosa Ghini.

Planimetria della casa a cura dello Studio di Architettura Iosa Ghini, Bologna
House plan by Architectural Studio Iosa Ghini, Bologna

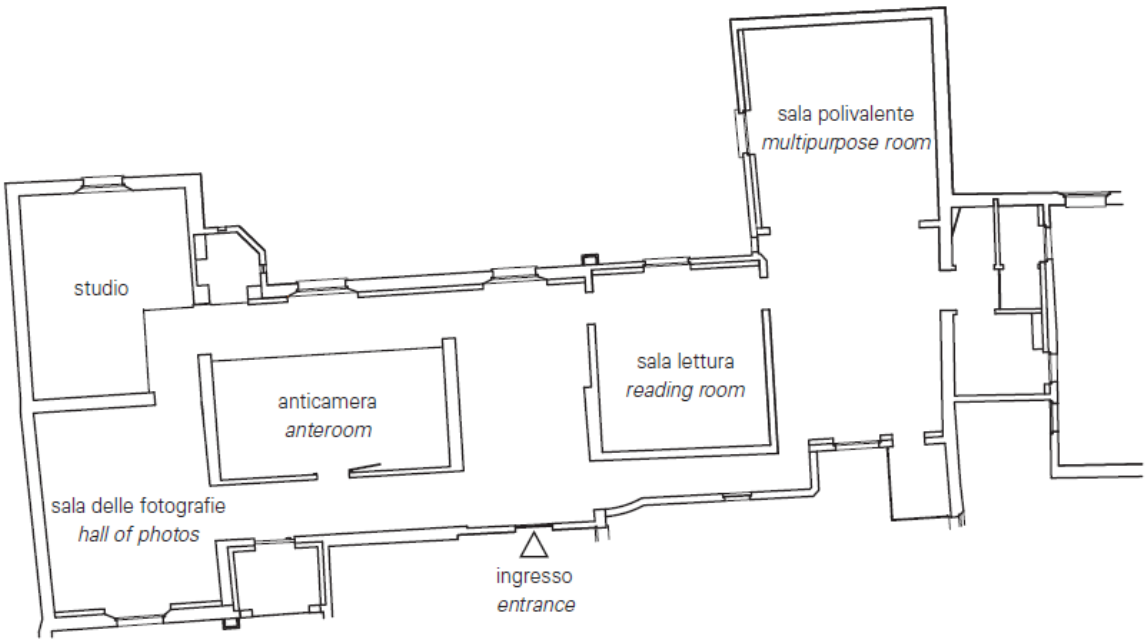


Fig. 12 Casa Morandi, Bologna. Pianta degli spazi del museo. Progetto Studio Massimo Iosa Ghini (2009).

Fig. 13 Casa Museo Morandi, Bologna. Veduta della sala accoglienza. Progetto Studio Iosa Ghini (2009).

Foto Roberto Serra. MAMbo, Bologna.

Fig. 14 Casa Museo Morandi, Bologna. Veduta del percorso fotografico. Progetto Studio Iosa Ghini (2009).

Foto Studio Iosa Ghini

Fig. 15 Carlo Zauli mentre modella una stele (anni Ottanta). Foto Museo Carlo Zauli.

Fig. 16 Museo Carlo Zauli, Faenza. Veduta del giardino. Foto Museo Carlo Zauli.

Fig. 17 Museo Carlo Zauli, Faenza. Planimetria del piano terra e del piano interrato del museo.

Fig. 18 Museo Carlo Zauli, Faenza. Planimetria del primo piano del museo.

Fig. 19 Museo Carlo Zauli, Faenza. Veduta della sala dei forni. Foto Museo Carlo Zauli.

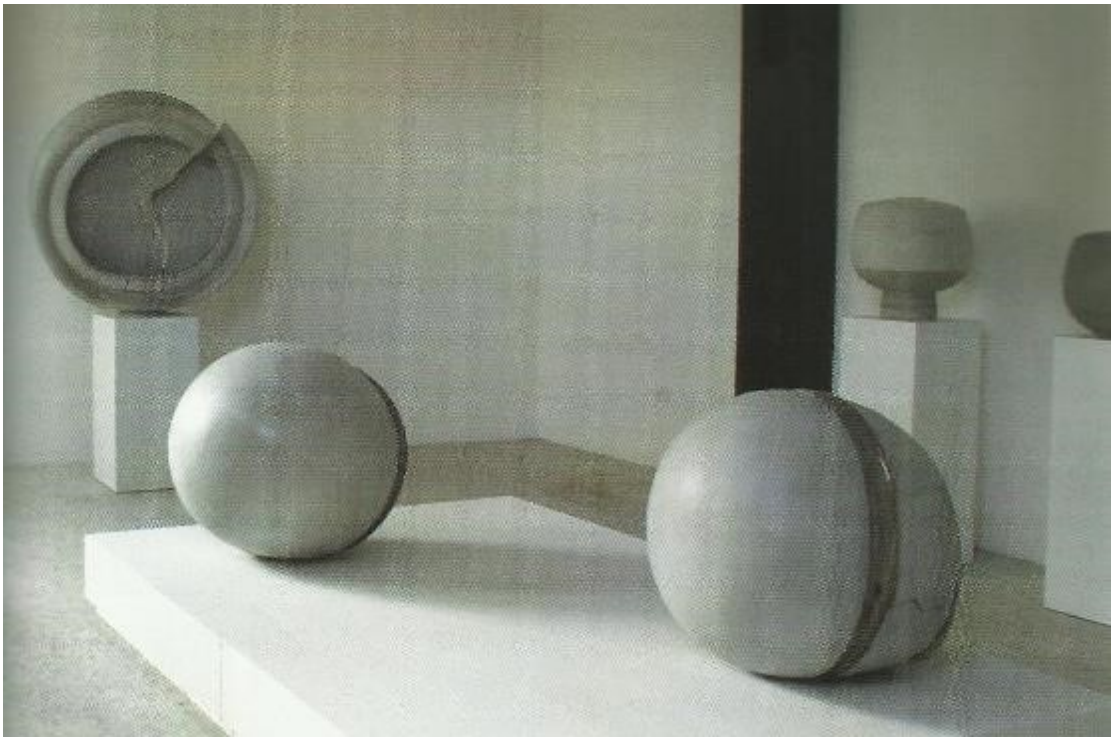


Fig. 20 Museo Carlo Zauli, Faenza. Veduta della sala anni Sessanta. Foto Museo Carlo Zauli.

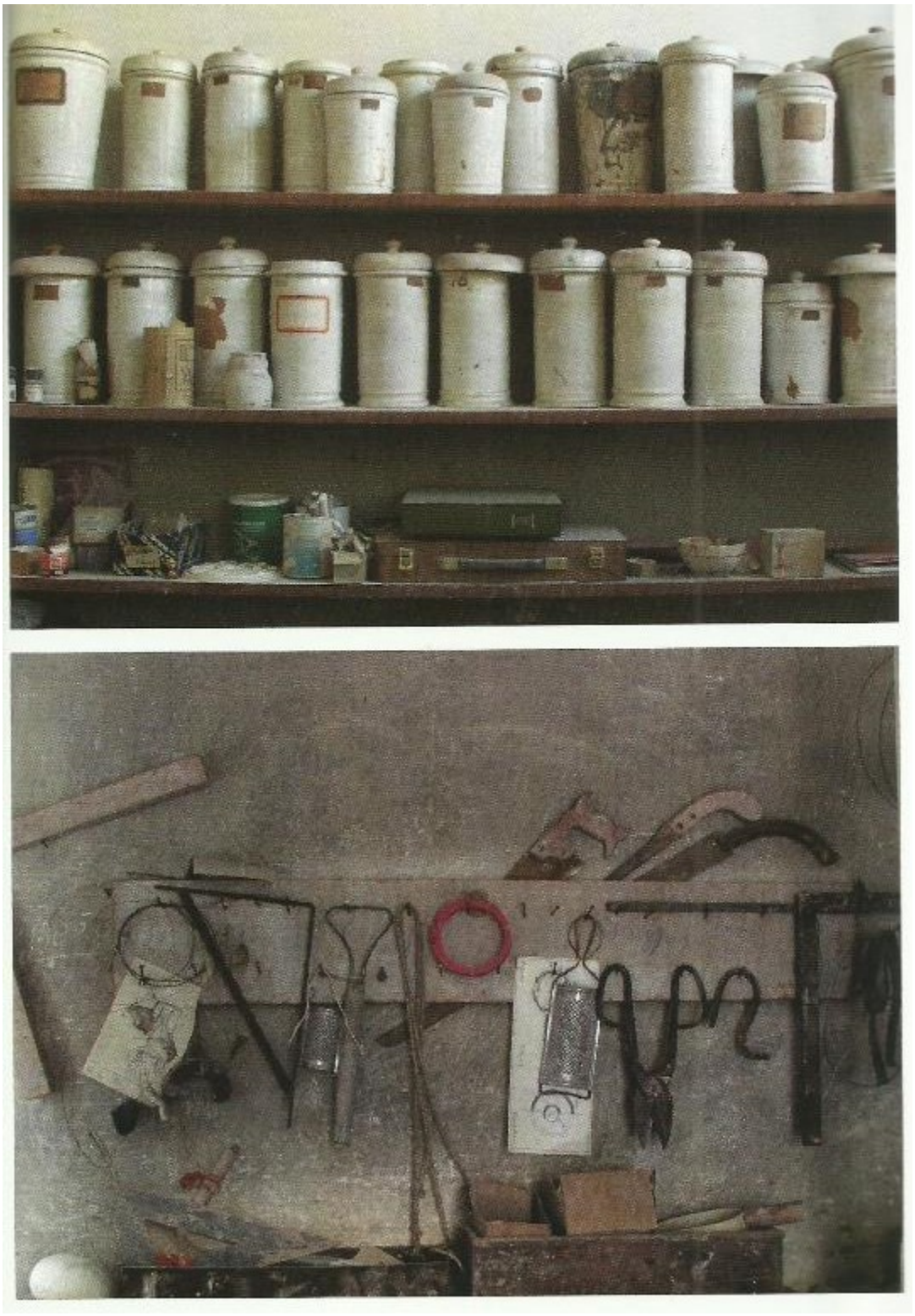


Fig. 21-22 Museo Carlo Zauli, Faenza. Veduta dei laboratori dei torni e della foggiatura altorilievi. Foto Museo Carlo Zauli.

Fig. 23 *La modella*, carboncino su carta, 1932. Foto Archivio Tilocca

Fig. 24 Gavino Tilocca all'Accademia di Belle Arti di Carrara, 1932. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 25 *Sogno*, gesso, 1932. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 26 Foto di gruppo con i compagni di studi a Carrara. In primo piano il *Marciatore*, 1933. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 27-28 *Marciatore*, gesso, h 2.05 m, 1933. Opera esposta alla *VII Mostra del Sindacato Regionale Fascista Belle Arti della Sardegna*, Galleria Comunale d'Arte, Cagliari, maggio – giugno, 1936. I Premio per la scultura. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 29 *Pugilatore*, gesso, 1932-33. Opera esposta alla *VII Mostra del Sindacato Regionale Fascista Belle Arti della Sardegna*, Galleria Comunale d'Arte, Cagliari, maggio – giungo, 1936. I Premio per la scultura. Foto Dante Crobu.

Fig. 30 *Testa di ragazzo*, bronzo, 1933. Opera esposta alla *IV Mostra del Sindacato Regionale Fascista Belle Arti della Sardegna*, Galleria Comunale d'Arte, Cagliari, novembre - dicembre, 1933.

Fig. 31-32 *Bimba di Sardegna*, 1936, gesso e bronzo. Opera esposta alla *VII Mostra del Sindacato Regionale Fascista Belle Arti della Sardegna*, Galleria Comunale d'Arte, Cagliari, maggio – giungo, 1936.
I Premio per la scultura. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 33 *Ritratto di un pittore* (Caio Bonifazi), gesso, 1936. Opera esposta alla *VII Mostra del Sindacato Regionale Fascista Belle Arti della Sardegna*, Galleria Comunale d'Arte, Cagliari, maggio – giungo, 1936. I Premio per la scultura. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 34 *Testa di giovinetta*, gesso, cm 17 x 17 x 30. Opera esposta alla *VII Mostra del Sindacato Regionale Fascista Belle Arti della Sardegna*, Galleria Comunale d'Arte, Cagliari, maggio – giungo, 1936. I Premio per la scultura. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 35 *Testa di bimba*, 1937. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 36 *Testa di giovinetta*, 1937. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 37 *Testa di giovinetta*, 1937. Opera esposta alla *II Mostra Nazionale del Sindacato Fascista Belle Arti*, settembre, 1937. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 38 *Testa di giovinetta*, gesso, l'opera esposta nel 1938 alla *VII Mostra del Sindacato Regionale Fascista Belle Arti della Sardegna*, Palazzo delle Corporazioni, 30 maggio – 10 luglio, Nuoro.

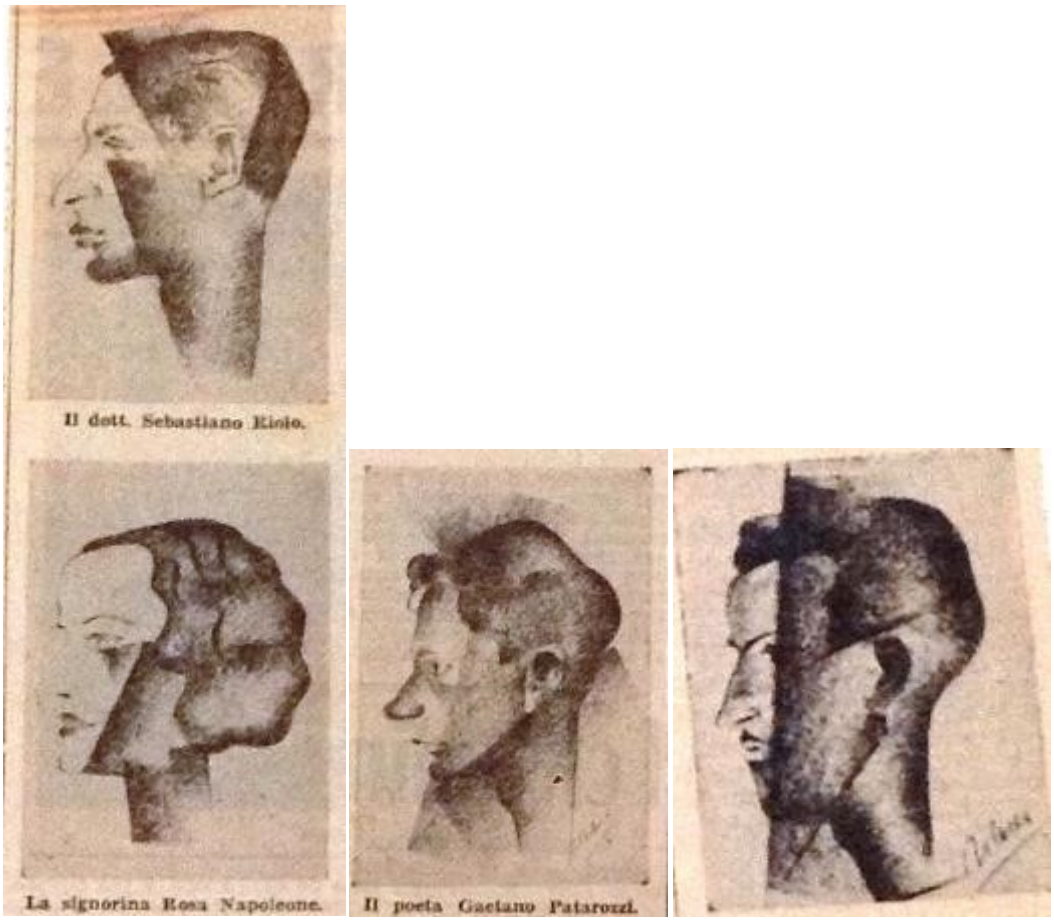


Fig. 39-42 Caricature *Il dott. Sebastiano Riolo*, *La signorina Rosa Napoleone*, *Il poeta Gaetano Patarozzi*, *Il pittore Enea Marras*, pubblicate su *La Tribuna*, 3-4 settembre 1937.

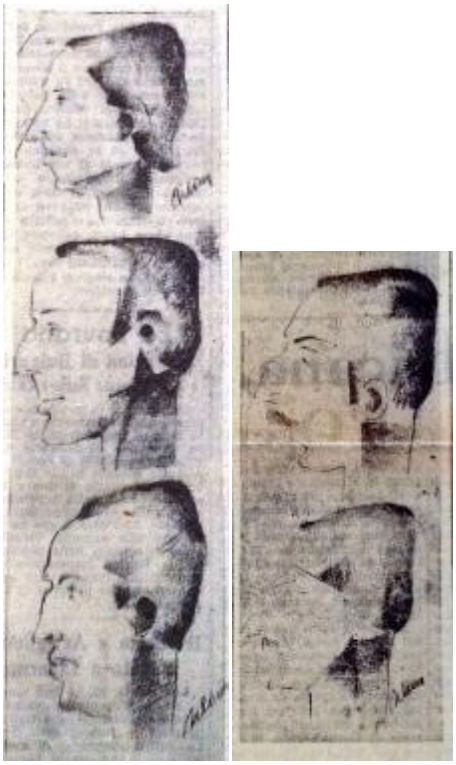


Fig. 43 Caricature pubblicate su *La Tribuna*, 14 dicembre 1937.

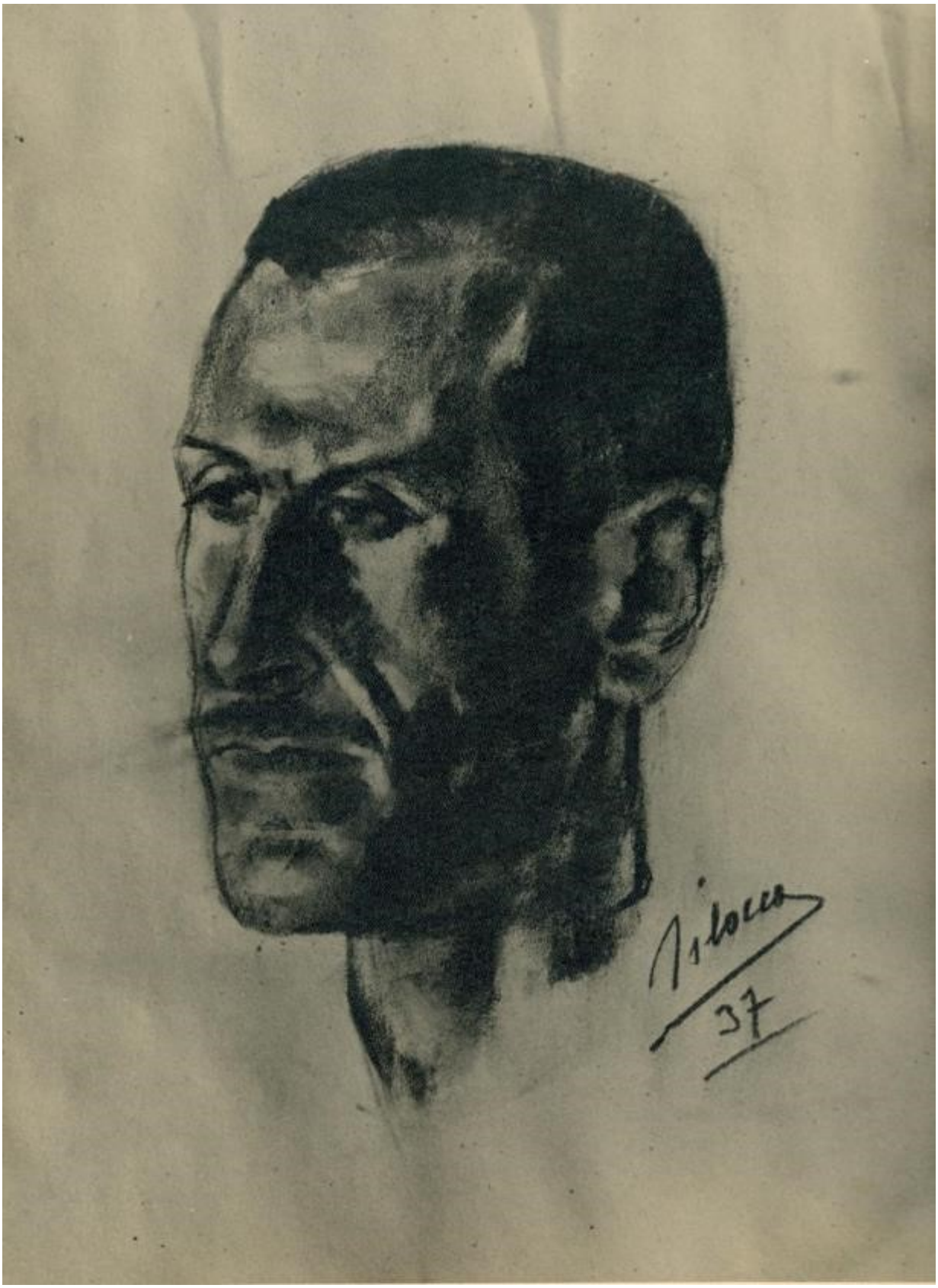


Fig. 44 *Ritratto del Rag. Piero Castiglia*, carboncino su carta, 1937. Foto Archivio Tilocca.

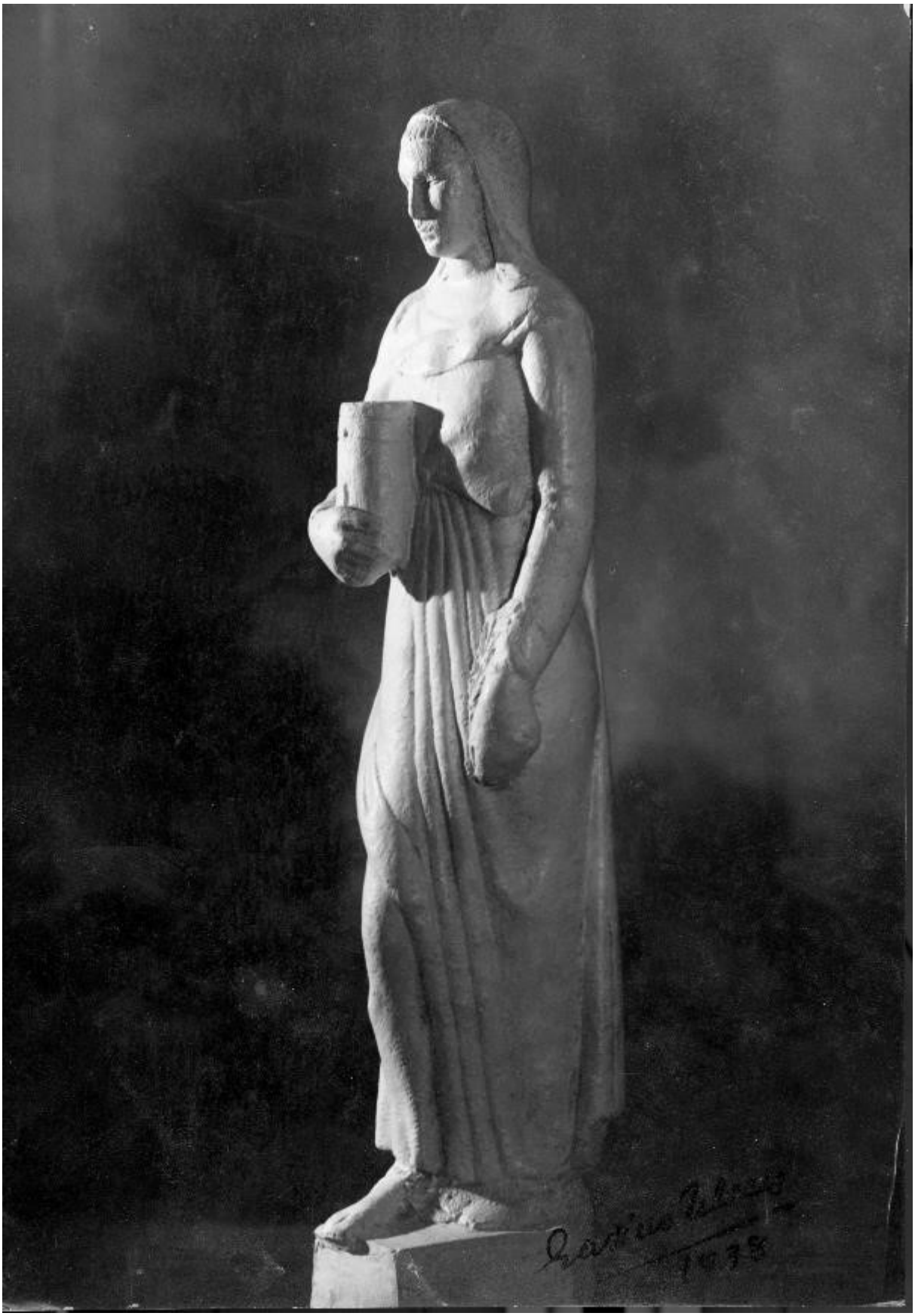


Fig. 45 Bozzetto per la statua della *Santa Barbara*, 1938. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 46 Bozzetto per la statua della *Santa Barbara*, 1938. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 47 Gavino Tilocca mentre esegue un modello per la scultura della *Santa Barbara*, 1938.
Foto Archivio Tilocca.

Fig. 48 Bozzetto vincitore del concorso per la realizzazione della statua della *Santa Barbara* per la Parrocchiale di San Ponziano a Carbonia, giugno 1938. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 49 Bozzetto vincitore del concorso per la realizzazione della statua della *Santa Barbara* per la Parrocchiale di San Ponziano a Carbonia, giugno 1938. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 50 *Santa Barbara*, marmo, 35 x 15 x 5 cm ca, 1938.

Fig. 51 *Santa Barbara*, marmo di Carrara, h 2m, 1938. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 52 *Santa Barbara*, marmo di Carrara, h 2m, 1938 (particolare).

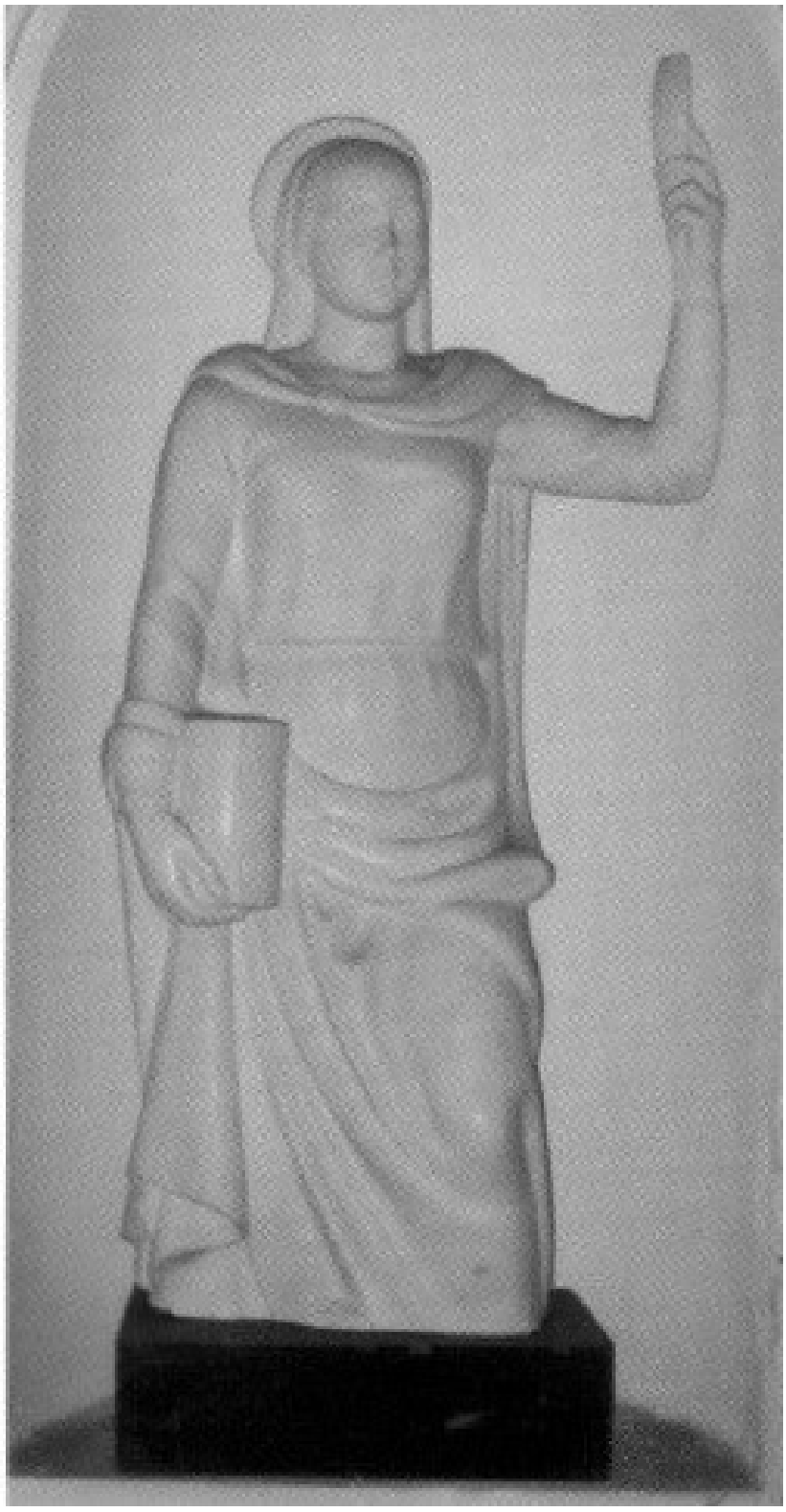


Fig. 53 *Santa Barbara*, marmo, 1938. L'opera è conservata nella parrocchia di Santa Maria Maddalena, all'interno della cappella di San Giorgio, all'isola de La Maddalena. Foto Antonio Frau.

Fig. 54 Ricollocamento della statua della *Santa Barbara* (1938) nel chiostro della Chiesa di San Ponziano, Carbonia, 1994. Foto Archivio Tilocca.

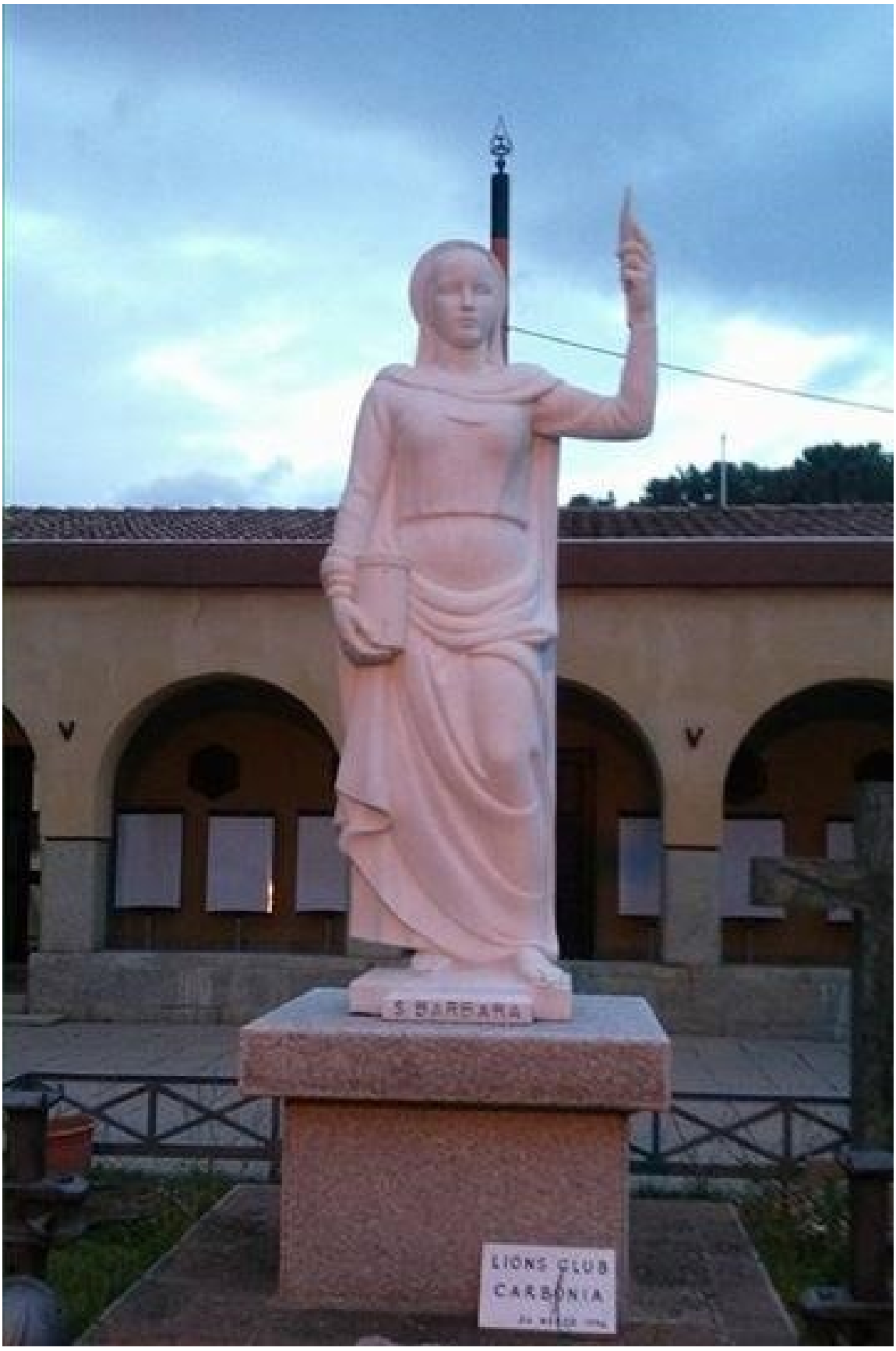


Fig. 55 La statua della *Santa Barbara* (1938) nel chiostro della Chiesa di San Ponziano, Carbonia.

Fig. 56 Gavino Tilocca insieme al Principe Umberto II di Savoia durante l'inaugurazione della *X Mostra Interprovinciale del Sindacato Belle Arti della Sardegna*, Cagliari, 1939. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 57 Veduta della *X Mostra Interprovinciale del Sindacato Belle Arti della Sardegna*, Galleria Comunale d'Arte, Cagliari, giugno, 1939. Premio per la scultura del Capo del Governo.
In primo piano l'*Atleta* e un modello della statua della *Santa Barbara*.

Fig. 58 *Ritratto d'uomo*, gesso, 1939. Foto Archivio Tilocca.

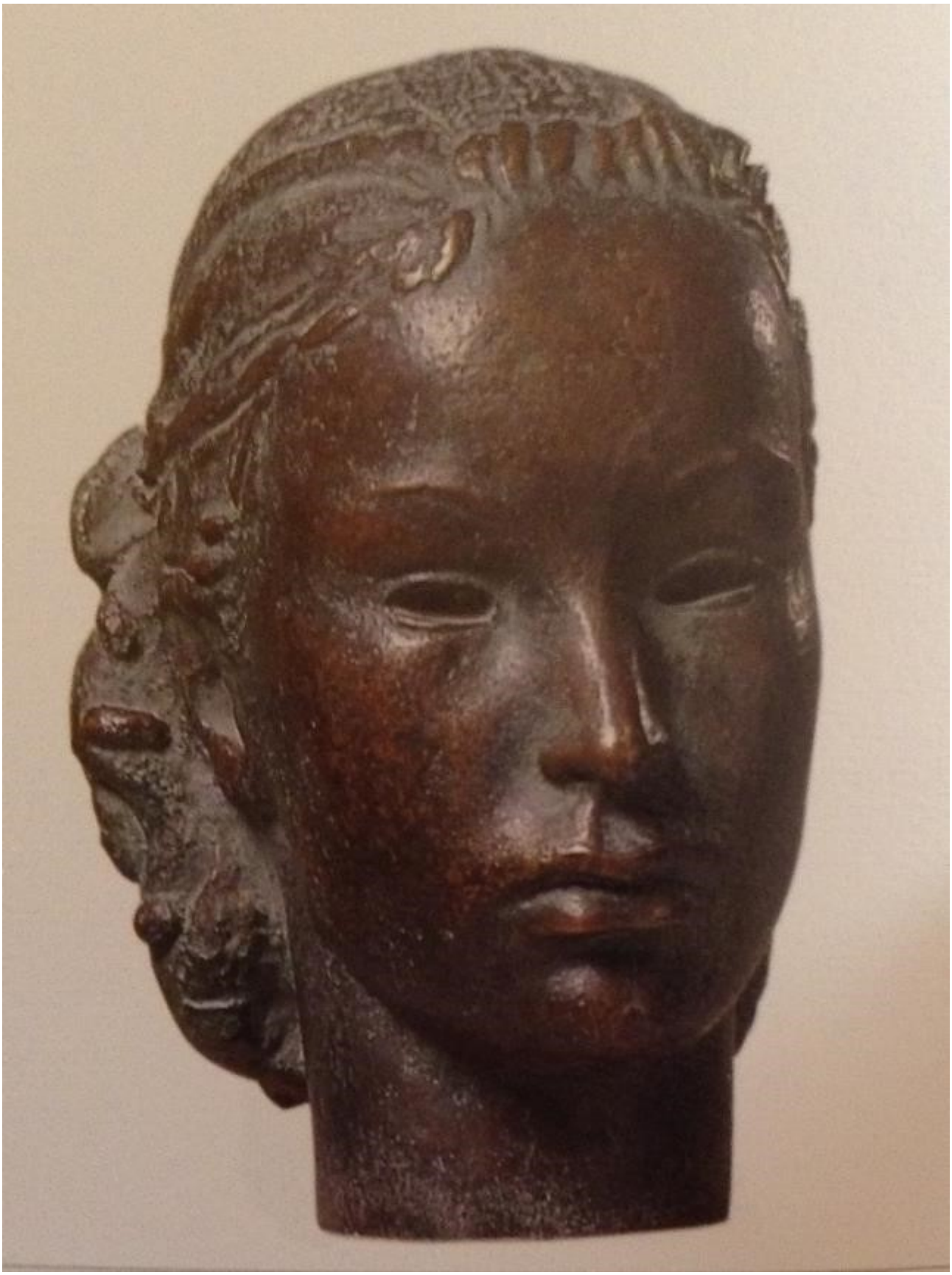


Fig. 59 *Testa di Giovinetta*, 1939, bronzo, cm 17 x 19 x 24. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 60 *Ritratto di giovinetta*, 1939. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 61 *Testa di bimba con trecce*, 1939, gesso, cm 17 x 19 x 33. La fusione in bronzo dell'opera è stata esposta alla *XXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, Venezia, giugno – settembre, 1940.
Foto Archivio Tilocca.

Fig. 62 *Testa di bimba*, gesso, 1939. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 63 *Testa di Pugilatore*, 1939, bronzo, cm 20 x 22 x 40. Foto Archivio Tilocca.

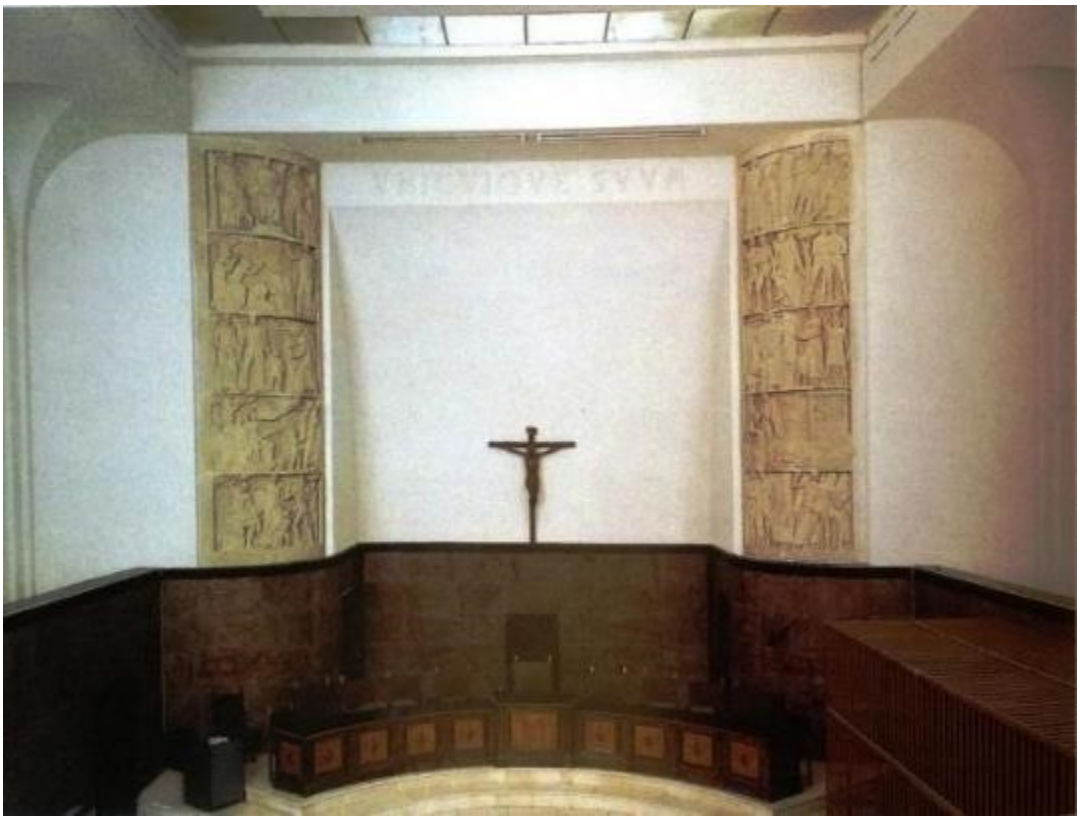


Fig. 64 La Sala delle Assise del Palazzo di Giustizia di Sassari con i rilievi de I dieci Comandamenti in trachite, su modelli in creta eseguiti da Tilocca in base ai bozzetti lignei di Tavolara. Foto Archivio Ilisso, Nuoro.

Fig. 65 Eugenio Tavolara e Gavino Tilocca, I *dieci Comandamenti*, 1940. Ai lati esterni i rilievi in trachite, al centro i bozzetti lignei. Foto Archivio Ilisso, Nuoro.

Fig. 66 *I Dieci Comandamenti*, Eugenio Tavolara e Gavino Tilocca, 1940, trachite. Palazzo di Giustizia di Sassari. Foto Archivio Ilisso, Nuoro.

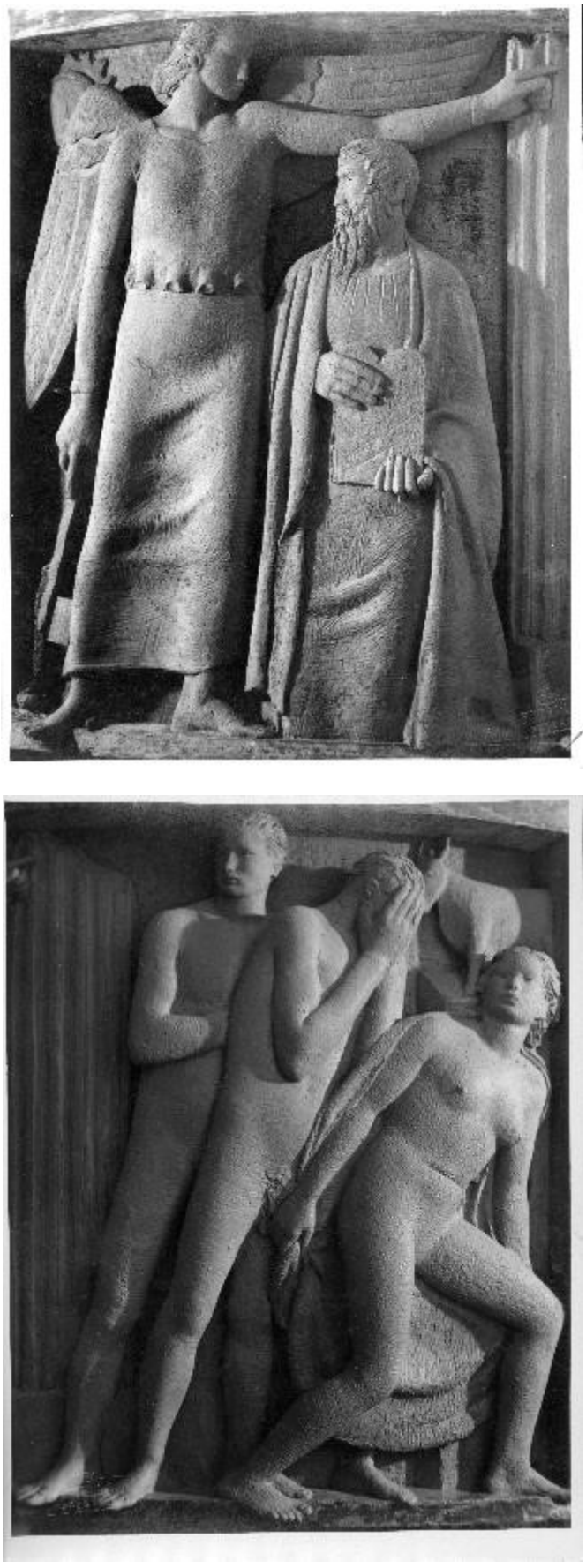


Fig. 67-68 *I Dieci Comandamenti*, Gavino Tilocca ed Eugenio Tavolara, 1940, particolari del modello in creta. Palazzo di Giustizia di Sassari (dispersi). Foto Archivio Tilocca.

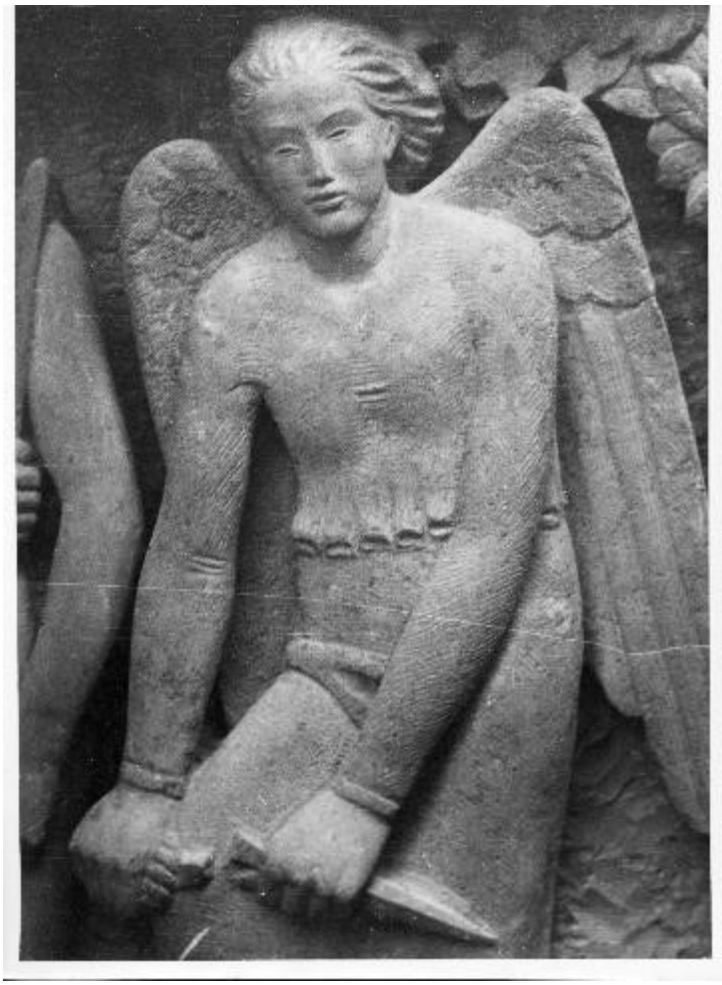


Fig. 69-70 *I Dieci Comandamenti*, Gavino Tilocca ed Eugenio Tavolara, 1940, particolari del modello in creta. Palazzo di Giustizia di Sassari (dispersi). Foto Archivio Tilocca.

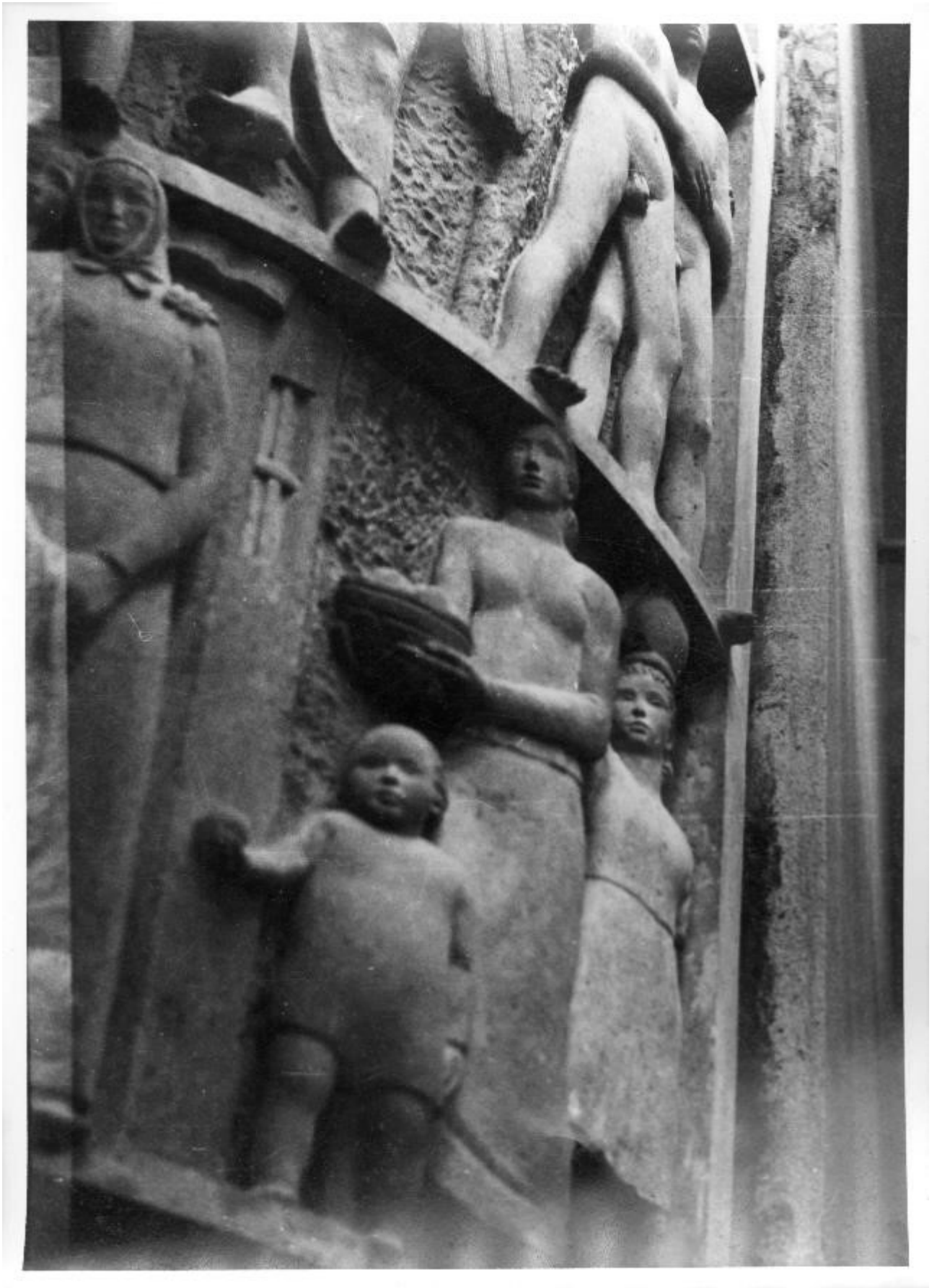


Fig. 71 *I Dieci Comandamenti*, Gavino Tilocca ed Eugenio Tavolara, 1940, particolari del modello in creta. Palazzo di Giustizia di Sassari (dispersi). Foto Archivio Tilocca.

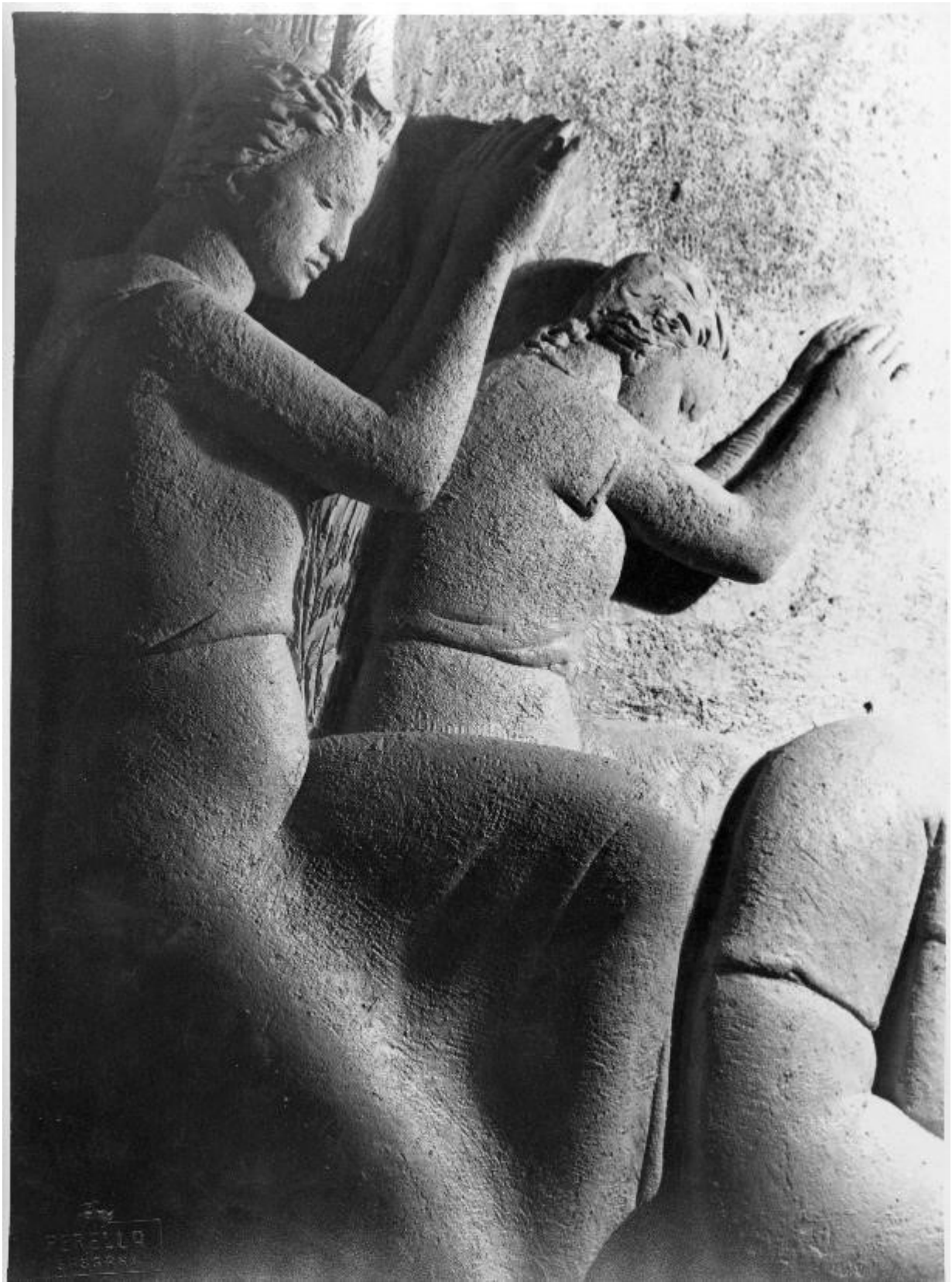


Fig. 72 *I Dieci Comandamenti*, Gavino Tilocca ed Eugenio Tavolara, 1940, particolari del modello in creta. Palazzo di Giustizia di Sassari (dispersi). Foto Archivio Tilocca.

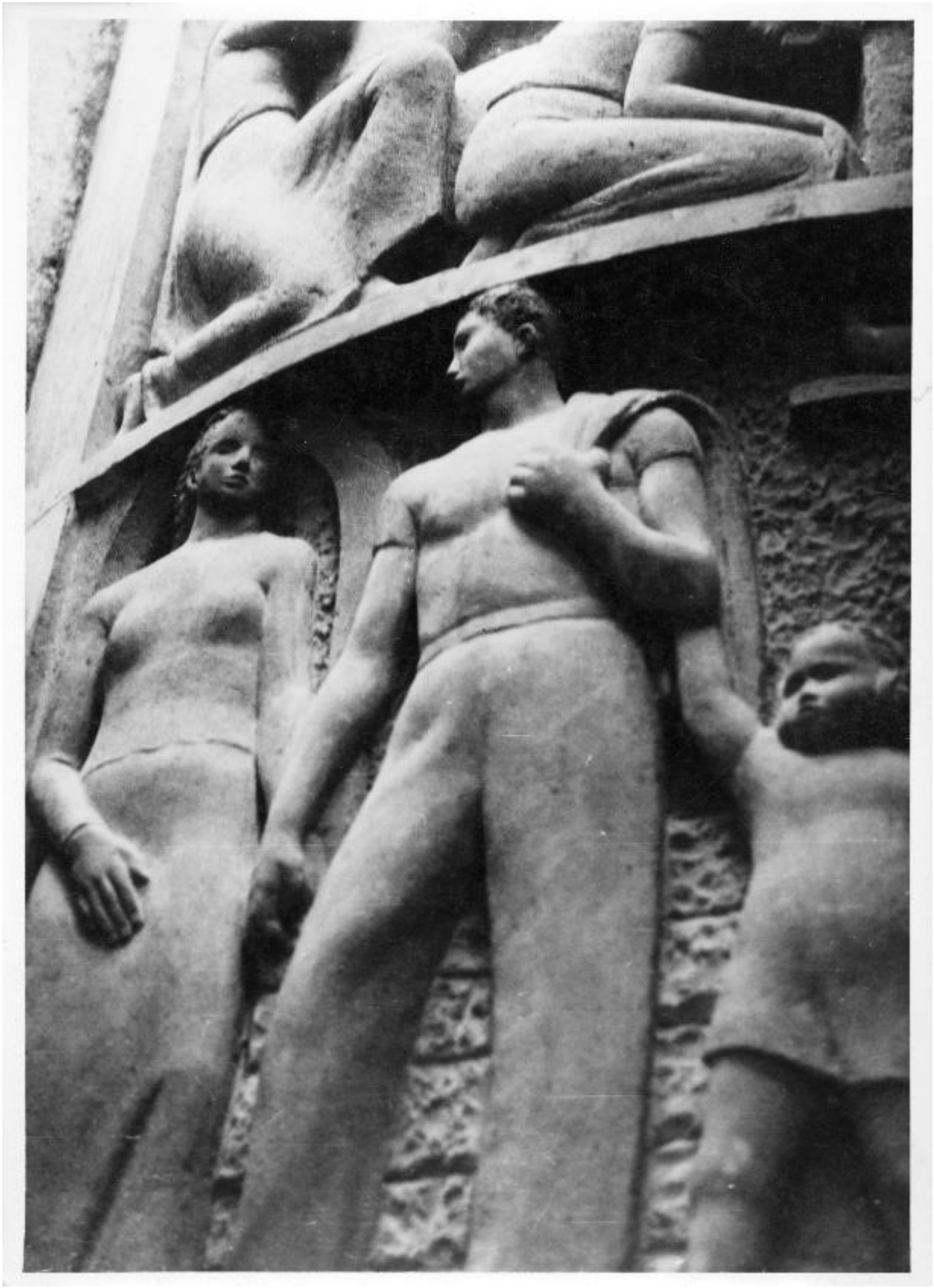


Fig. 73 *I Dieci Comandamenti*, Gavino Tilocca ed Eugenio Tavolara, 1940, particolari del modello in creta. Palazzo di Giustizia di Sassari (dispersi). Foto Archivio Tilocca.

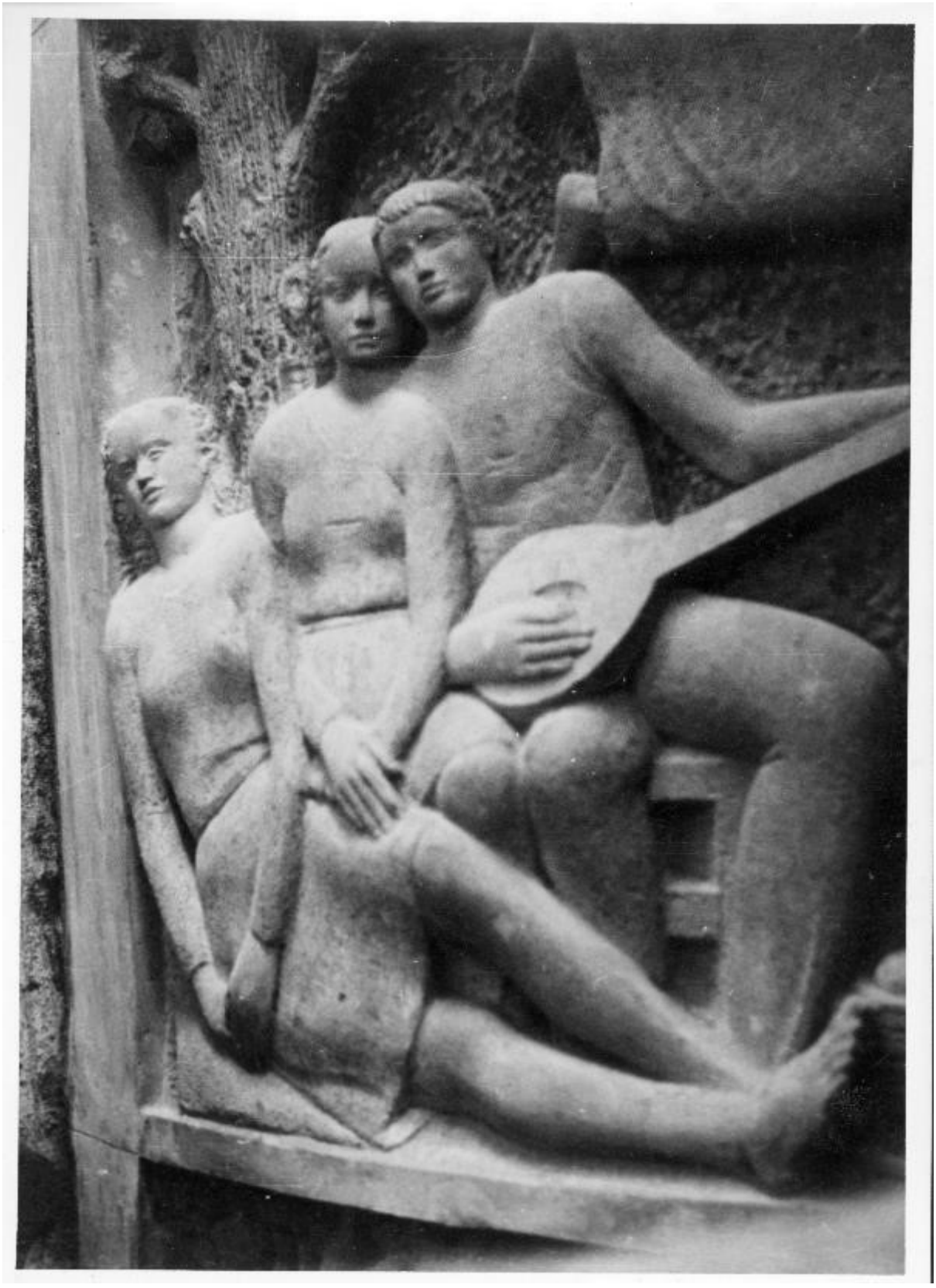


Fig. 74 *I Dieci Comandamenti*, Gavino Tilocca ed Eugenio Tavolara, 1940, particolari del modello in creta. Palazzo di Giustizia di Sassari (dispersi). Foto Archivio Tilocca.

Fig. 75-76 *I Dieci Comandamenti*, Gavino Tilocca ed Eugenio Tavolara, 1940, particolari del modello in creta. Palazzo di Giustizia di Sassari (dispersi). Foto Archivio Tilocca.

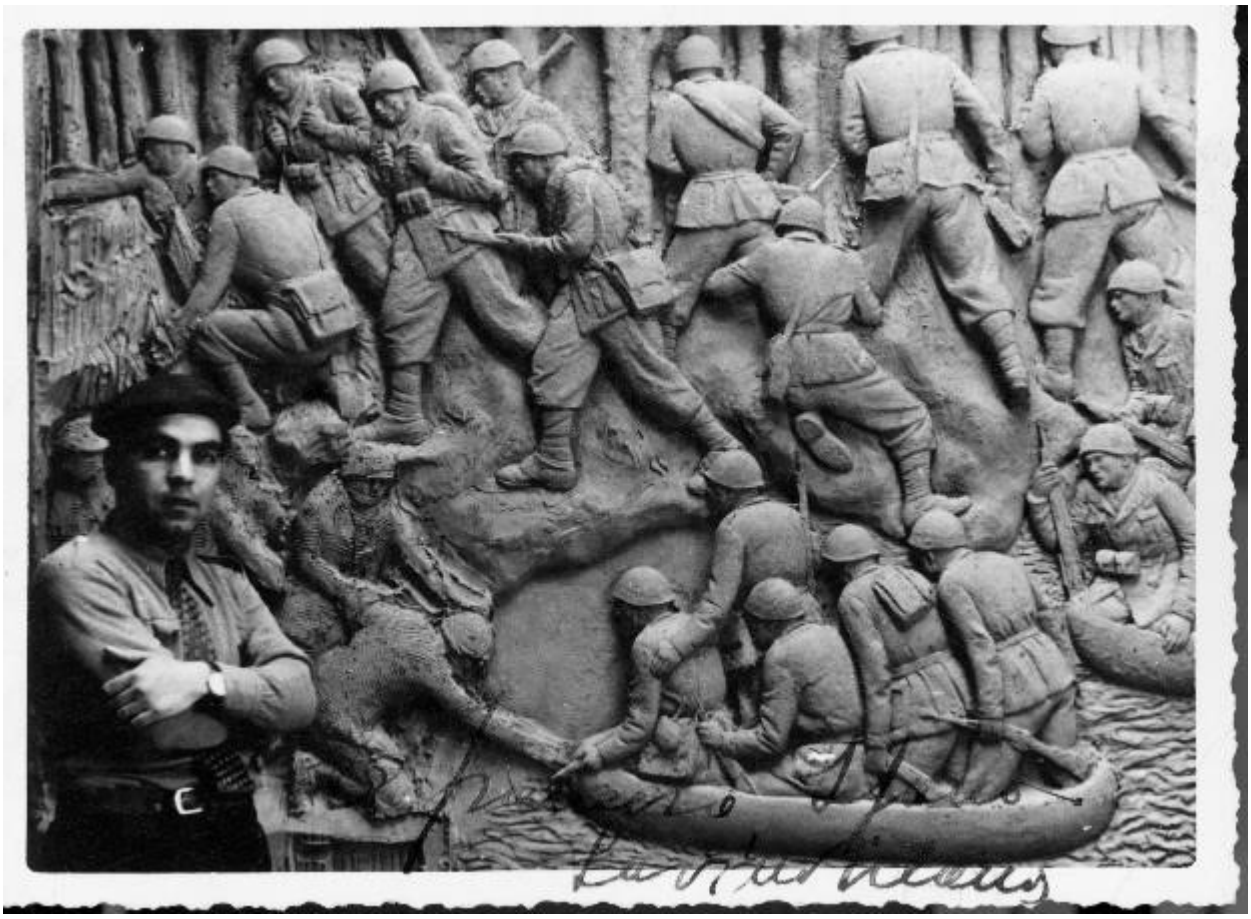


Fig. 77 Gavino tilocca davanti al rilievo *Sbarco di Militari*, 1941. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 78 *Sbarco di Militari*, 1941. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 79 *Artieri al lavoro*, rilievo in cemento, 1941 (Particolare). Esposto *alla I Mostra Nazionale degli Artisti Italiani in Armi*, Palazzo delle Esposizioni, Roma, giugno 1942. Oggi l'opera è custodita al Museo del Genio di Roma. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 80-81 *Maternità*, gesso, primi anni Quaranta. Opera andata distrutta durante i bombardamenti del 1943 a Cagliari. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 82 *Uomo che fa la siesta in poltrona*, 1943, gesso, cm 24x 43 x 43. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 83 *Testa di Bimba*, 1943, bronzo, cm 15 x 17 x 24. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 84 *Testa di bimba*, bronzo, 1944, h 23 cm. Foto Archivio Tilocca.

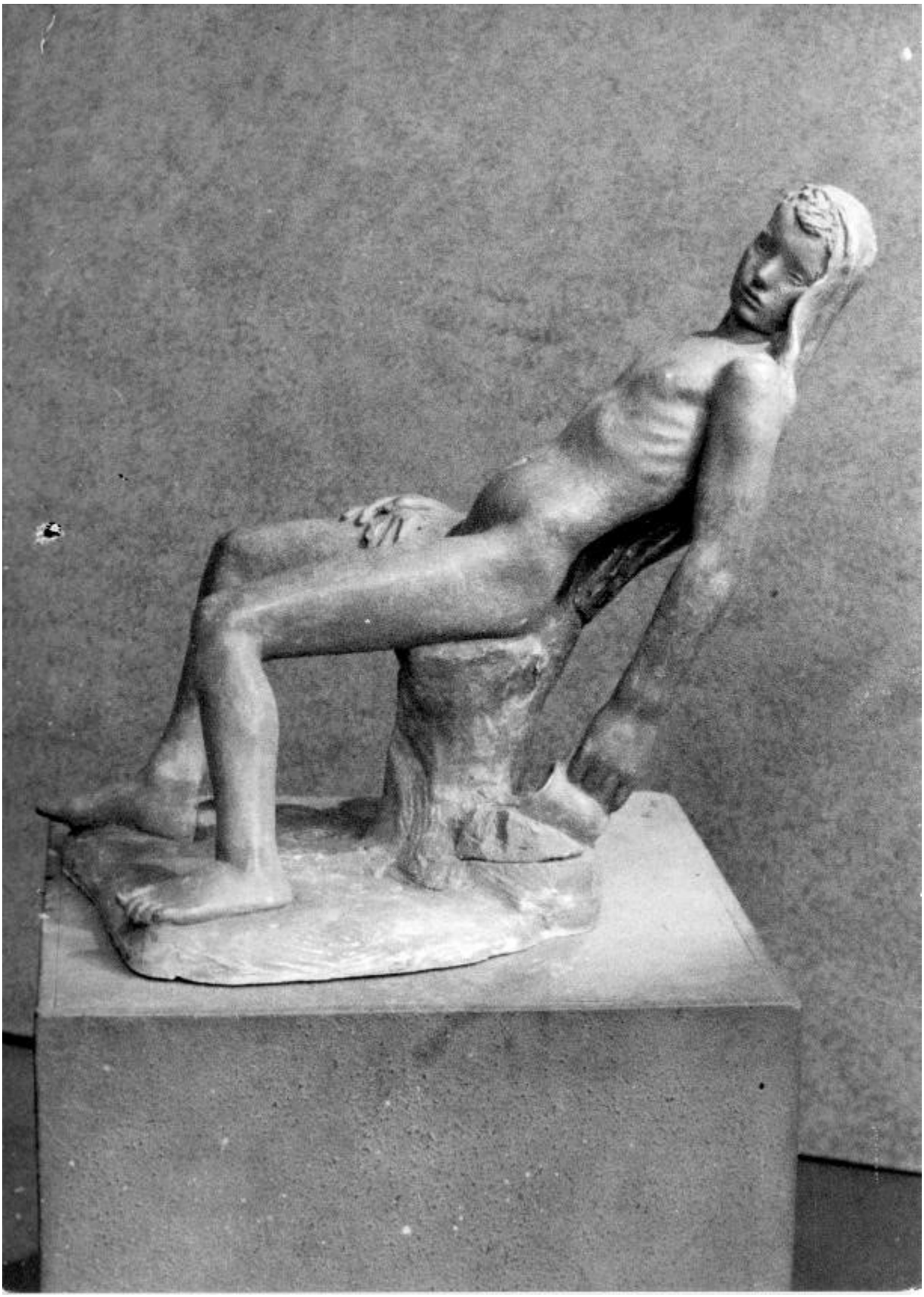


Fig. 85 *Giovane Bacco*, gesso, 1944. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 86 *Piccolo Pescatore*, 1944, bronzo, cm 22 x 17 x 78. Foto archivio Tilocca.

Fig. 87 *Testa di bimba*, 1944, bronzo, cm 17 x 16 x 19. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 88-89 *Vita dei campi*, bassorilievo in gesso, 1945. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 90 *Ritratto di ragazza*, gesso, 1947. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 91 *Testa di fanciullo*, bronzo, 1948, cm 16 x 11 x 21. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 92 *Testa di ragazzo*, bronzo, 1949, cm 17 x 19 x 29. Foto Giorgio Dettori.

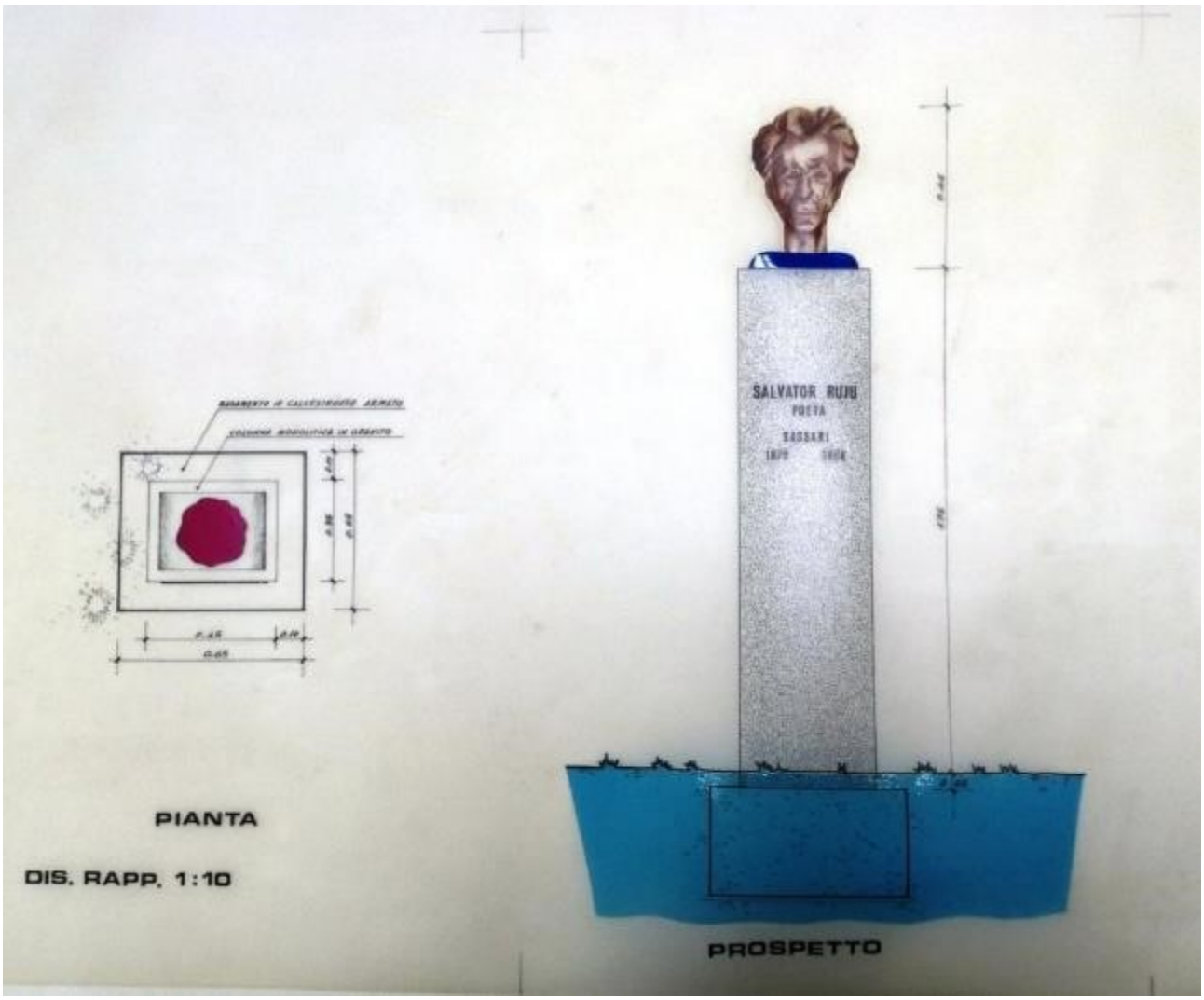
Fig. 93 *Ritratto di ragazza*, bronzo, 1949. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 94 *Ritratto di ragazza*, gesso, 1947. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 95 *Paoletta*, gesso, fine anni Quaranta. Opera esposta alla *Mostra d'Arte Antica e Moderna della Sardegna*, Opera Bevilacqua La Masa, Venezia, agosto, 1949.

Fig. 96-97 *Bimba d'altri tempi*, gesso e bronzo, 1949, cm 20 x 32 x 50. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 98 *Ritratto di poeta* (Savator Ruiu), bronzo, 1952, cm 23 x 23 x 32. Foto Archivio Tilocca.



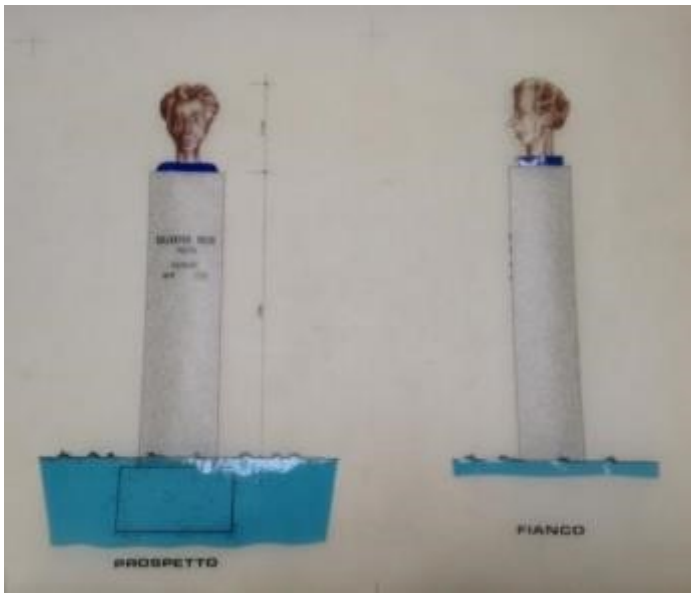


Fig. 99-100 Progetto per una stele in granito con busto in bronzo, Piazza Salvator Ruiu, Sassari, 1980.

Fig. 101 *Aurora*, bronzo, 1948. Foto Archivio Tilocca.

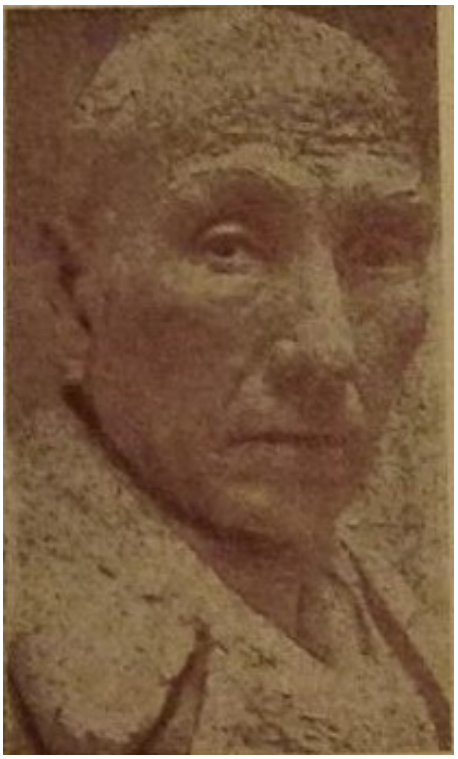


Fig. 102 *Ritratto Pietro Antonio Manca*, gesso, 1948.

Fig. 103-104 *Testa di bambino ammalato*, gesso e bronzo, 1948, cm 19 x 20 x30. Foto Archivio Tilocca.

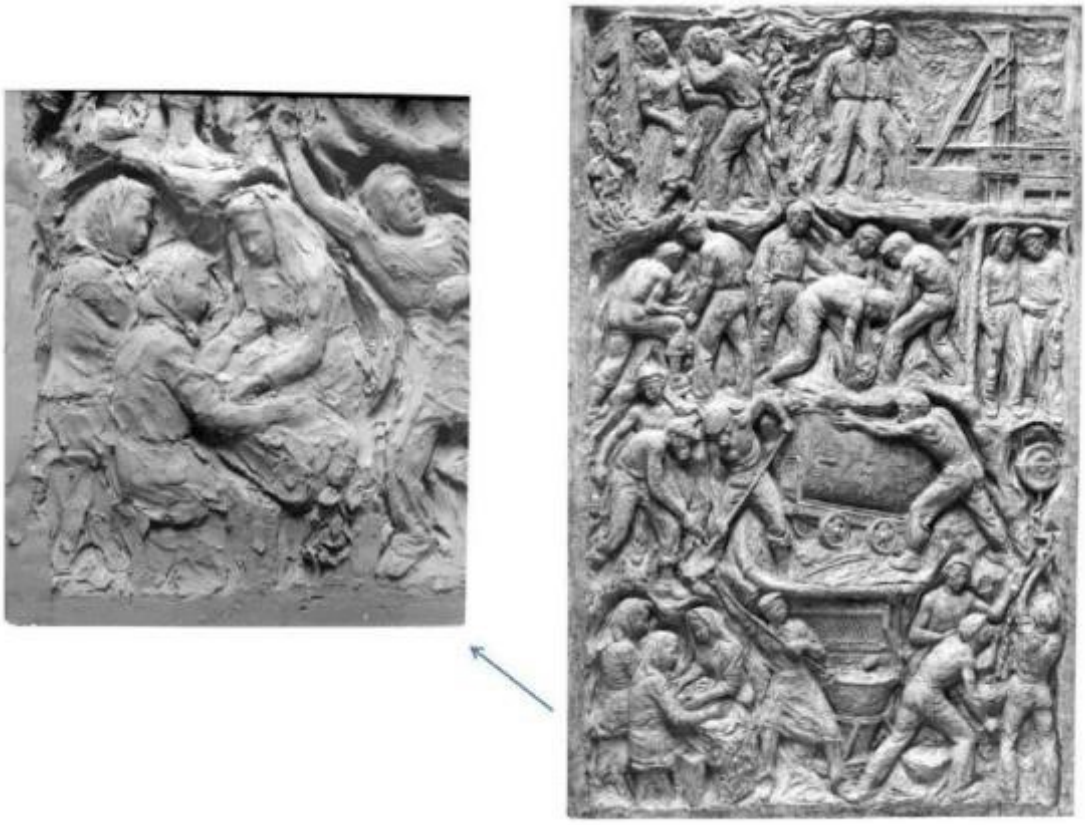


Fig. 105 *Il lavoro del minatore*, bassorilievo in bronzo, eseguito nel 1948 per il Dopolavoro delle Miniere di Montevecchio di Guspini (VS). A sinistra un particolare dell'opera in esecuzione. Foto Archivio Tilocca

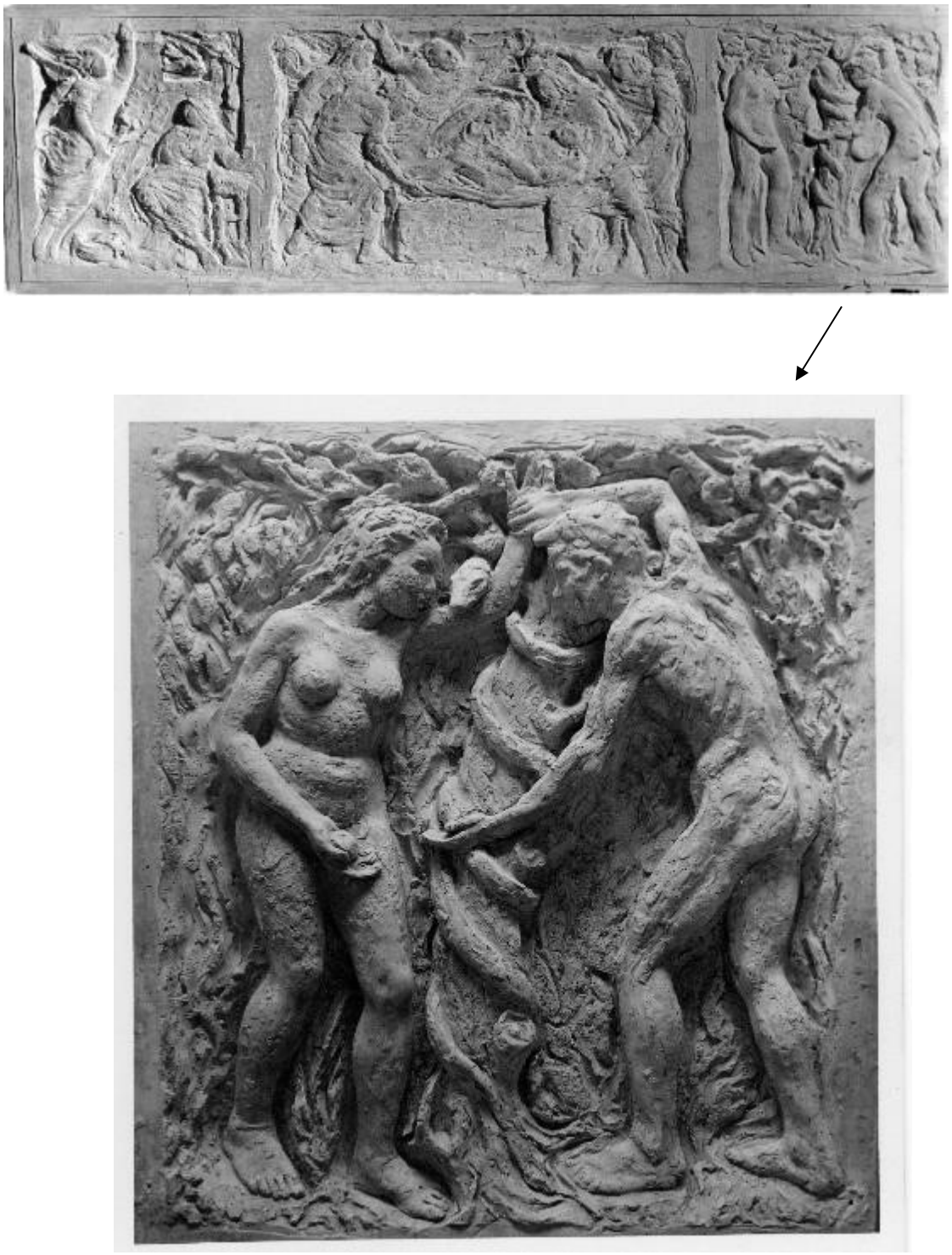


Fig. 106 Bozzetto per il rilievo *Trittico sacro*, eseguito nel 1948 per la tomba della famiglia Sisini; in basso *Adamo ed Eva* (particolare). Foto Archivio Tilocca.

Fig. 107 Gavino Tilocca che guarda un *Cristo* in bronzo nel suo studio, fine anni Quaranta. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 108 *Battesimo di Gesù*, formella in bronzo, fine anni Quaranta. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 109-110 *Cristo Risorto* e *La Sacra Famiglia*, bassorilievo in marmo eseguito nel 1949 per la cappella Vitelli, cimitero di Alghero. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 111-112 *L'adorazione del bambin Gesù*, bassorilievo in marmo eseguito nel 1949 per la cappella Vitelli, cimitero di Alghero. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 113 *Testa di giovinetta corsa*, bronzo, cm 24 x 26 x 33, 1949. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 114 *Bimbo sofferente*, bronzo, 1949. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 115 *Ritratto di ragazza*, bronzo, 19 x 19 x 26 cm, 1949. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 116-118 Gavino Tilocca mentre esegue *Ritratto di Biasi* prendendo come riferimento una foto del pittore, 1950. Foto Archivio Tilocca

Fig. 119 *Testa di fanciulla*, bronzo cm 16 x 19 x 28, 1950/51. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 120 *Testa di giovinetta*, bronzo, cm 23 x 23 x 32, 1949. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 121 *Rosalba*, bronzo, cm 31 x 18 x 42, 1950. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 122 *Testa di ragazzo*, bronzo, 1950. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 123-124 *Paesaggio*, olio su tela, 90 x 70 cm, 1951. Opera premiata al *Concorso Nazionale di Pittura 2° "Premio Sassari"*, Palazzo dell'Università, Sassari, 2-16 settembre, 1951.

Fig. 125 *Ritratto di Signora*, olio su tela, 1951. L'opera viene esposta nella mostra *L'arte nella vita del Mezzogiorno d'Italia*, Palazzo delle Esposizioni, Roma, marzo - maggio, 1953.

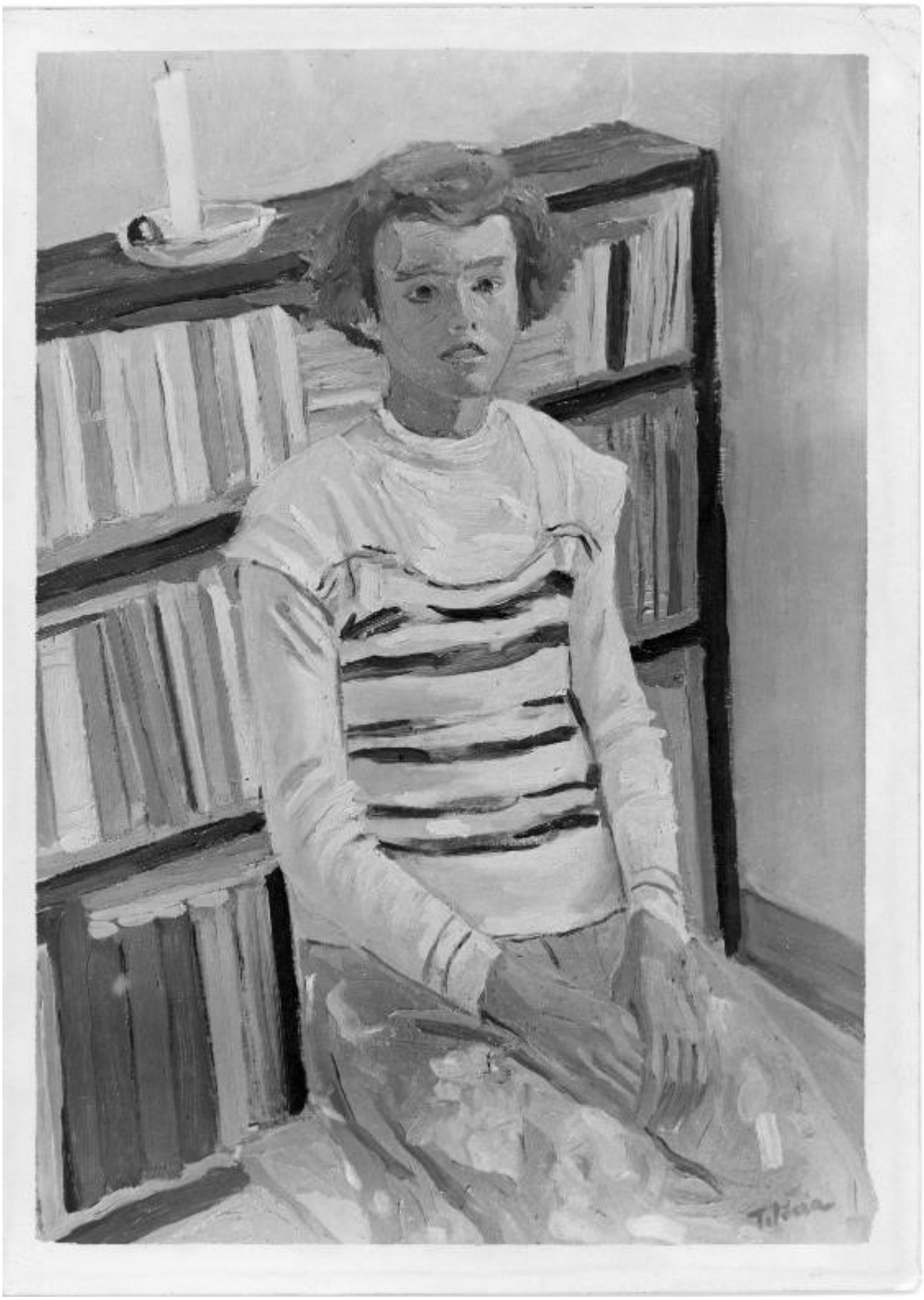


Fig. 126 *Ragazza seduta*, olio su tela, 1952. L'opera riceve il Premio "Tavolozza d'Argento" alla *VI Mostra del Premio Nazionale di Pittura "F. P. Michetti"* a Francavilla al Mare, luglio-agosto, 1952.

Fig. 127 *Madonna con Bambino*, bronzo, 1951. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 128 Gavino Tilocca mentre esegue *Ritratto Prof. Salvatore Coradduzza*, 1950. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 129 *Ritratto di Prof. Salvatore Coradduzza*, bronzo, 1950.

Fig. 130 *Testa di bimbo*, bronzo, 1952. Foto Archivio Tilocca.

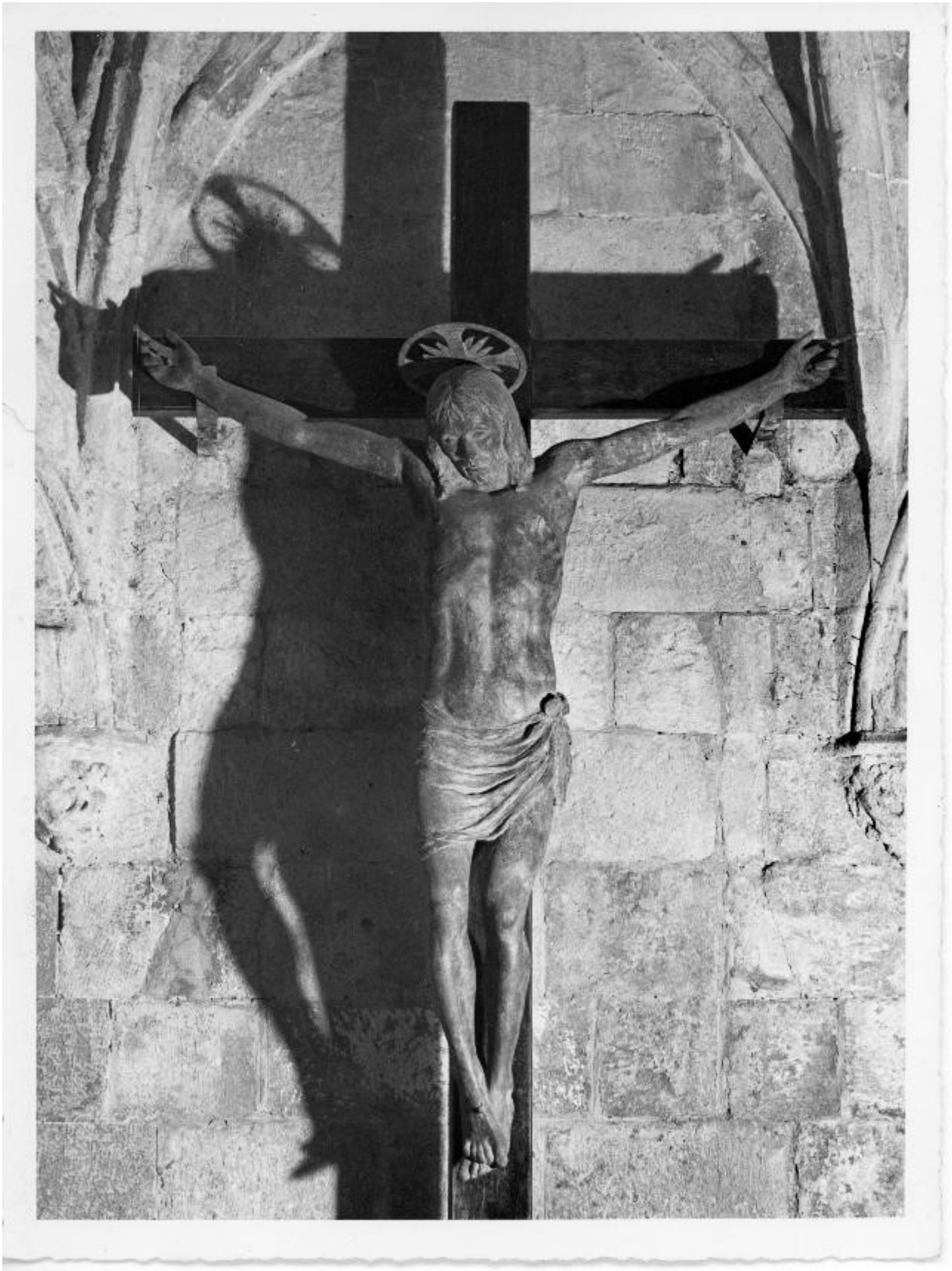


Fig. 131 *Crocifisso*, bronzo, 1950. L'opera si trova nella Chiesa di San Francesco a Iglesias ed è stata realizzata su commissione dell'Associazione Combattenti di Iglesias in memoria dei caduti. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 132 *Ragazza Sarda*, olio su tela, opera esposta nel 1953 alla *Mostra Premio Marzotto. I Mostra Nazionale di Pittura Contemporanea,* Palazzo Venezia, Roma, maggio, 1953. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 133 *Maria Carmela*, bronzo, 1953. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 134 *Bimba con trecce*, bronzo, 1953. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 135-136 *Madonna della solitudine*, rilievo in pietra, Chiesa della Solitudine, Nuoro, 1954-55. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 137 *Putti danzanti*, rilievo sulla facciata dell'ex Brefotrofio di Tempio Pausania (OT), 1955. Foto Luigi Manca, Archivio Eikon, Nuoro.

Fig. 138 Veduta dell'attuale facciata del Liceo Artistico Fabrizio De Andrè (ex Brefotrofio) con il rilievo decorativo di Tilocca, Tempio Pausania (OT).

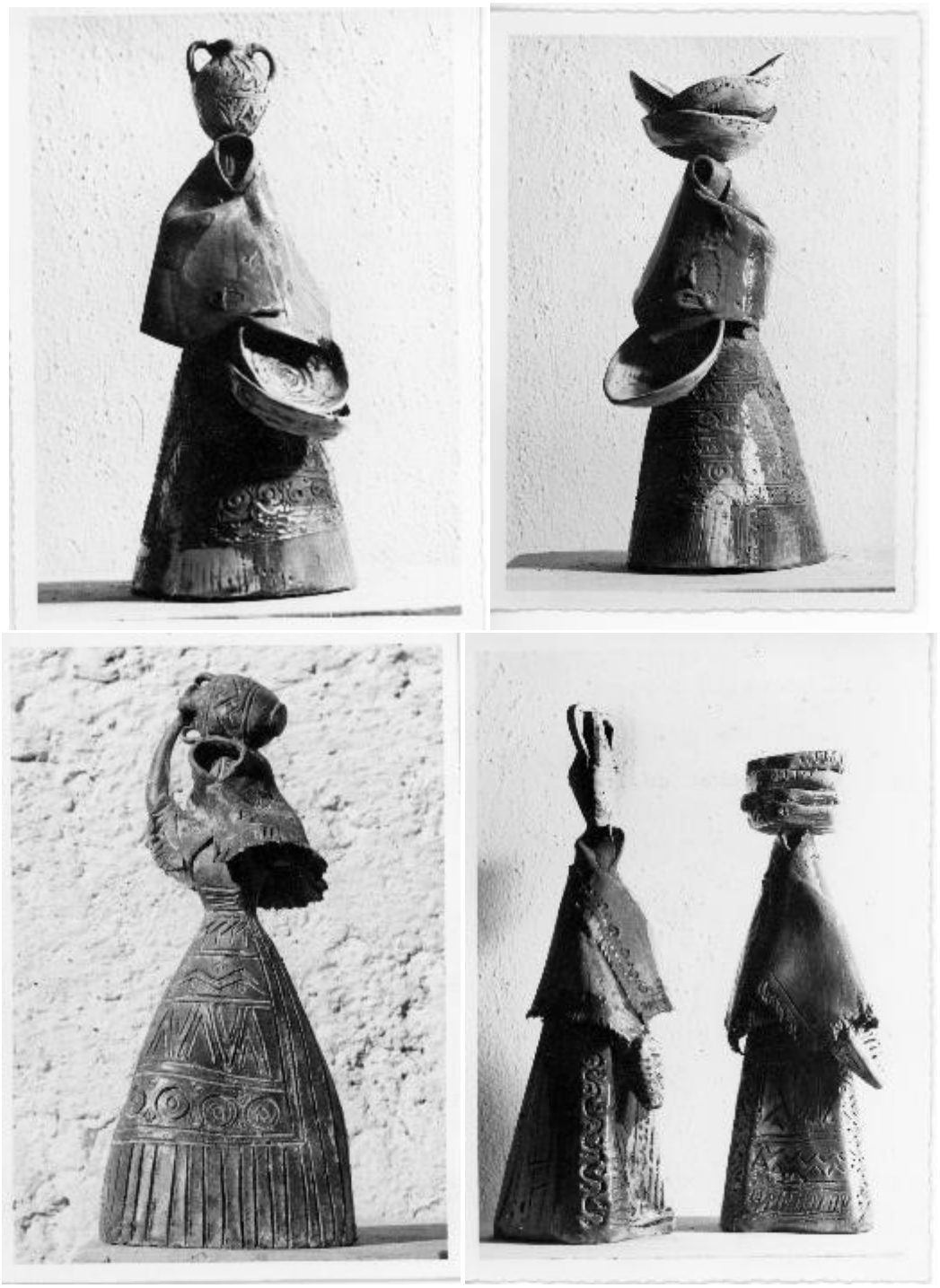


Fig. 139-142. *Donne sarde*, ceramica policroma, 1955. Foto Archivio Tilocca.

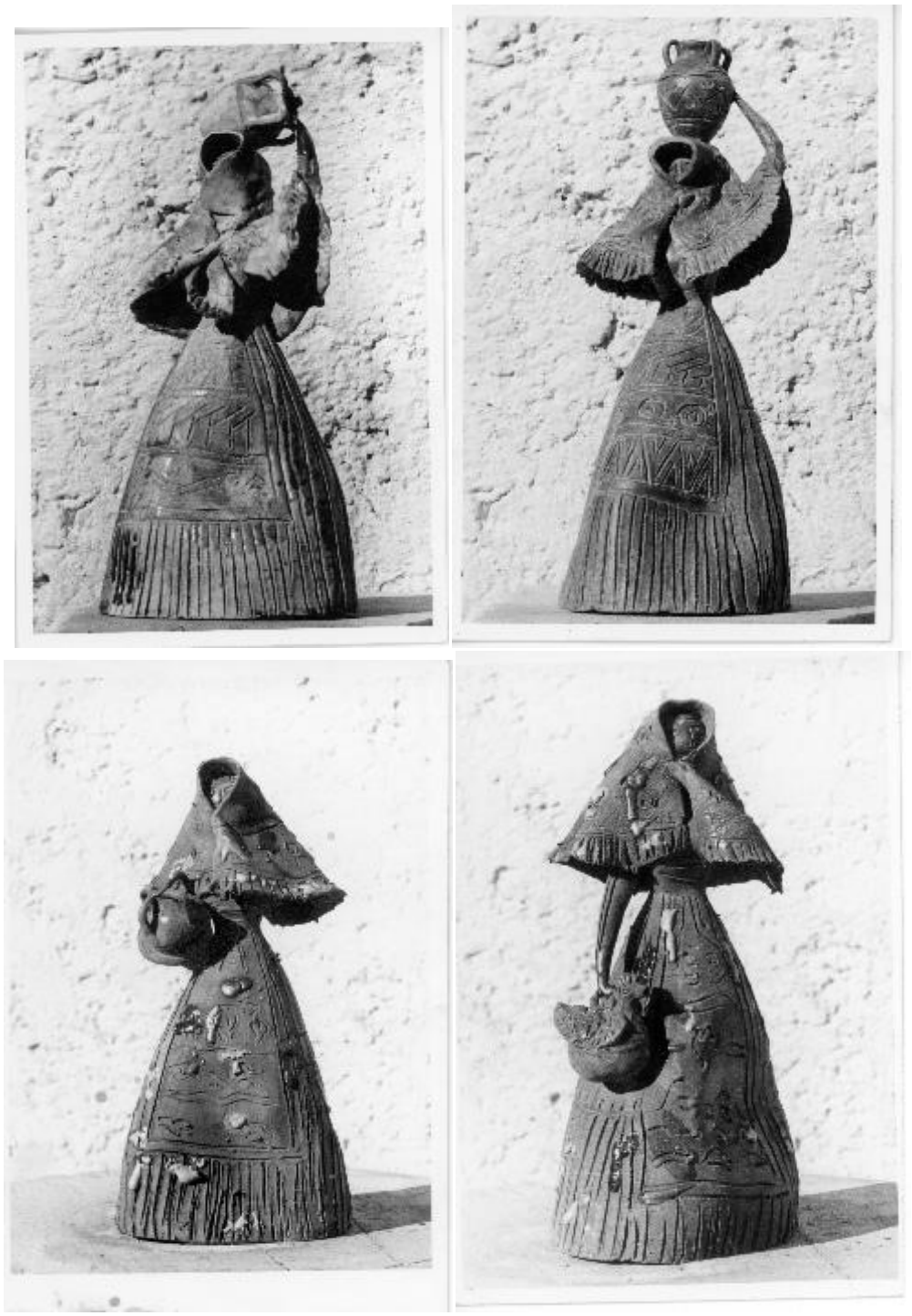


Fig. 143-146 *Donne sarde*, ceramica policroma, 1955. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 147-148 *Donne sarde*, ceramica policroma, 1955. Foto Archivio Tilocca.

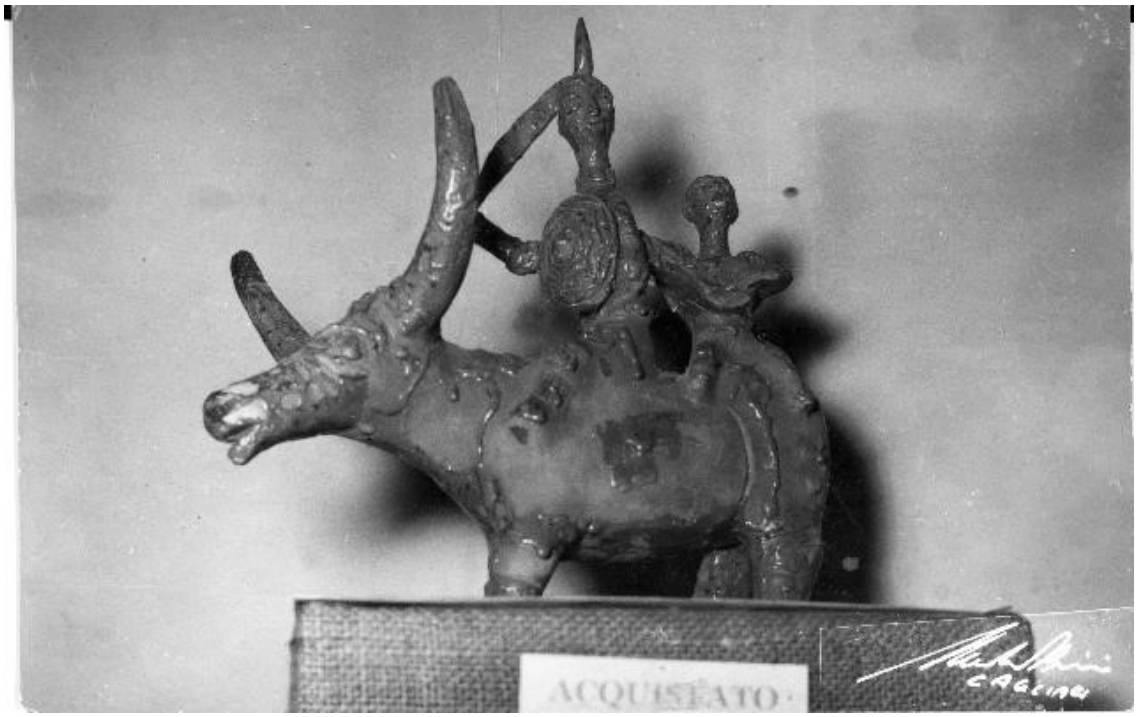


Fig. 149 *Antichi guerrieri*, ceramica decorata con smalti, opera esposta alla Galleria Giardino D'Inverno, Cagliari, dicembre, 1955. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 150 *Cavaliere*, ceramica policroma, 1955. Foto Archivio Tilocca.

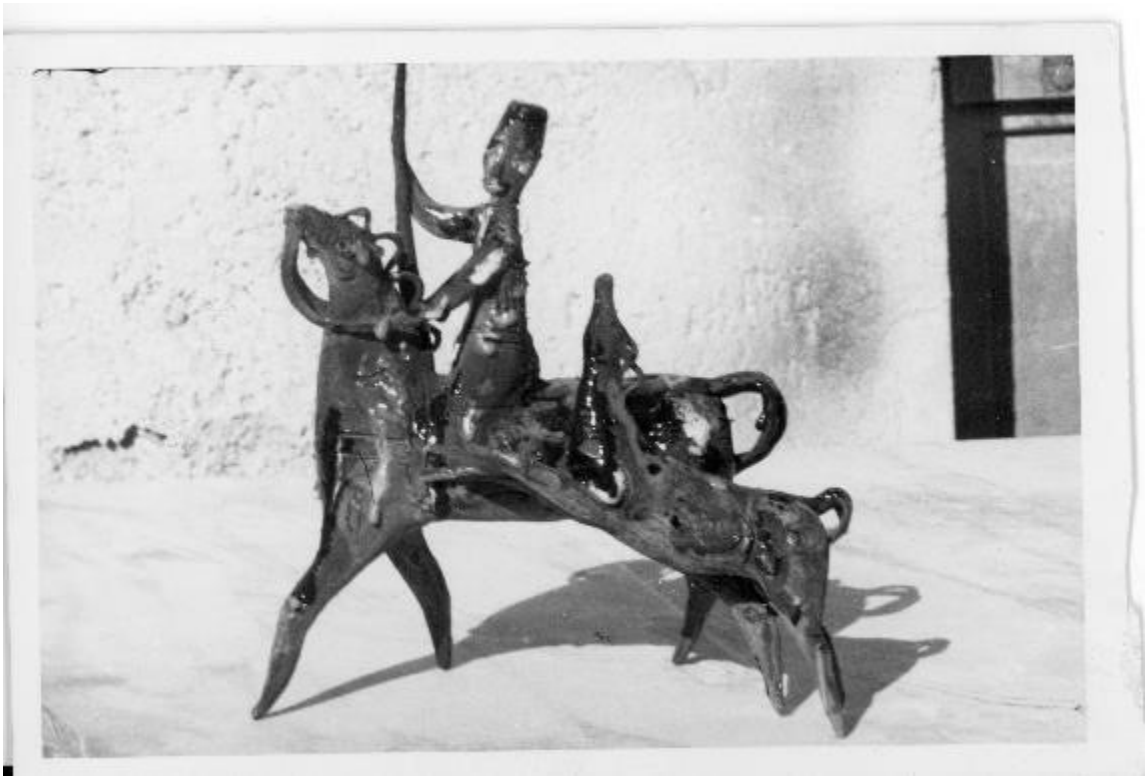


Fig. 151 *Cavalieri*, ceramica policroma, 1955. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 152 *Pastore a cavallo*, ceramica policroma, 1955. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 153 *Cavaliere*, ceramica policroma, 1955. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 154 *Cavaliere* e *Donna sarda*, ceramiche policrome, 1955. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 155 *Coppia a cavallo*, ceramica policroma, 1955. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 156 *Cavaliere*, ceramica incisa a punta e decorata con smalti, 1955. Foto Archivio Tilocca.

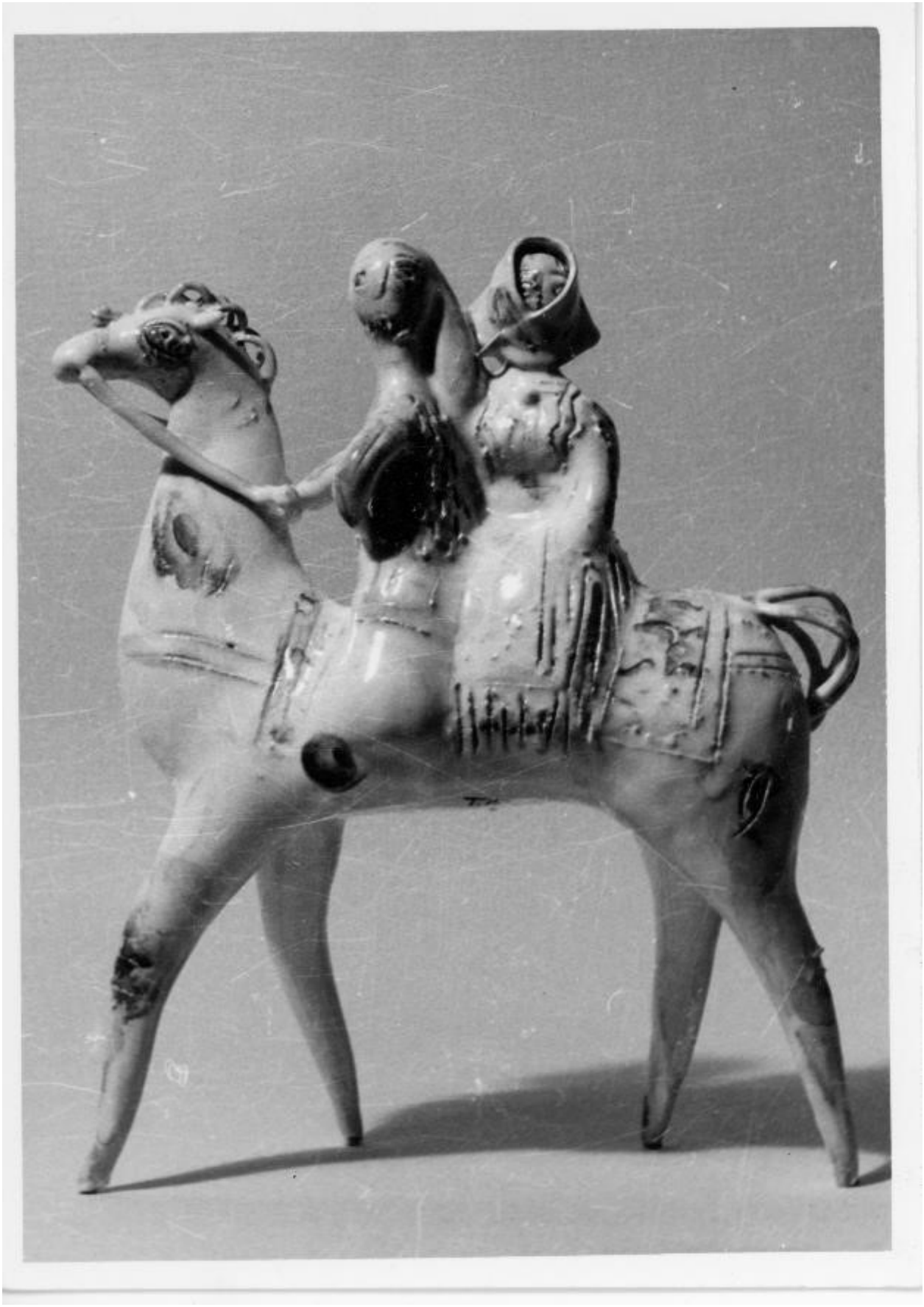


Fig. 157 *Coppia a cavallo*, ceramica policroma, 1955. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 158 *Pavoncella*, ceramica smaltata, 1955. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 159 *Pavoncella*, ceramica smaltata, 1955. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 160-162 *Brocche*, ceramiche smaltate, 1955. Foto Archivio Tilocca.

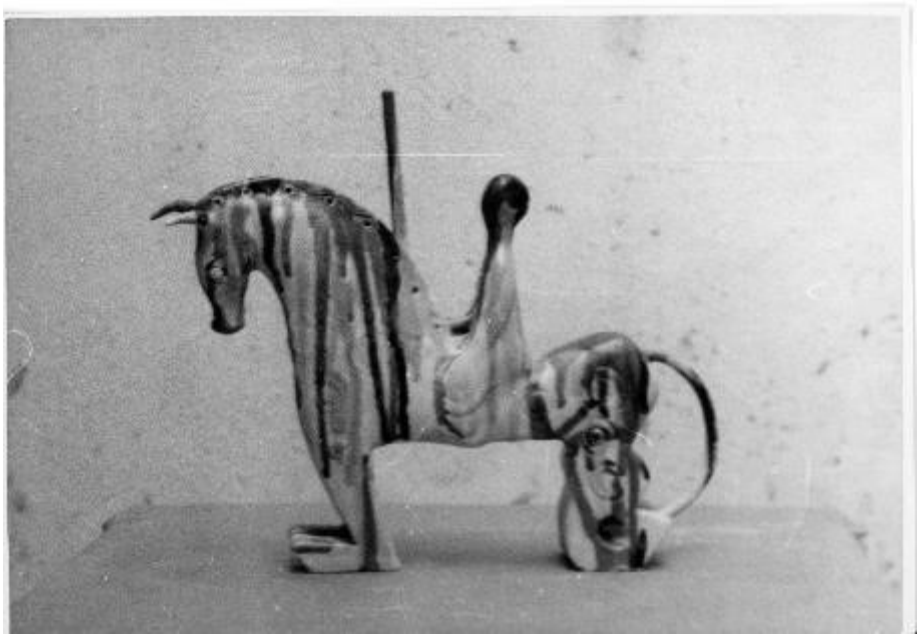


Fig. 163-164 *Guerrieri*, ceramica decorata con smalti, 1955. Foto Archivio Tilocca.

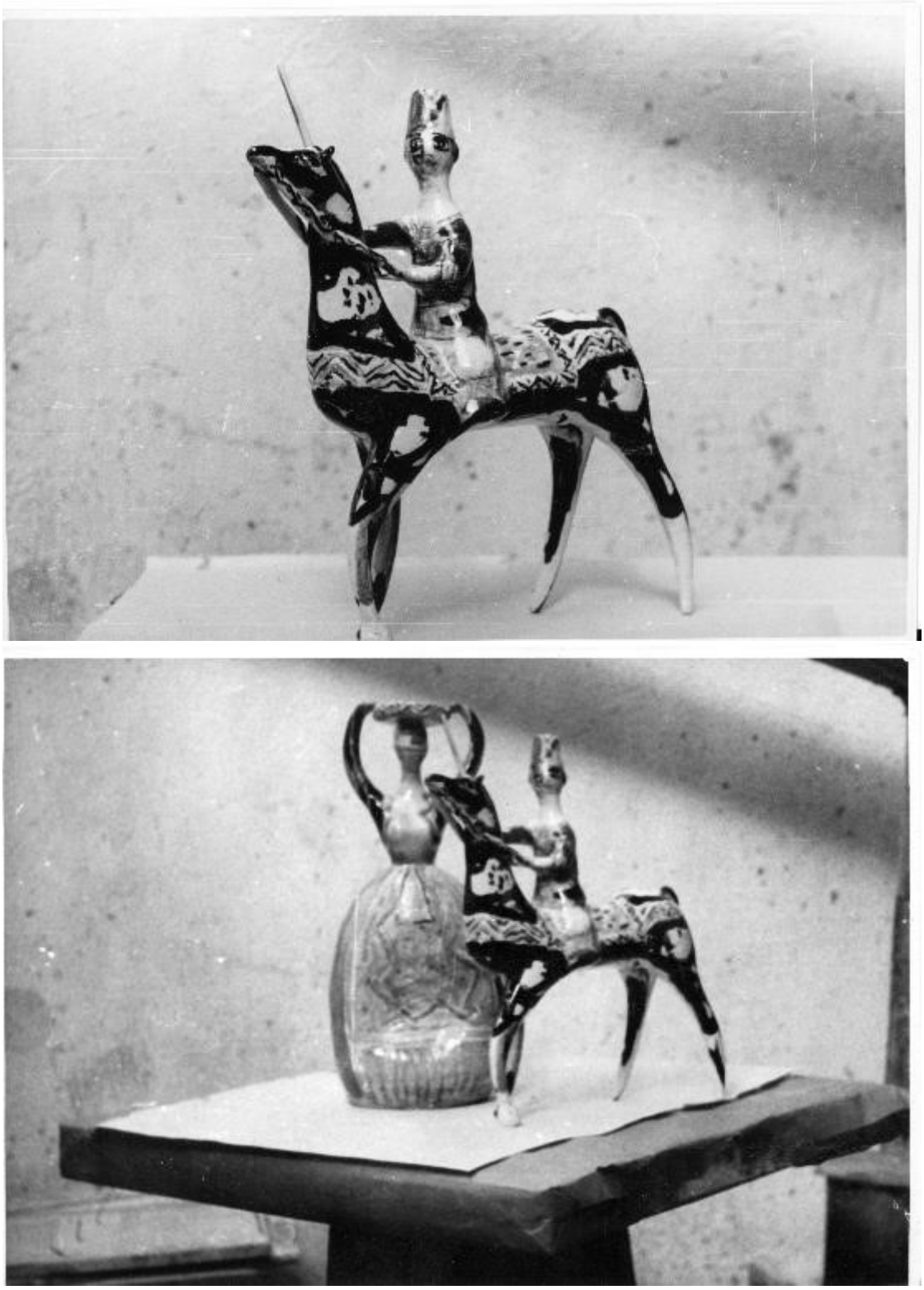


Fig. 165-166 In alto *Cavaliere*, ceramica 1955; in basso *Donna* e *Cavaliere*, ceramiche policrome, 1955. Foto Archivio Tilocca.

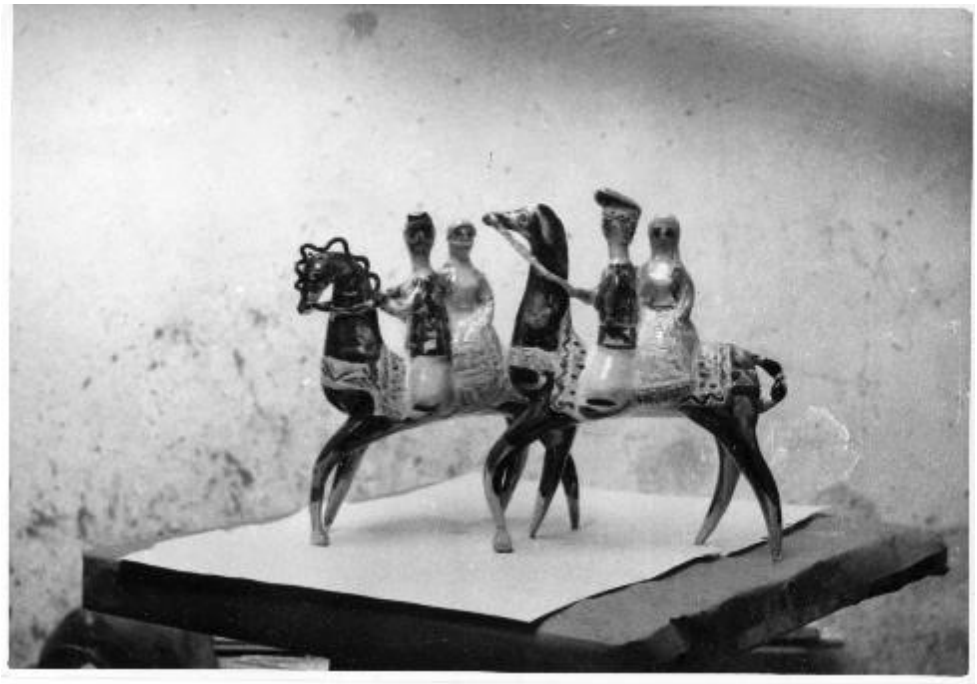


Fig. 167 *Coppie a cavallo*, ceramiche policrome, 1955. Foto Archivio Tilocca.

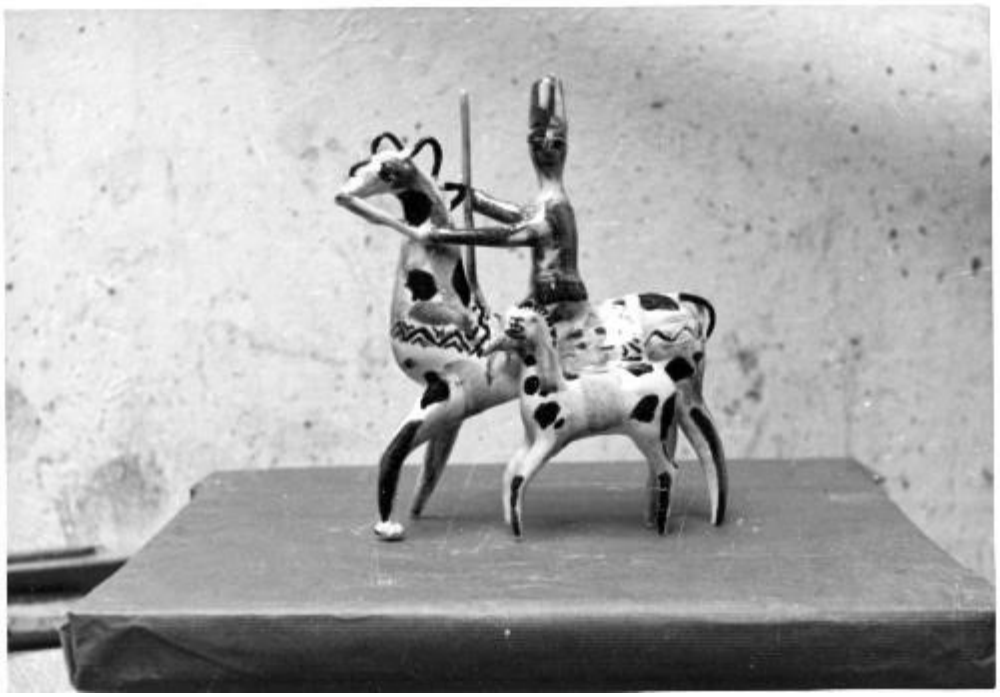


Fig. 168 *Cavaliere e puledro*, ceramica policroma, 1955. Foto Archivio Tilocca.

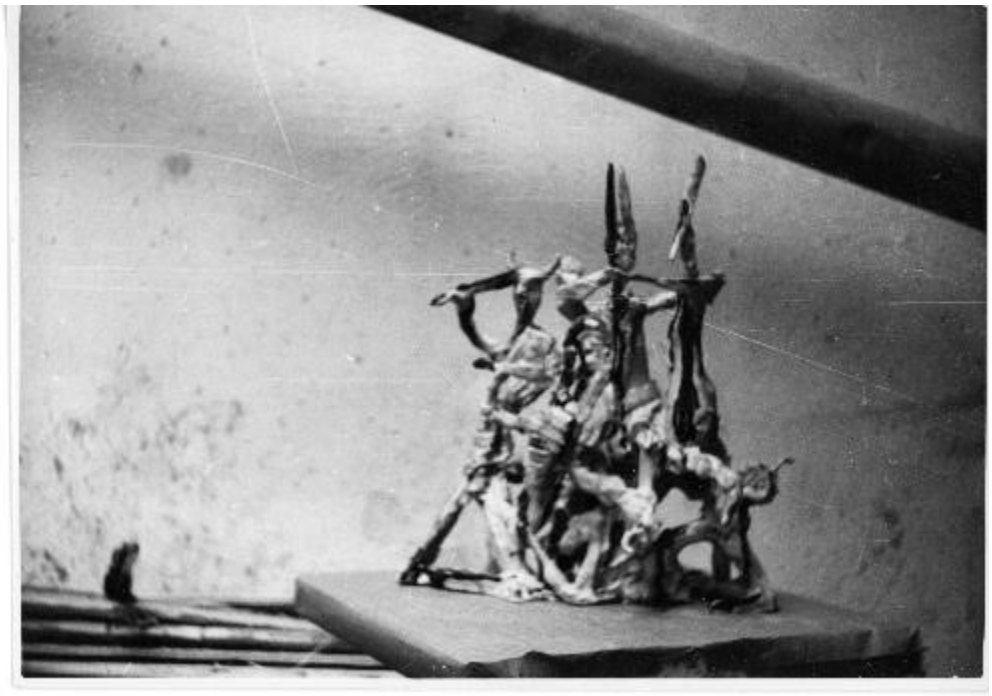


Fig. 169 *Lotta di guerrieri*, ceramica decorata con smalti, 1955. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 170 *Antico guerriero su muflone*, ceramica decorata con smalti, 1955. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 171-172 *Lotta di guerrieri*, ceramica decorata con smalti, 1955. Foto Archivio Tilocca.

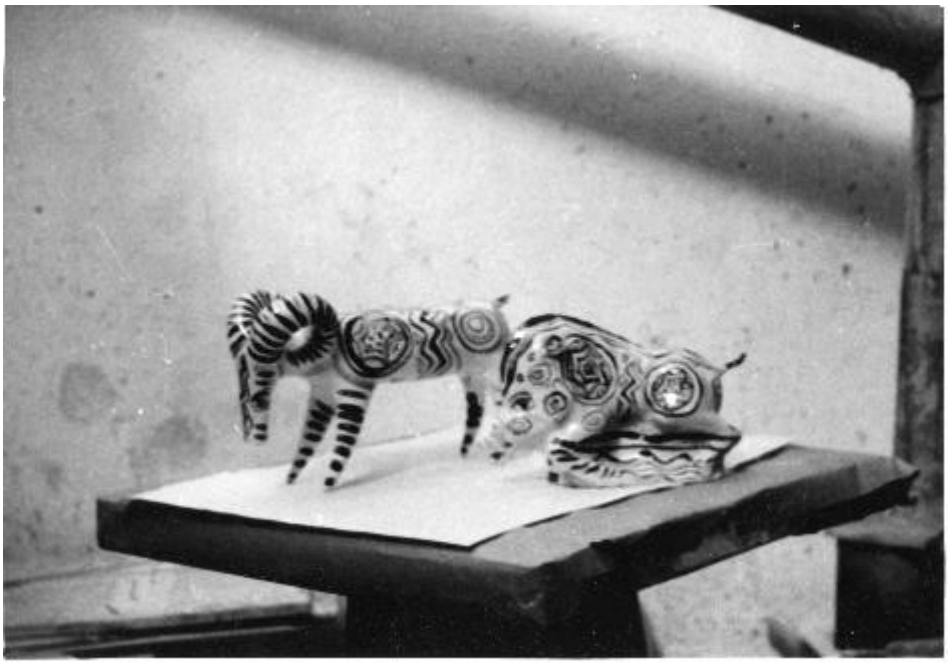


Fig. 173 *Muflone* e *Cinghiale*, ceramica decorata con smalti, 1955. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 174 *Muflone*, ceramica decorata con smalti, 1955. Foto Archivio Tilocca.

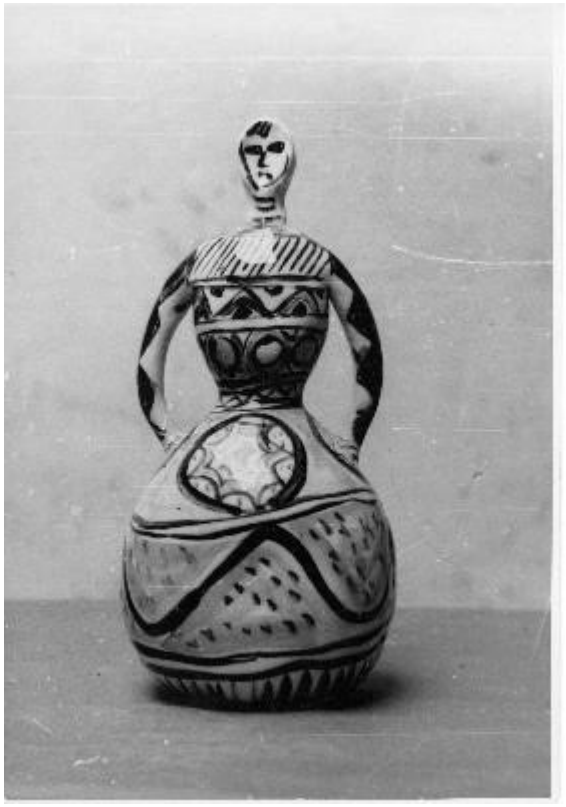


Fig. 175 *Figura femminile*, ceramica decorata con tecnica a punta e interventi policromi, 1955. Foto Archivio Tilocca.

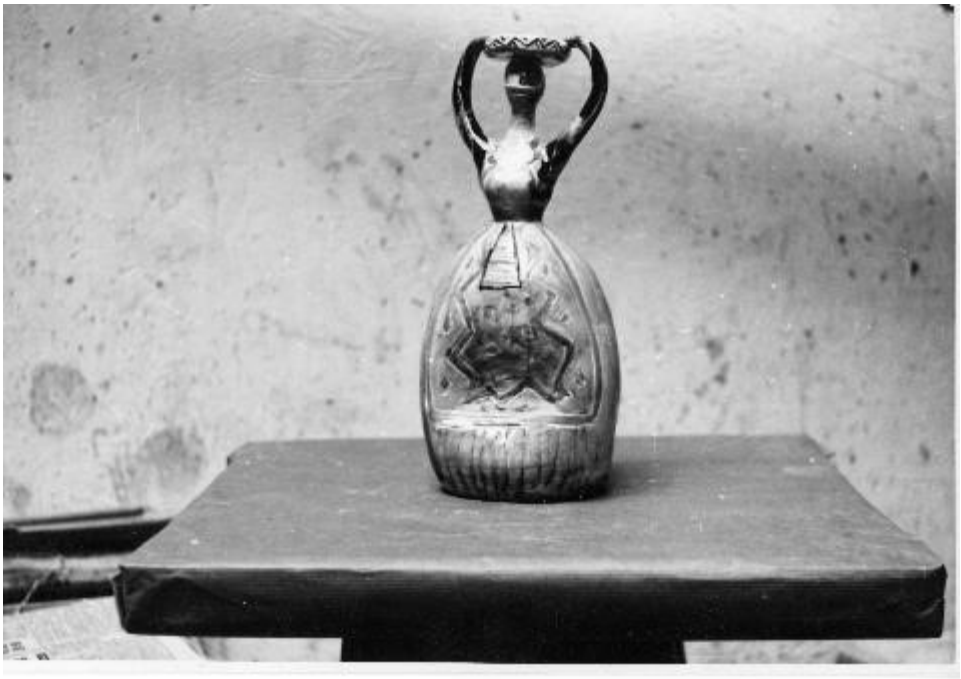


Fig. 176 *Figura femminile*, ceramica decorata con tecnica a punta e interventi policromi, 1955. Foto Archivio Tilocca.

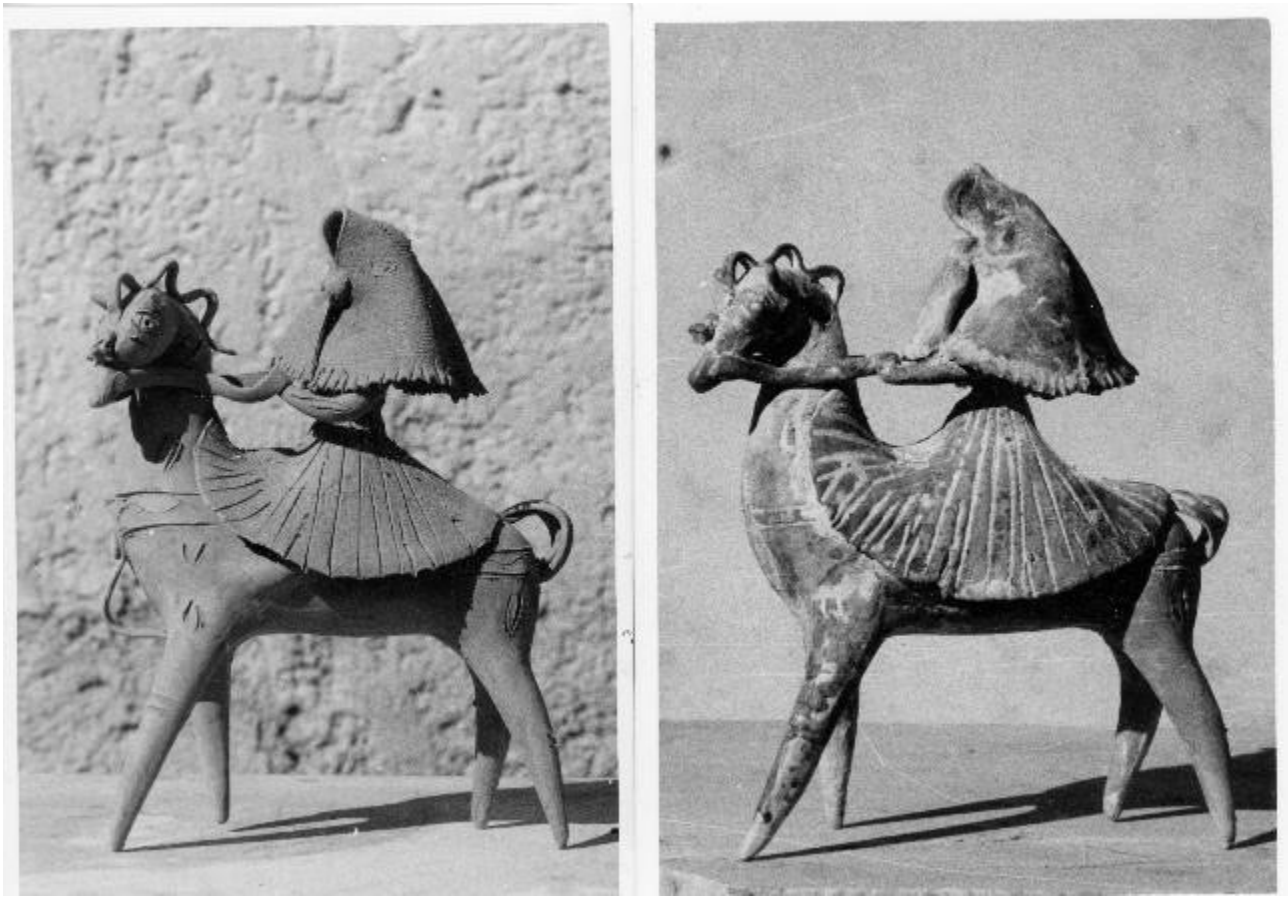


Fig. 177-178 *Donna a cavallo*, ceramica policroma, prima e dopo la cottura, 1955.
Foto Archivio Tilocca.

Fig. 179-180 Tilocca davanti a La *Cavalcata*, esposta nella galleria Giardino d'Inverno, Cagliari, dicembre, 1955. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 181 Veduta dell'allestimento della mostra alla galleria Giardino d'Inverno, Cagliari, dicembre, 1955. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 182 sulla sinitra: *Testa di ragazza*, bronzo, opera esposta alla galleria Giardino d'Inverno, Cagliari, dicembre, 1955. Foto Archivio Tilocca.

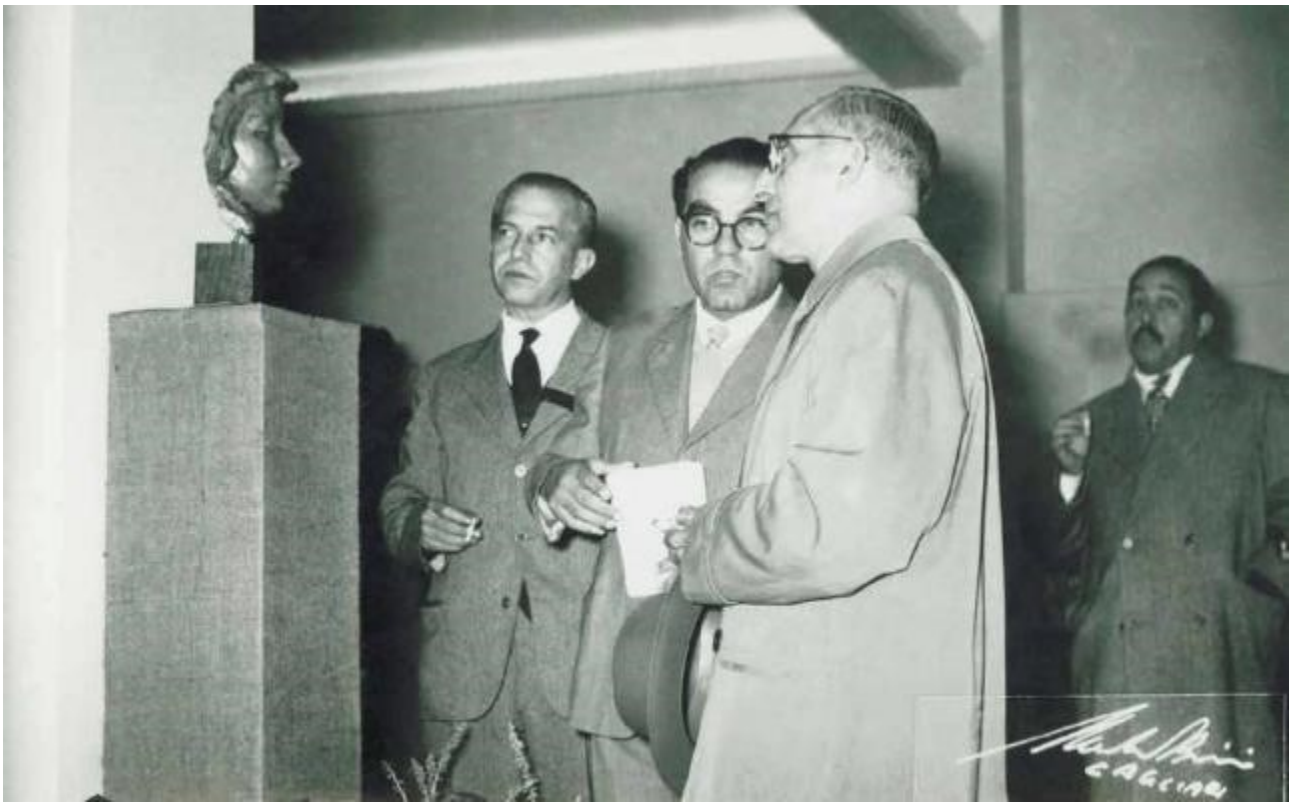


Fig. 183 Gavino Tilocca davanti alla ceramica *Ritratto di ragazza* durante l'inaugurazione alla galleria Giardino d'Inverno, Cagliari, dicembre, 1955. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 184 *Ritratto di ragazza*, 1955, ceramica monocroma realizzata in cottura riducente, h 40 cm. Foto Luigi Manca, Archivio Eikon, Nuoro.

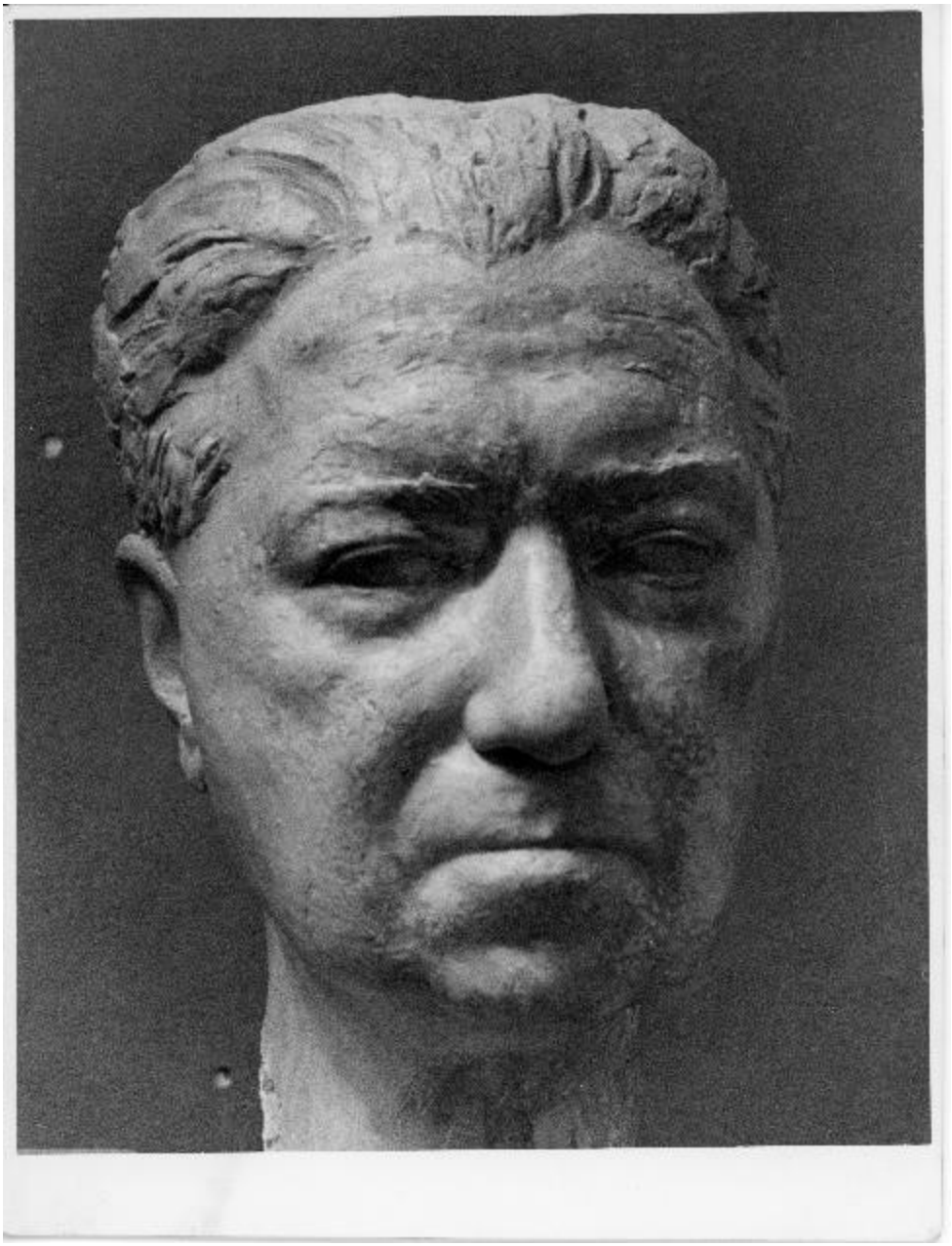


Fig. 185 *Ritratto di Filippo Addis*, bronzo, 1955. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 186 *Lotta di antichi cavalieri*, 1955, ceramica policroma decorata con ossidi e smalti riflessati, realizzata in cottura riducente, h 34 cm. Foto Luigi Manca, Archivio Eikon, Nuoro.

Fig. 187-188 *Lotta di antichi cavalieri*, 1955, ceramica policroma decorata con ossidi e smalti riflessati, realizzata in cottura riducente, h 34 cm. Foto Archivio Tilocca.

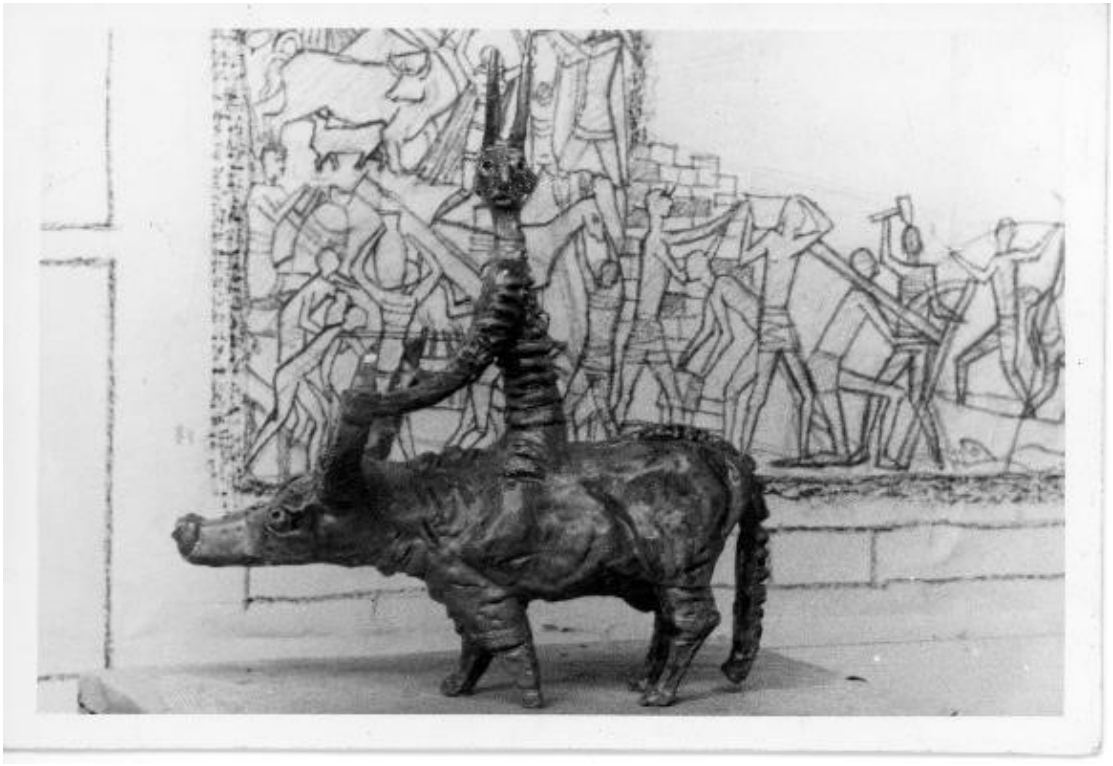


Fig. 189 Studio grafico per il rilievo decorativo per il Padiglione dell'Artigianato con davanti *Guerriero su toro*, ceramica, 1955. Foto Archivio Tilocca.

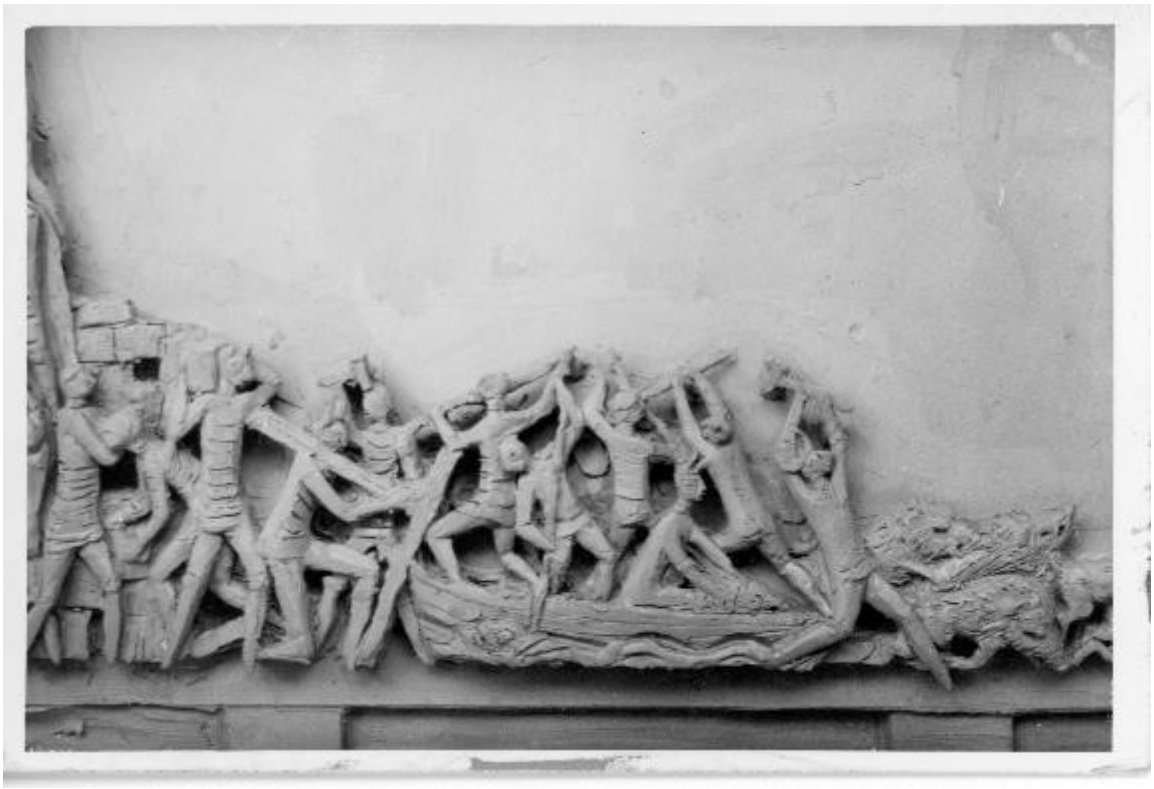


Fig. 190 Bozzetto di rilievo decorativo per il Padiglione dell'Artigianato, 1955 ca. Destinato al fronte esterno di viale Italia (mai eseguito). Foto Archivio Tilocca.

Fig. 191 Gavino Tilocca nel suo studio con le sculture destinate al Padiglione dell'Artigianato di Sassari, 1956. Foto Mario De Biasi, Archivio Ilisso, Nuoro.

Fig. 192 Veduta del Padiglione dell'Artigianato di Sassari, fronte sul giardino, 1956. Foto Archivio Tilocca.

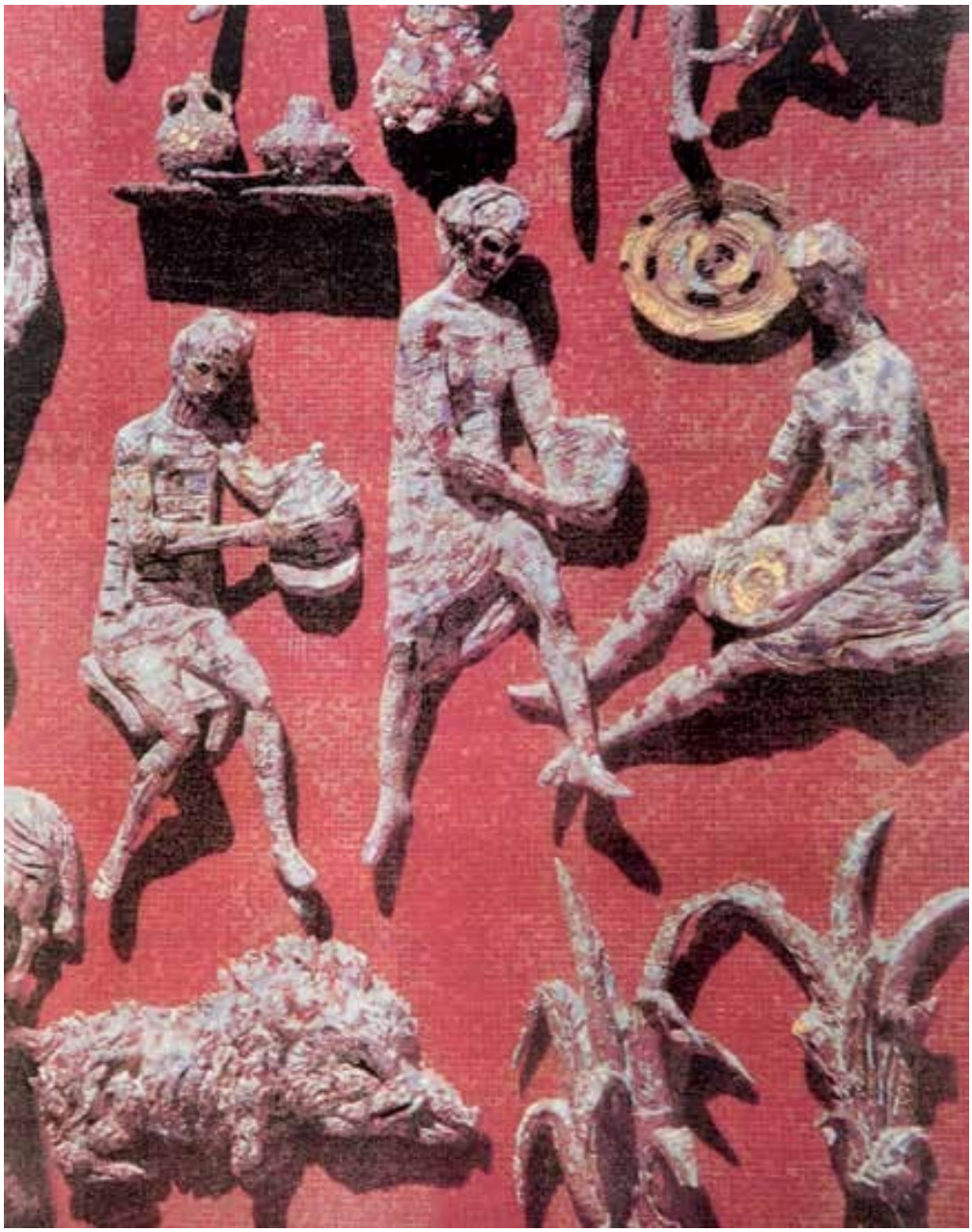


Fig. 193 Rilievo decorativo del Padiglione dell'Artigianato, Sassari, 1956. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 194 Camino con scene di caccia, 1956. Casa Russino, Tempio Pausania.
Foto Luigi Manca, Archivio Eikon, Nuoro.

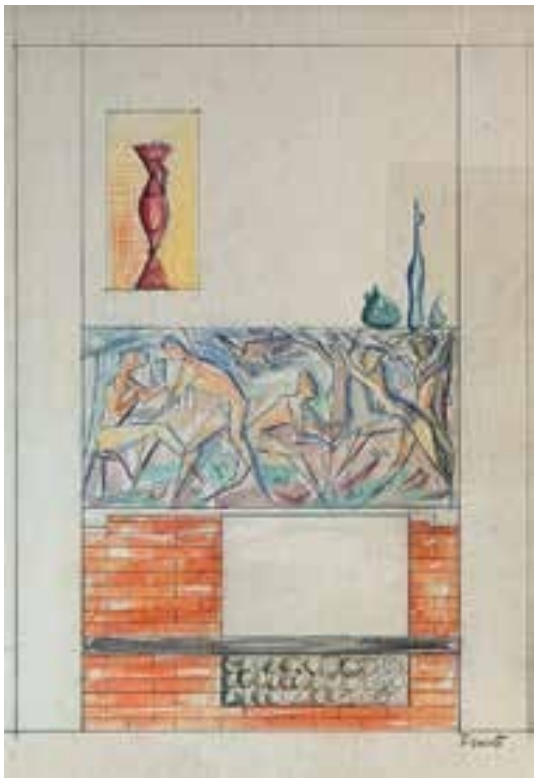


Fig. 195 Bozzetto per camino, 1956. Pastello su carta. Foto Luigi Manca, Archivio Eikon, Nuoro.

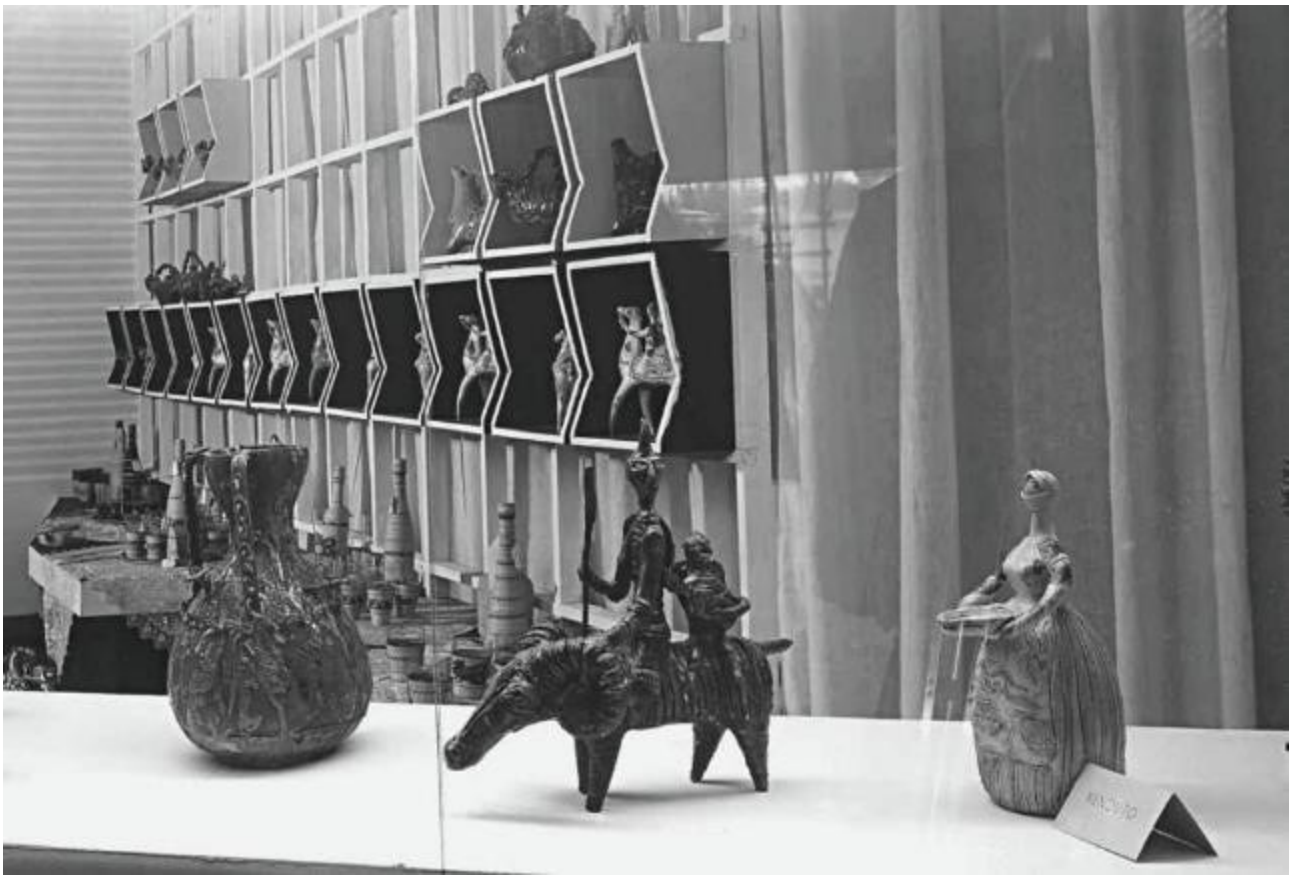


Fig. 196 Ceramiche di Tilocca alla *XX Mostra Mercato Internazionale dell'Artigianato*, Firenze, 28 aprile – 18 maggio, 1956. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 197 Gavino Tilocca solleva una teste in ceramica, seconda metà anni Cinquanta. Foto Archivio Tilocca.

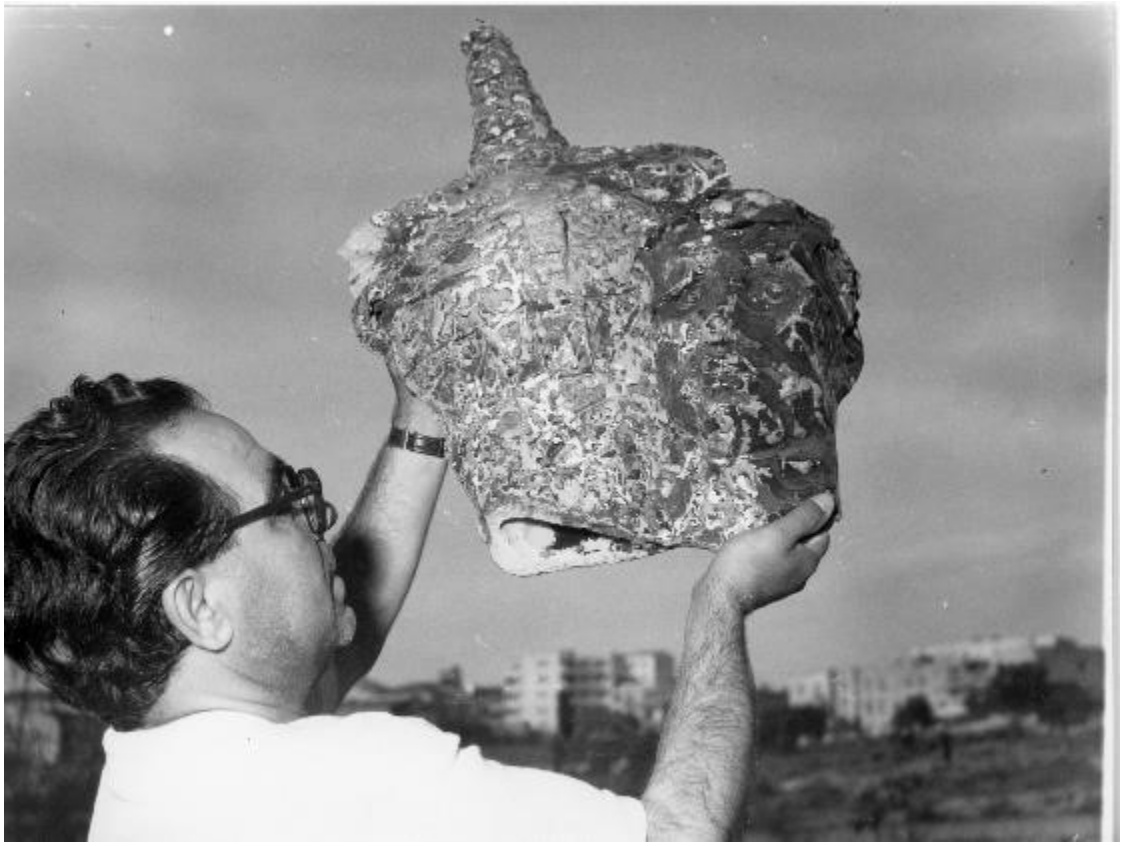


Fig. 198-199 Gavino Tilocca solleva alcune teste in ceramica, seconda metà anni Cinquanta. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 200 In alto a sinistra: *Cinghiale*, 1958, terracotta policroma decorata con ossidi e colature di smalti, realizzata in cottura riducente, h 14, 5 cm.

Fig. 201 In alto a destra: *Cinghiale*, 1955-60, terracotta incisa a punta e decorata con smalti policromi, h 11 cm.

Fig. 202 In basso: *Cinghiale*, 1958, terracotta policroma decorata con smalti, h 10 cm

Foto Luigi Manca, Archivio Eikon, Nuoro.

Fig. 203 *Cavalcata sarda*, terrecotte policrome riflessate, 1959.
Foto Pietro Paolo Pinna, Archivio Ilisso, Nuoro.

Fig. 204 *Coppia a cavallo con puledro*, 1959, terracotta decorata con smalti policromi, h 26 cm.
Foto Luigi Manca, Archivio Eikon, Nuoro.

Fig. 205 *Pietà*, metà anni Cinquanta. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 206 *Pietà*, creta, metà anni Cinquanta (particolare). Foto Archivio Tilocca.

Fig. 207 *Testa di giovinetta*, gesso, 1957. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 208 *Lotta di antichi cavalieri*, 1955, ceramica policroma decorata con ossidi e smalti riflessati, realizzata in cottura riducente. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 209-210 *Cavaliere*, ceramica policroma decorata con ossidi e smalti riflessati, realizzata in cottura riducente 1957. Opera esposta al *XV Concorso Nazionale della Ceramica*, Museo Internazionale delle Ceramiche, Faenza, 22 giugno – 7 luglio, 1957. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 211-213 *I costruttori*, 1958. Rilievo decorativo nel salone della sede della Banca Nazionale del Lavoro, Sassari. Terracotta invetriata. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 214 *Lavoro nei campi*, 1959. Pannello in rilievo. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 215 Pannello in ceramica per caminetto (particolare), eseguito per una villa a Olbia, 1959. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 216 *Uomo sul toro*,1959, terracotta ingobbiata policroma, h 40 cm.
Opera premiata al *XVII Concorso Nazionale di Ceramica*, Museo Internazionale delle Ceramiche, Faenza, 27 giugno – 12 luglio, 1959. Foto Archivio Museo Internazionale delle Ceramiche, Faenza.

Fig. 217 *Antico Guerriero su toro*, 1960, h 73,5 cm, ceramica policroma decorata con ossidi e smalti riflessati, realizzata in cottura riducente. Opera premiata al *XVIII Concorso Nazionale di Ceramica*, Museo Internazionale delle Ceramiche, Faenza, 25 giugno – 10 luglio, 1960. Foto Gianfranco Banzola, Archivio Museo Internazionale delle Ceramiche, Faenza.

Fig. 218 *Guerriero su toro*, 1960, ceramica decorata con tecnica a punta e interventi policromi riflessati in cottura riducente, h 40 cm. Foto Luigi Manca, Archivio Eikon, Nuoro.

Fig. 219 *Pastore su muflone*, 1961, ceramica policroma decorata con ossidi e smalti riflessati realizzata in cottura riducente h 31 cm. Opera premiata al *XIX Concorso Nazionale di Ceramica*, Museo Internazionale delle Ceramiche, Faenza, 28 giugno – 16 luglio, 1961. Foto Archivio Museo Internazionale delle Ceramiche, Faenza.

Fig. 220 *Madonna con Bambino*, opera esposta nel 1959 alla Galleria Il Cenacolo, Cagliari. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 221 *Pannello sacro*, rilievo in ceramica, opera esposta alla *Rassegna d'Arte Contemporanea*, Liceo Artistico, maggio, 1961. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 222 Tilocca nella sua bottega ceramica a Sassari, 1959. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 223 *Angela*, bronzo, 1959. Foto Archivio Tilocca.

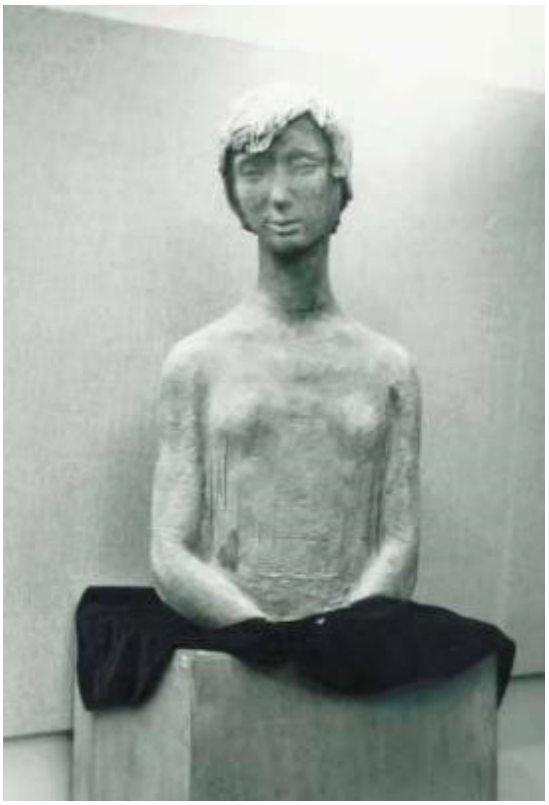


Fig. 224 *Busto di giovinetta*, creta, 1959 creta. Opera esposta alla *I Mostra delle Arti Figurative della Sardegna*, Chiesa di S. Saturnino, aprile, Cagliari. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 225 *Testa di frate*, 1961, bronzo. Opera esposta alla *Rassegna d'Arte Contemporanea*, Liceo Artistico, maggio, 1961. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 226 *Donna di Orgosolo*, ceramica, 1959. Foto Marco Ceraglia

Fig. 227 *Donna ammantata*, 1963, ceramica. Foto Luigi Manca, Archivio Eikon, Nuoro.

Fig. 228 *Madonna con Bambino*, ceramica, 1959. Opera esposta alla *XIV Mostra Nazionale dell'Arredamento*, Villa Reale, 5 -27 settembre, Monza, 1959. I premio per la ceramica.

Fig. 229 *Figura femminile*, ceramica, 1959. Opera esposta alla *XIV Mostra Nazionale dell'Arredamento*, Villa Reale, 5 -27 settembre, Monza, 1959. I premio per la ceramica.
Foto Archivio Tilocca.

Fig. 230 *Cinghiale ferito*, 1958, terracotta policroma decorata con ossidi e smalti riflessati, realizzata in cottura riducente, h 30 cm. Foto Luigi Manca, Archivio Eikon, Nuoro.

Fig. 231 *Capo Tribù su muflone*, ceramica, fine anni Cinquanta. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 232 *Maternità nuragica*, 1960, terracotta policroma realizzata in cottura riducente, h 56 cm.
Foto Luigi Manca, Archivio Eikon, Nuoro.

Fig. 233 *Antico guerriero*, ceramica, 1960. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 234 *Antico guerriero protosardo su toro*, ceramica monocolore opaco con riflessi lucidi gialli, 25 x 20 cm, 1960. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 235 *Due guerrieri con toro*, 1962, ceramica policroma decorata con ossidi e smalti riflessati realizzata in cottura riducente, h 24 cm. Premio "G. Ballardini" al *XX Concorso Nazionale della Ceramica di Faenza*, Museo Internazione delle Ceramiche, Faenza, 28 giugno -22 luglio, 1962.
Foto Archivio Museo Internazionale delle Ceramiche, Faenza.

Fig. 236 *Asinello*, metà anni Sessanta, terracotta decorata con smalti policromi e ossidi, realizzata in cottura riducente, h 16 cm. Foto Luigi Manca, Archivio Eikon, Nuoro.

Fig. 237 *Antico guerriero*, primi anni Sessanta, ceramica policroma decorata con tecnica a punta e interventi policromi riflessati, h 20 cm. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 238 *Antico guerriero*, primi anni Sessanta, ceramica policroma decorata con tecnica a punta e interventi policromi riflessati, h 20 cm. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 239-240 *Uomo su toro* e *Uomo steso su toro*, primi anni Sessanta, terrecotte incise a punta e decorata a spruzzo con smalti policromi, h 18,5 cm e h 14 cm.
Foto Luigi Manca, Archivio Eikon, Nuoro.

Fig. 241 Muflone, 1966 ca., terracotta decorata con smalti policromi, h 20 cm.
Foto Luigi Manca, Archivio Eikon, Nuoro.

Fig. 242 *Uomo sdraiato su toro con muflone*, 1962, terracotta policroma decorata con smalti in cottura riducente, h 24,5 cm. Foto Luigi Manca, Archivio Eikon, Nuoro.

Fig. 243 *Guerriero su cinghiale*, primi anni Sessanta, ceramica policroma decorata con tecnica a punta in cottura riducente, h 15 cm. Foto Luigi Manca, Archivio Eikon, Nuoro.

Fig. 244 *Guerriero su cinghiale*, primi anni Sessanta, ceramica decorata con tecnica a punta e interventi riflessati. Realizzata in cottura riducente, h 23 cm. Foto Luigi Manca, Archivio Eikon, Nuoro.

Fig. 245-246 Bozzetto e rilievo decorativo per la facciata della Scuola Media di Porto Torres, 1961.
Foto Archivio Tilocca.

Fig. 247 Scuola Media di Porto Torres (2016)

Fig. 248 *Antichi guerrieri* (recto), 1961, terracotta policroma invetriata decorata con smalti e ossidi, h 66 cm. Foto Luigi Manca, Archivio Eikon, Nuoro.

Fig. 249 *Antichi guerrieri* (verso), 1961, terracotta policroma invetriata decorata con smalti e ossidi, h 66 cm. Foto Luigi Manca, Archivio Eikon, Nuoro.

Fig. 250 *Il lavoro*, 1960. Opera presentata al *XVIII Concorso Nazionale della Ceramica*, Museo Internazionale delle Ceramiche, Faenza, 25 giugno – 10 luglio, 1960. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 251 Veduta del pannello *Il lavoro* (1960) all'interno della Scuola Media di Thiesi (SS). Foto Archivio Tilocca.

Fig. 252 *Caccia e pesca*, rilievo in ceramica, realizzato nel 1961 per l'hotel il Gallo, Santa Teresa di Gallura (OT). Foto Archivio Tilocca.

Fig. 253 *Guerriero su muflone*; *Pastore su toro*; *Pastore su muflone*, ceramiche, primi anni Sessanta. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 254-255 *Guerriero su muflone* e *Guerriero a Cavallo*, ceramiche policrome, primi anni Sessanta. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 256-257 *Cavallo e cavaliere*, ceramica policroma, primi anni Sessanta; *Guerriero su cinghiale verme*, ceramica policroma, primi anni Sessanta. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 258 Opere di Tilocca esposte nella galleria Gissi, Torino, dicembre 1961. Visibili nella foto delle ceramiche di Picasso. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 259-260 *Guerrieri su toro*, ceramiche decorate con tecnica a punta e interventi policromi riflessati, primi anni Sessanta. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 261 Opere di Tilocca esposte nella galleria Gissi, Torino, dicembre 1961.
Visibili nella foto un disegno di Marino Marini e delle ceramiche di Picasso. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 262 Gio Ponti davanti alle ceramiche di Tilocca esposte nella Biennale I.S.O.L.A., Sassari, 1962.
Foto Archivio Tilocca.

Fig. 263 *Donna con brocche* e *Donna con cesti*, 1955-60, ceramiche incise a punta realizzate con tecnica a lastra in cottura riducente, h 27 cm e h 21,5 cm. Foto Luigi Manca, Archivio Eikon, Nuoro.

Fig. 264 *Donna con brocca e cesto* e *Donna con brocca e cesto*, 1955-60, ceramiche decorate con tecnica a punta e interventi policromi riflessati, realizzate in cottura riducente, h 24, 5 cm e h 24,5 cm.
Foto Luigi Manca, Archivio Eikon, Nuoro.

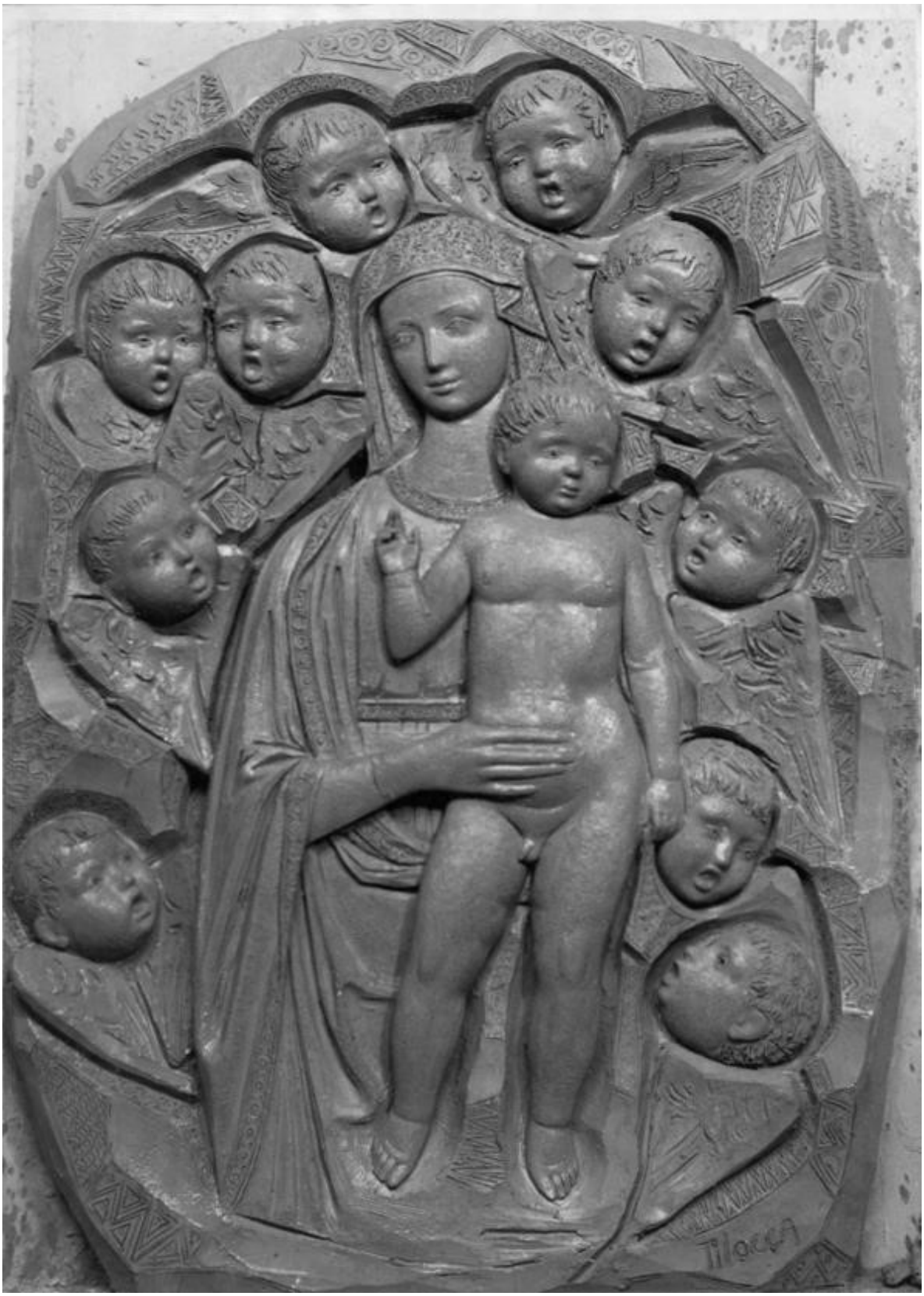


Fig. 265 *Madonna con Bambino e Angeli*, bassorilievo in ceramica, realizzato su commissione per la cappella Brusco, Sassari, 1961. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 266 *Madonna con Bambino*, ceramica, 1962. Opera esposta alla *Biennale d'Arte per la ceramica, VII Premio Gubbio "Maestro Giorgio"*, Palazzo Ducale, Gubbio, 11 agosto - 12 settembre, 1962. Medaglia d'oro dell'Azienda del Turismo di Perugia. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 267 *Madonna con Bambino*, opera esposta nel 1964 al *XXII concorso internazionale della Ceramica*, Museo Internazionale delle Ceramiche, Faenza, 21 giugno-30 agosto, 1964. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 268-269 *Madonna con Bambino*, metà anni Sessanta. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 270 *Madonna Nuragica*, ceramica smaltata. Opera esposta al *XX Concorso Nazionale della Ceramica*, Museo Internazionale delle Ceramiche, Faenza, 28 giugno – 22 luglio, 1962. Premio Ballardini. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 271 *Annunciazione*, primi anni Sessanta, ceramica decorata con ossidi e nitrati di argento sottovetrina, in cottura riducente, h 45 cm. Foto Luigi Manca, Archivio Eikon, Nuoro.

Fig. 272 *Lavoro nei campi*, rilievo in ceramica, 1962. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 273 Tilocca al lavoro sul rilievo della Scuola Media di Thiesi, 1963. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 274 Veduta del rilievo della Scuola Media di Thiesi (particolare). Foto Archivio Tilocca.

Fig. 275 *Guerrieri,* formella in bassorilievo, ceramica, 1963. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 276 *Cavaliere*, rilievo esposto nel 1963 alla Galleria degli Artisti, Cagliari. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 277 *Figura fiabesca*, opera esposta nel 1963 alla Galleria degli Artisti, Cagliari. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 278 *Crocifissione*, rilievo in ceramica policroma, 1963. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 279 Monumento ai caduti a Bonnanaro (fronte), bassorilievi in ceramica, 1961-63.

Fig. 280 Monumento ai caduti a Bonnanaro (retro), bassorilievi in ceramica, 1961-63.

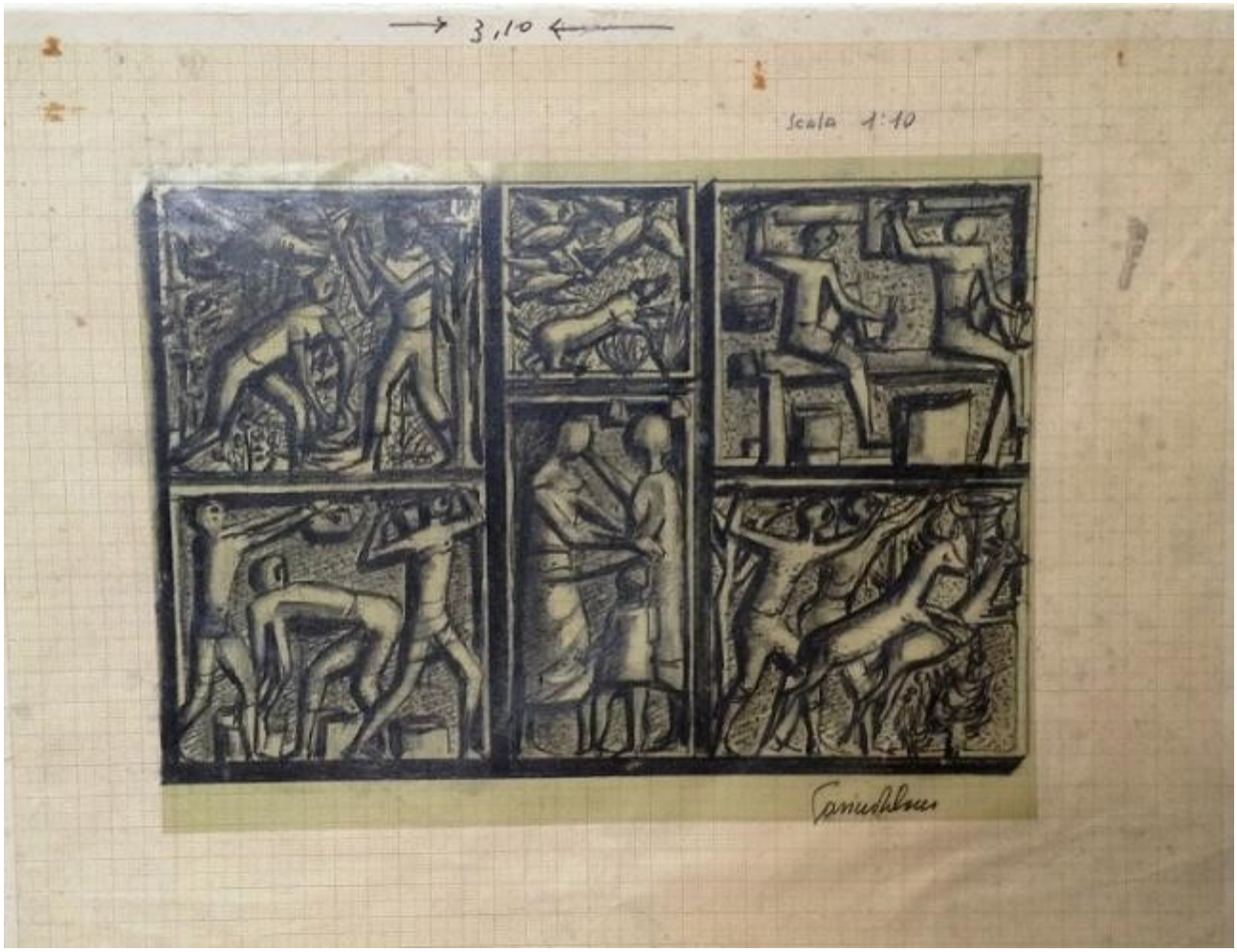


Fig. 281 Bozetto per una decorazione a riliviro in ceramica, metà anni Sessanta.

Fig. 282 Pannello in ceramica per la tomba della famiglia Pinna Musinu, Thiesi, 1963.
Foto Archivio Tilocca

Fig. 283 *Madonna del ceramista*, ceramica, 1965. Opera premiata al *Concorso Nazionale della Ceramica d'Arte*, Laveno Mombello, luglio, 1965. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 284-286 *Pannello sacro*, ceramica, Cappella Viale, Cimitero di Sassari, 1964. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 287 *Donna seduta con canestro*, seconda metà anni Sessanta, terracotta refrattaria invetriata monocroma, realizzata in cottura riducente, h 66 cm. Foto Luigi Manca, Archivio Eikon, Nuoro.

Fig. 288 *Coppia a cavallo*, 1966, terracotta incisa a punta e decorata a spruzzo con smalti e ossidi, h 35 cm. Foto Luigi Manca, Archivio Eikon, Nuoro.

Fig. 289 *Coppia a cavallo*, 1966, terracotta incisa a punta e decorata a spruzzo con smalti policromi, h 29,5 cm. Foto Luigi Manca, Archivio Eikon, Nuoro.

Fig. 290 *Pastore con pecore*, 1966, terracotta policroma realizzata in cottura riducente, h 30 cm.
Foto Luigi Manca, Archivio Eikon, Nuoro.

Fig. 291 *Cavallo e cavaliere*, metà anni Sessanta, h 28 cm.
Terracotta decorata con ossidi, realizzata in cottura riducente. Foto Luigi Manca, Archivio Eikon, Nuoro.

Fig. 292 *Toro*, seconda metà anni Sessanta, terracotta refrattaria invetriata, h 16 cm.
Foto Luigi Manca, Archivio Eikon, Nuoro.

Fig. 293 *Cavaliere a cavallo*, seconda metà anni Sessanta, terracotta incisa a punta, decorata s spruzzo con smalti policromi, h 25 cm. Foto Luigi Manca, Archivio Eikon, Nuoro.

Fig. 294 *Cavaliere e cavalli*, seconda metà anni Sessanta, terracotta incisa a punta, decorata a spruzzo con smalti policromi, h 45 cm. Foto Luigi Manca, Archivio Eikon, Nuoro.

Fig. 295 *Cavaliere e cavalli*, fine anni Sessanta, terracotta monocroma ingobbiata e decorata con tecnica a punta, h 38 cm. Foto Marco Ceraglia.

Fig. 296 *Buoi al giogo*, anni Settanta, terracotta decorata in monocromia, h 33 cm.
Foto Luigi Manca, Archivio Eikon, Nuoro.

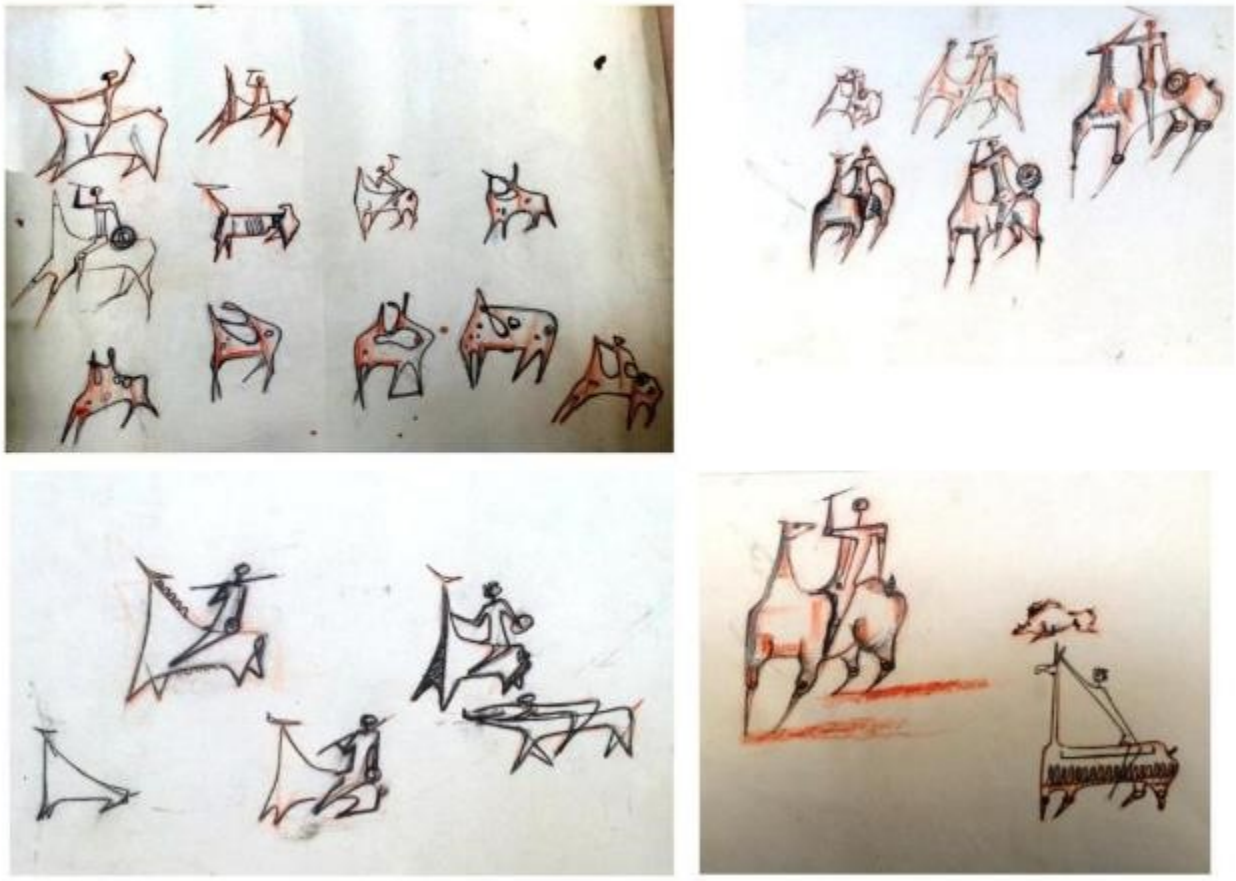


Fig. 297-300 Studi grafici per la realizzazione di ceramiche, primi anni Settanta. Archivio Tilocca.

Fig. 301 *Coppia con buoi al giogo*, primi anni Settanta, terracotta policroma decorata a spruzzo con smalti e ossidi, h 21,5 cm. Foto Luigi Manca, Archivio Eikon, Nuoro.

Fig. 302-303 *Uomo su toro*, terracotta policroma, primi anni Settanta. Foto Luigi Manca, Archivio Eikon, Nuoro.
In alto a destra: disegno preparatore, primi anni Settanta. Archivio Tilocca.

Fig. 304 *Battaglia*, anni Settanta, ceramica riflessata realizzata in cottura riducente, h 53 cm.
Foto Luigi Manca, Archivio Eikon, Nuoro.

Fig. 305 *Guerrieri nuragici*, anni Settanta, terracotta policroma decorata a spruzzo con smalti, h 30 cm. Foto Luigi Manca, Archivio Eikon, Nuoro.

Fig. 306 *Donna con velo e canestro*, anni Settanta, terracotta incisa a punta e decorata a spruzzo con smalti policromi, h 32 cm. Foto Luigi Manca, Archivio Eikon, Nuoro.

Fig. 307 *Donna con canestro* e *Donna con brocca*, anni Settanta, terrecotte incise a punta e decorate a spruzzo con smalti policromi, h 35 cm e h 36 cm. Foto Luigi Manca, Archivio Eikon, Nuoro.

Fig. 308 *Donne*, anni Settanta, terracotta incisa a punta e decorata a spruzzo con smalti policromi, h 36 cm. Foto Luigi Manca, Archivio Eikon, Nuoro.

Fig. 309 *Donne*, anni Settanta, terracotta incisa a punta e decorata a spruzzo con smalti policromi, h 36 cm. Foto Luigi Manca, Archivio Eikon, Nuoro.

Fig. 310 Presepio *Grotta della Natività*, 1972, ceramica policroma decorata con tecnica a punta e interventi riflessati, realizzata in cottura riducente. Foto Pietro Paolo Pinna, Archivio Ilisso, Nuoro.

Fig. 311 *Donne in costume*, ceramiche, primi anni Settanta.

Fig. 312 *Notte e giorno*, seconda metà anni Sessanta, terracotta decorata a sprizzo con smalti policromi, 80 x 105 cm. Foto Luigi Manca, Archivio Eikon, Nuoro.

Fig. 313 *Notte e giorno*, particolare di un disegno preparatorio per un rilievo in ceramica, seconda metà anni Sessanta. Archivio Tilocca.

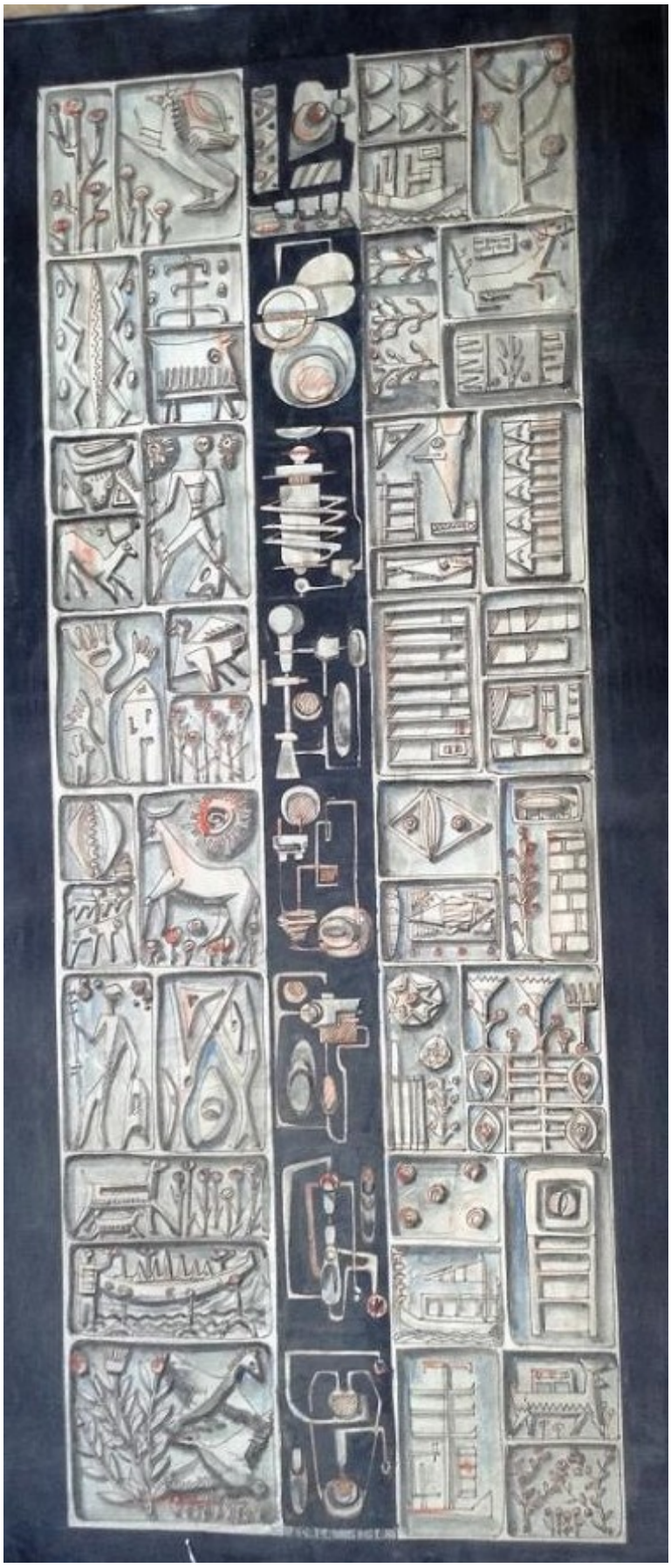


Fig. 314 Studio preparatorio per un rilievo in ceramica, seconda metà anni Sessanta. Archivio Tilocca.

Fig. 315 Pannello decorativo in ceramica, seconda metà anni Settanta. Archivio Tilocca.

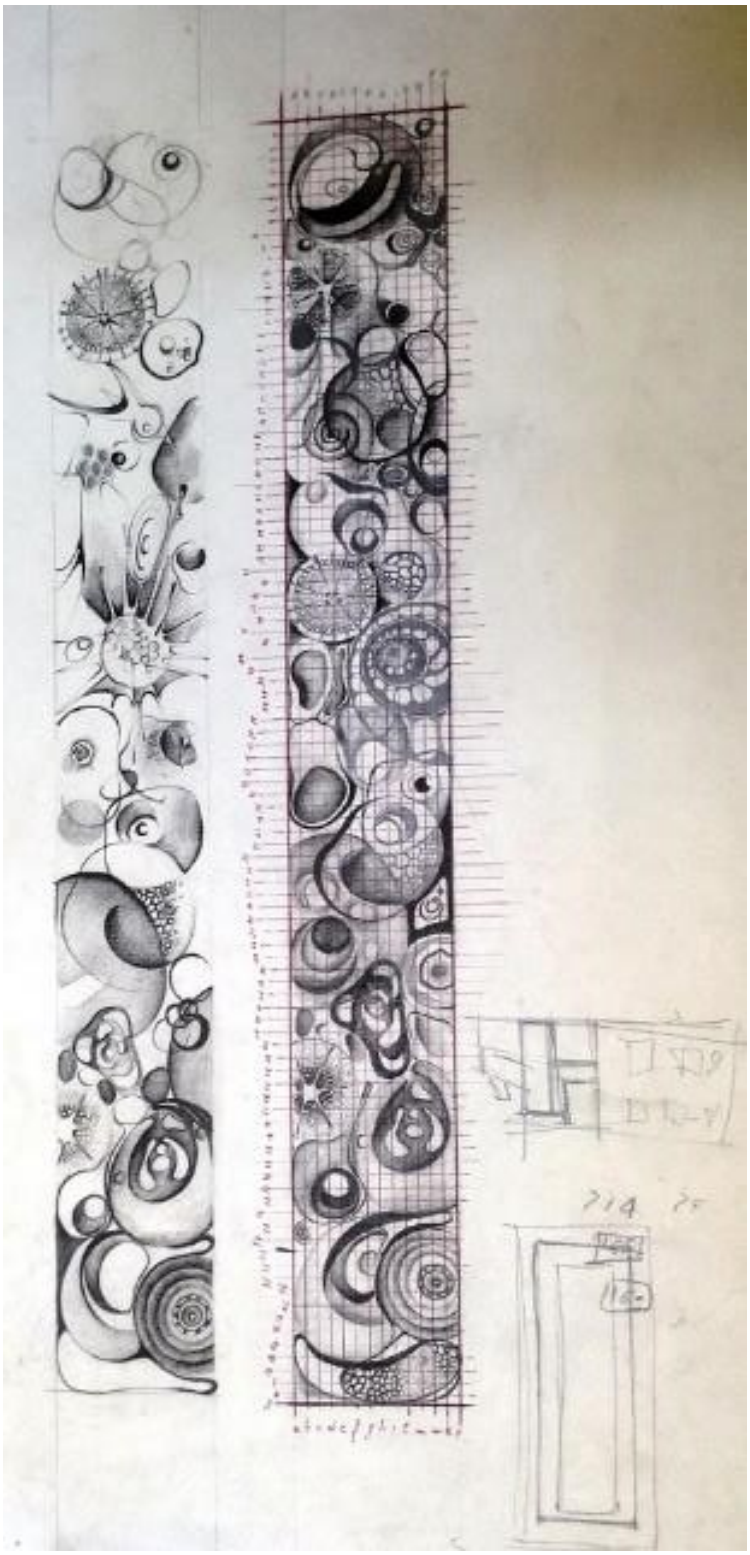


Fig. 316-317 Studio grafico e bozzetto in ceramica per pannello decorativo, seconda metà anni Settanta. Archivio Tilocca.

Fig. 318 *Ragazza sportiva*, bronzo, cm 64 x 24 x 92, 1959. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 319-320 *Ritratto di bimbo* (Stefano), sopra ceramica, sotto bronzo, cm 16 x 17 x 27, 1960.
Foto Archivio Tilocca.

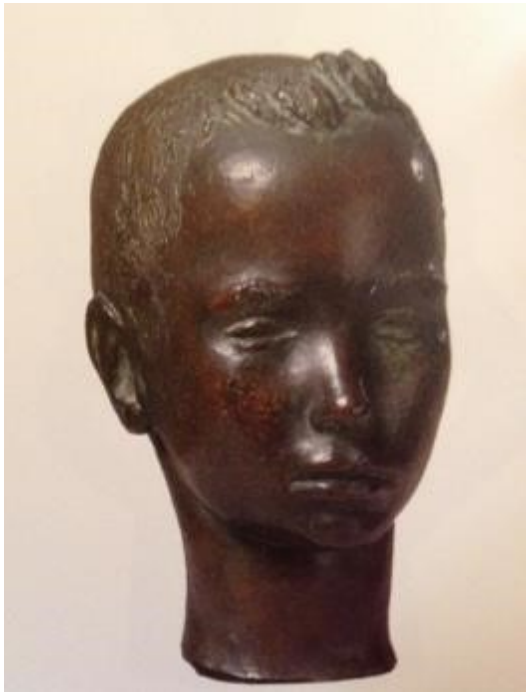


Fig. 321 *Testa di adolescente*, bronzo, cm 14 x 19 x 27, 1960. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 322-323 *Paola*, gesso, 1965. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 324 *Ritratto di giovinetta*, gesso, 1965. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 325 *Testa di giovinetta*, gesso, 1967. Foto Archivio Tilocca.

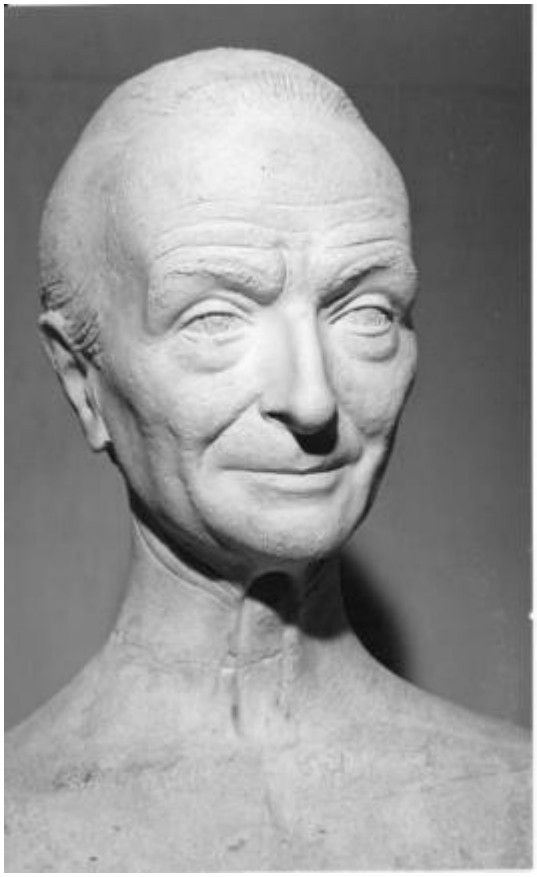


Fig. 326 *Ritratto di Antonio Segni*, gesso, 1967. Foto Archivio Tilocca.

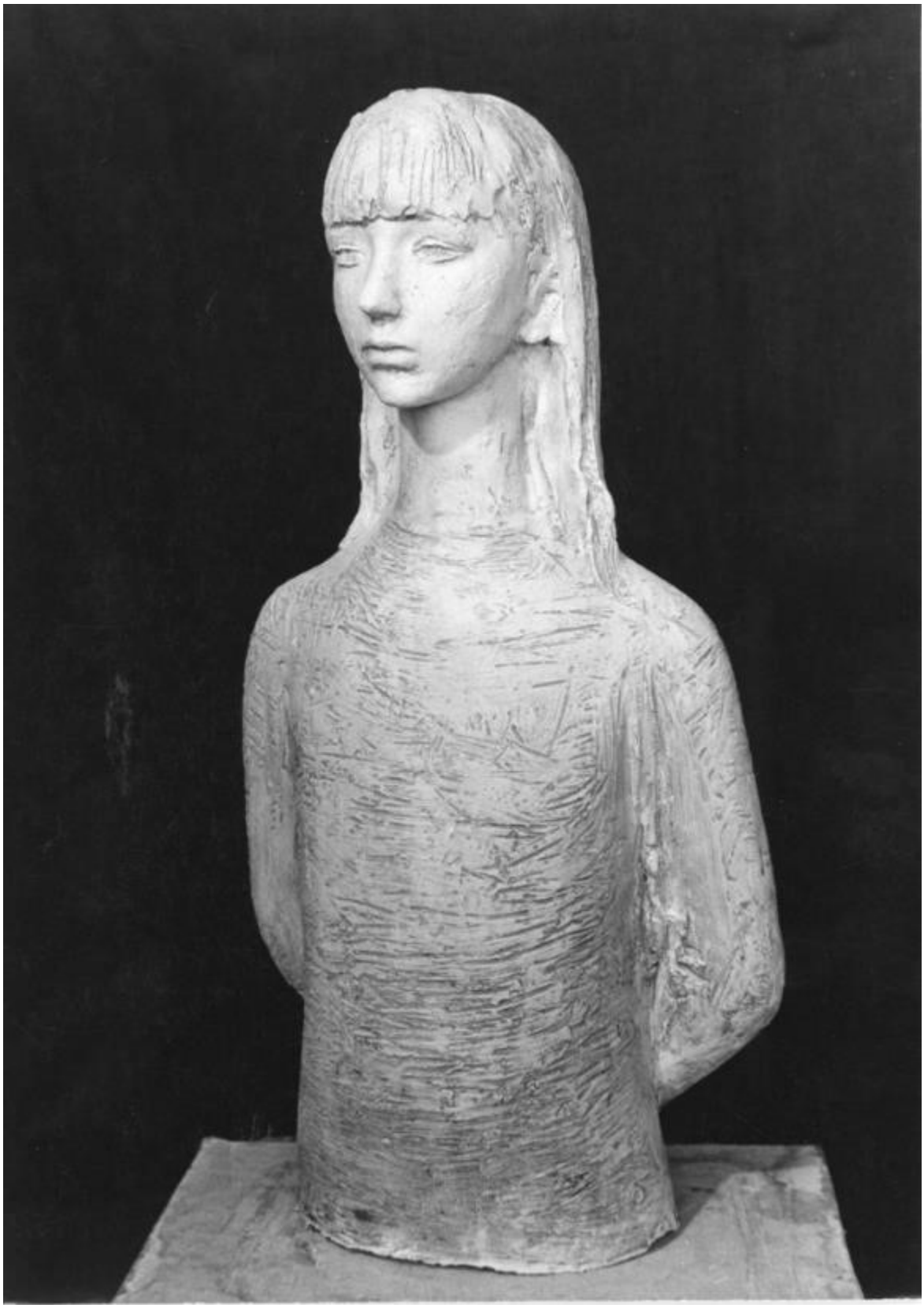


Fig. 327 *Daniela*, gesso, cm 40 x 26 x 77, 1968. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 328 *Bambina*, bronzo, cm 16 x 17 x 32, 1967. Foto Giorgio Dettori.

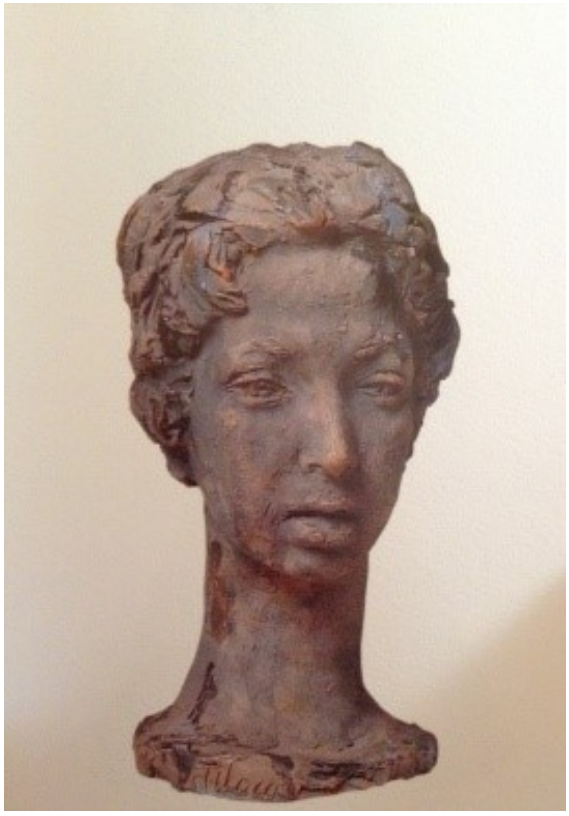


Fig. 329 *Ritratto di signora*, terracotta policroma decorata con ossidi e colature di smalti, realizzata in cottura riducente, cm 19 x 10 x 35, 1968/69. Foto Luigi Manca, Archivio Eikon, Nuoro.

Fig. 330 Gavino Tilocca mentre esegue il ritratto *Monica,* 1968. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 331 *Monica*, gesso, cm 30 x 22 x 52, 1968. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 332-335 Gavino Tilocca mentre esegue Ritratto *Bimbo inglese*, gesso, 1974. Foto Archivio Tilocca.

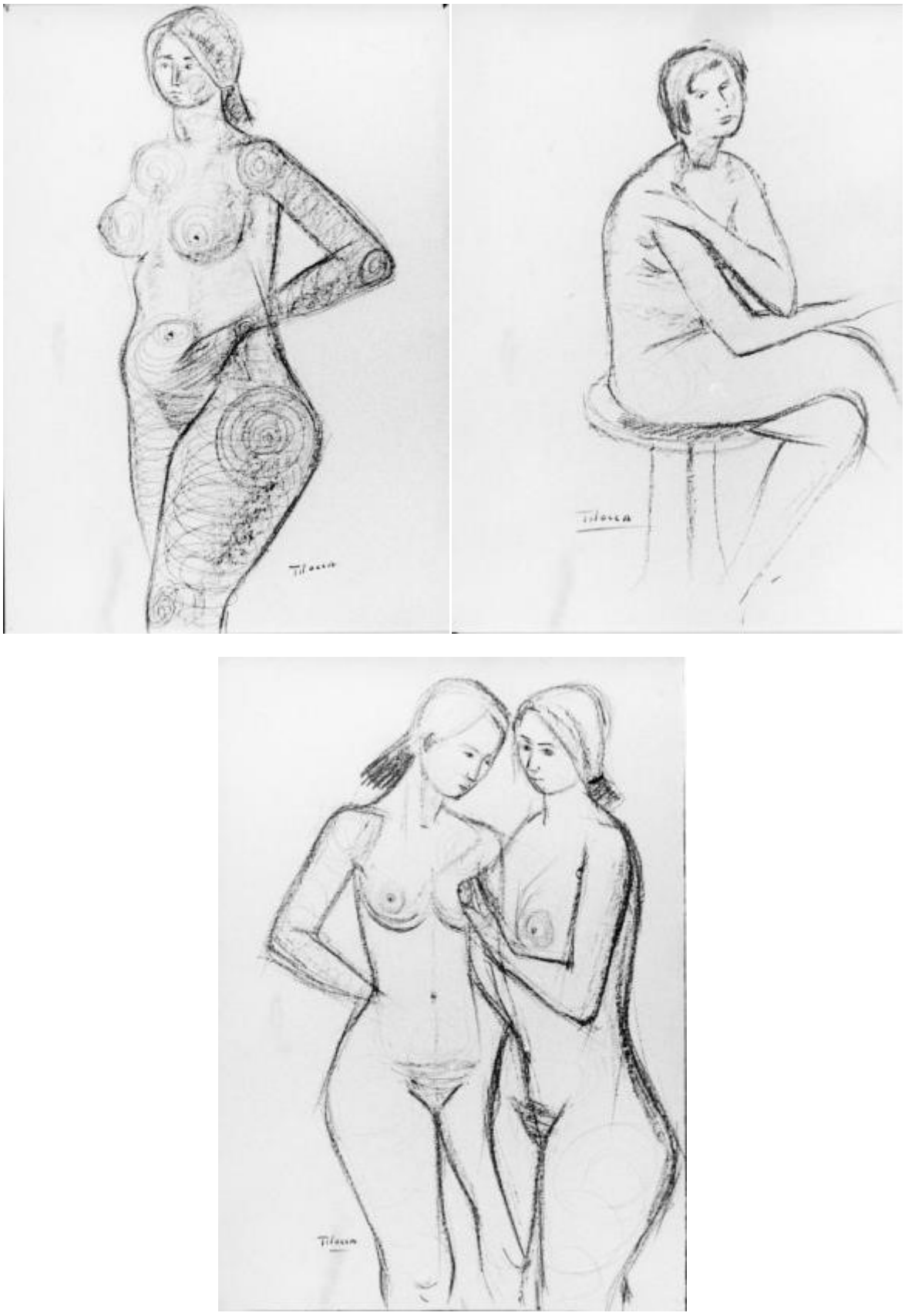


Fig. 336-338 *Nudi femminili*, disegni a carboncino su carta, fine anni Sessanta. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 339-340 *La cacciata dal paradiso terrestre* e *Adamo ed Eva e l'Angelo*, bronzo, 1971. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 341 *Adamo ed Eva*, bronzo 1971. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 342 Gavino Tilocca mentre realizza *Ritorno del Guerriero*, 1971. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 343 *Ritorno del Guerriero*, bronzo, 1971. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 344 *Adamo ed Eva*, bronzo, 1971. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 345 *Adamo ed Eva*, bronzo, 1972. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 346 *Nudo*, bronzo, 1970. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 347-348 *Testa di bambina*, bronzo, 1971. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 349 *Bimba gallurese*, gesso, 1971. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 350-351 Bozzetto e Pannello decorativo per camino con scena allusiva al lavoro del ceramista, 1971. Foto bozzetto Archivio Tilocca, foto pannello Luigi Manca, Archivio Eikon, Nuoro.

Da sinistra a destra:
Fig. 352 *Vittore Limon*, bronzo, 1973.
Fig. 353 *Giommaria*, bronzo, 1973.
Fig. 354 *Marina*, bronzo, 1973.
Foto Archivio Tilocca.

Da sinistra a destra
Fig. 355 *Luigi Battista*, bronzo, 1973.
Fig. 356 *Testa di bimbo*, bronzo, 1973.
Fig. 357 *Testa di adolescente*, bronzo, 1973.
Foto Archivio Tilocca.

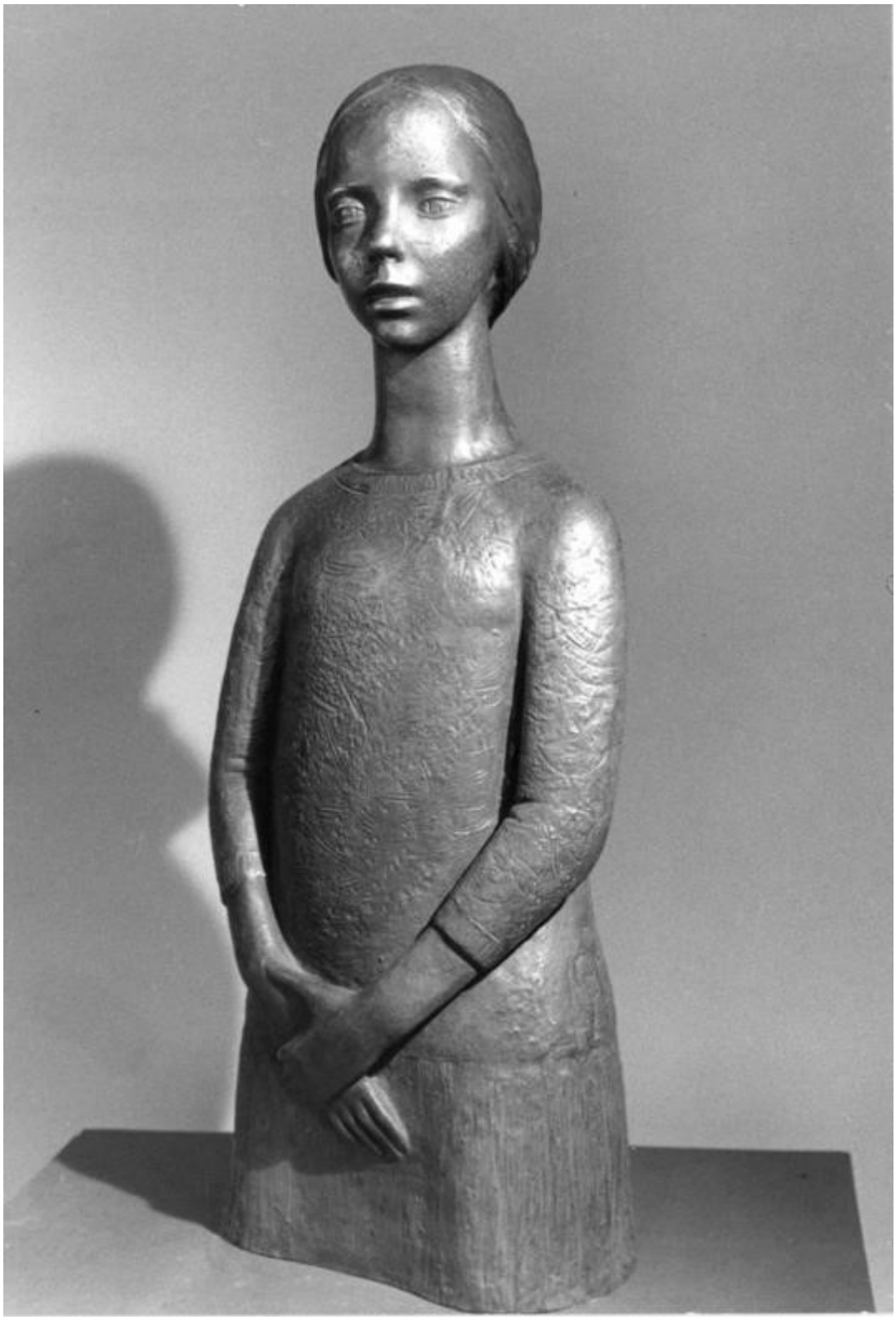


Fig. 358 *Caterina*, bronzo, cm 37 x 26 x 94, 1973. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 359 *Ritratto di ragazza*, gesso, 1974. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 360 *Ritratto di giovane*, gesso, 1974. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 361-362 *Ragazza di Ossi*, gesso e bronzo, 1974. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 363-364 Statua in marmo di *San Gavino*, Fonte del Rosello, Sassari, 1974.

Fig. 365-366 *Pinocchio*, bronzo, anni Settanta, Scuola Media di Ozieri.

Fig. 367 *Composizione astratta*, bassorilievo in pietra, metà anni Settanta. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 368 *La famiglia*, terracotta, metà anni Settanta. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 369-371 Gavino Tilocca esegue il ritratto *Gisella*, 1975. Foto Archivio Tilocca.

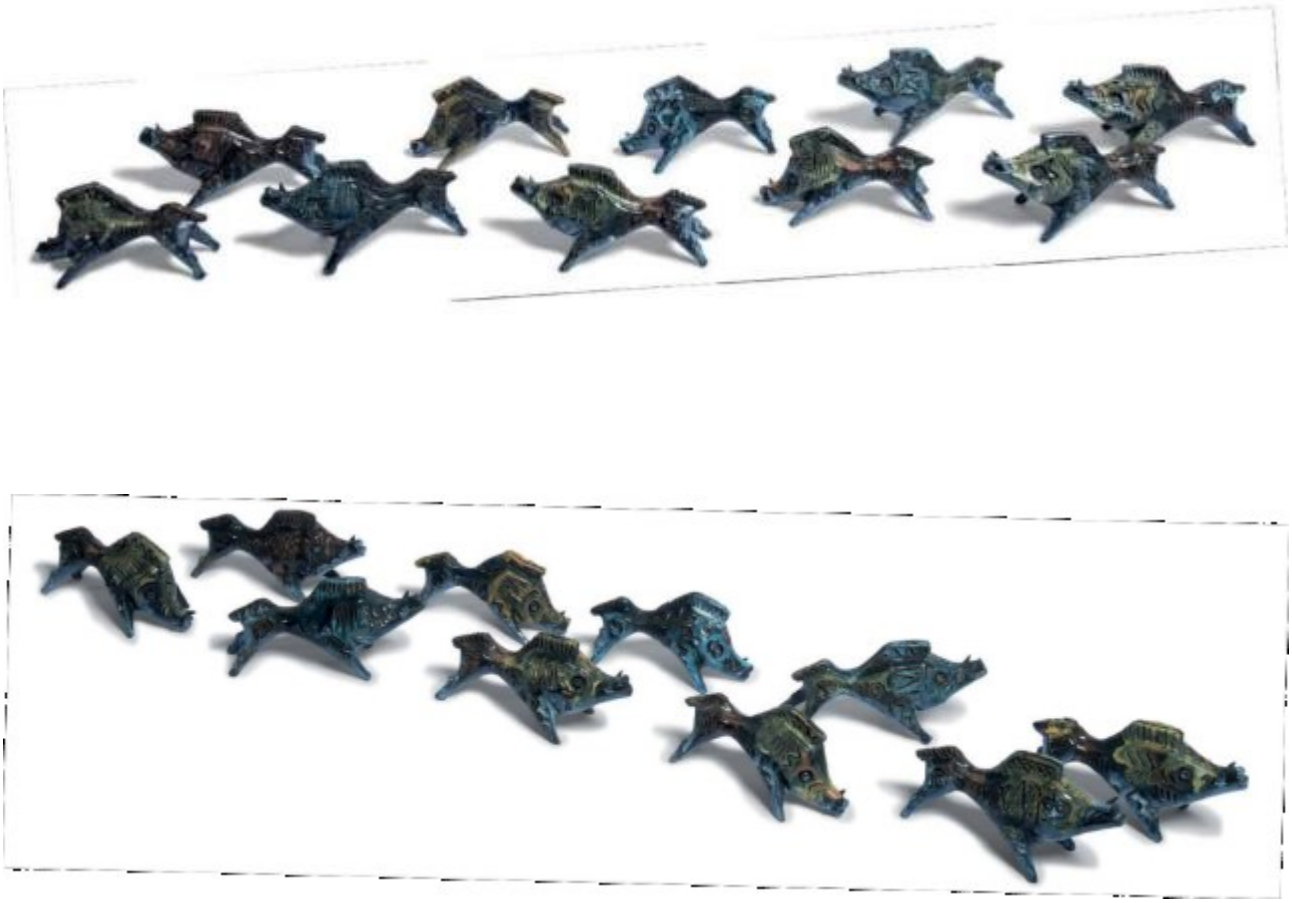


Fig. 372-373 *Cinghiali*, terrecotte incise a punta decorate a spruzzo con smalti policromi, primi anni Settanta.
Foto Luigi Manca, Archivio Eikon, Nuoro.

Fig. 374-375 *Cavaliere e cavalli*, bronzo, primi anni Settanta. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 376 *Cavaliere e cavalli*, ceramica, primi anni Settanta. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 377-378 *Cavalli*, ceramiche, primi anni Settanta. Foto Archivio Tilocca.

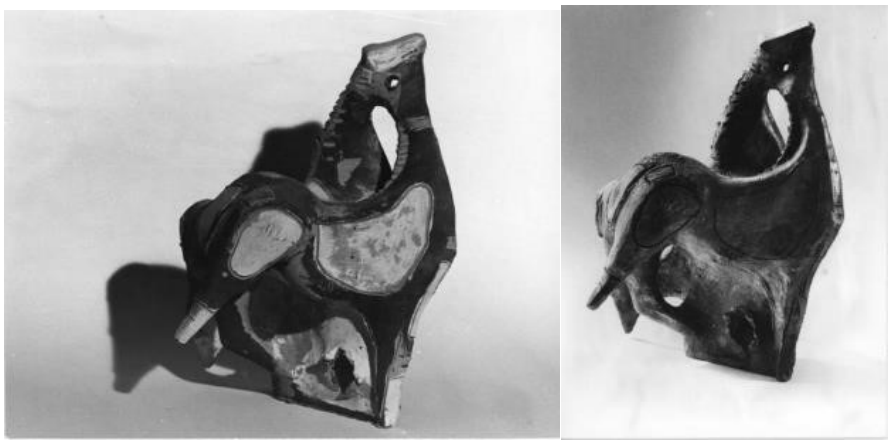


Fig. 379-380 *Cavalli*, ceramica dipinta a freddo, metà anni Settanta. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 381 *Cavaliere e cavalli*, ceramica, metà anni Settanta. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 382 *Cavaliere e cavalli*, ceramica, metà anni Settanta. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 383 *Cavalli*, ceramica, metà anni Settanta. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 384 *Cavaliere e cavalli*, ceramica dipinta a freddo, metà anni Settanta. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 385 *Cavalli*, ceramica dipinta a freddo, fine anni Settanta. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 386-387 *Cavaliere e cavalli*, ceramica, fine anni Settanta. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 388 *Cavaliere e cavalli*, ceramica, fine anni Settanta. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 389-397 Vasi, bottiglie e bicchieri, terracotta smaltata, anni Settanta. Foto Archivio Tilocca.

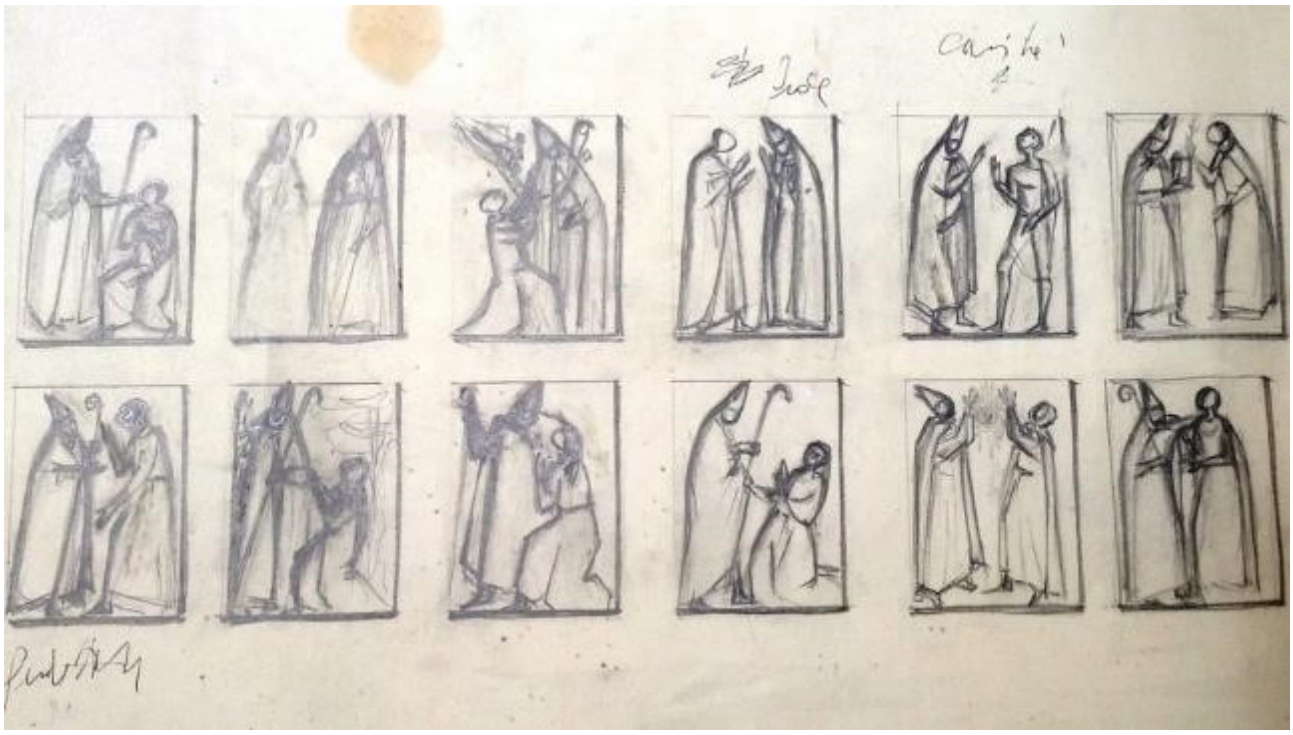


Fig. 398 Studio grafico per la tomba in travertino per Mons. Marongiu, fine anni Sessanta. Archivio Tilocca

Fig. 399-400 Bozzetti per la tomba in travertino per Mons. Marongiu, gesso, fine anni Sessanta.

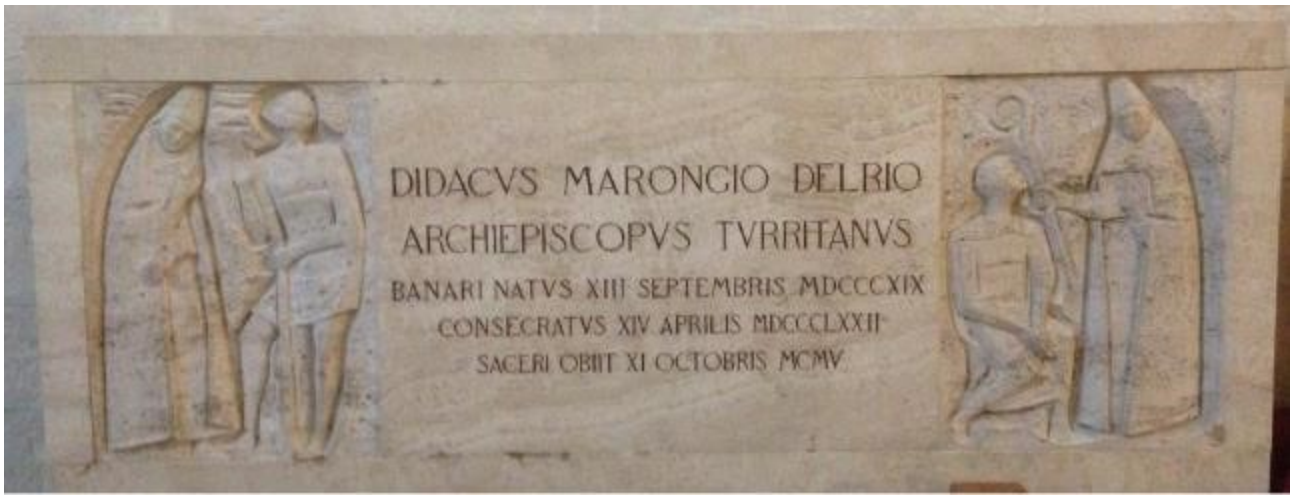


Fig. 401 Tomba Mons. Marongiu, travertino, Duomo di San Nivola, Sassari, fine anni Sessanta.

Fig. 402 *San Bartolomeo*, gesso, fine anni Sessanta.

Fig. 403 *Laura*, gesso, 1982. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 404 *Barbara*, bronzo, 1982. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 405 *Antonella*, gesso, 1982. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 406 *Maria*, bronzo, 1982

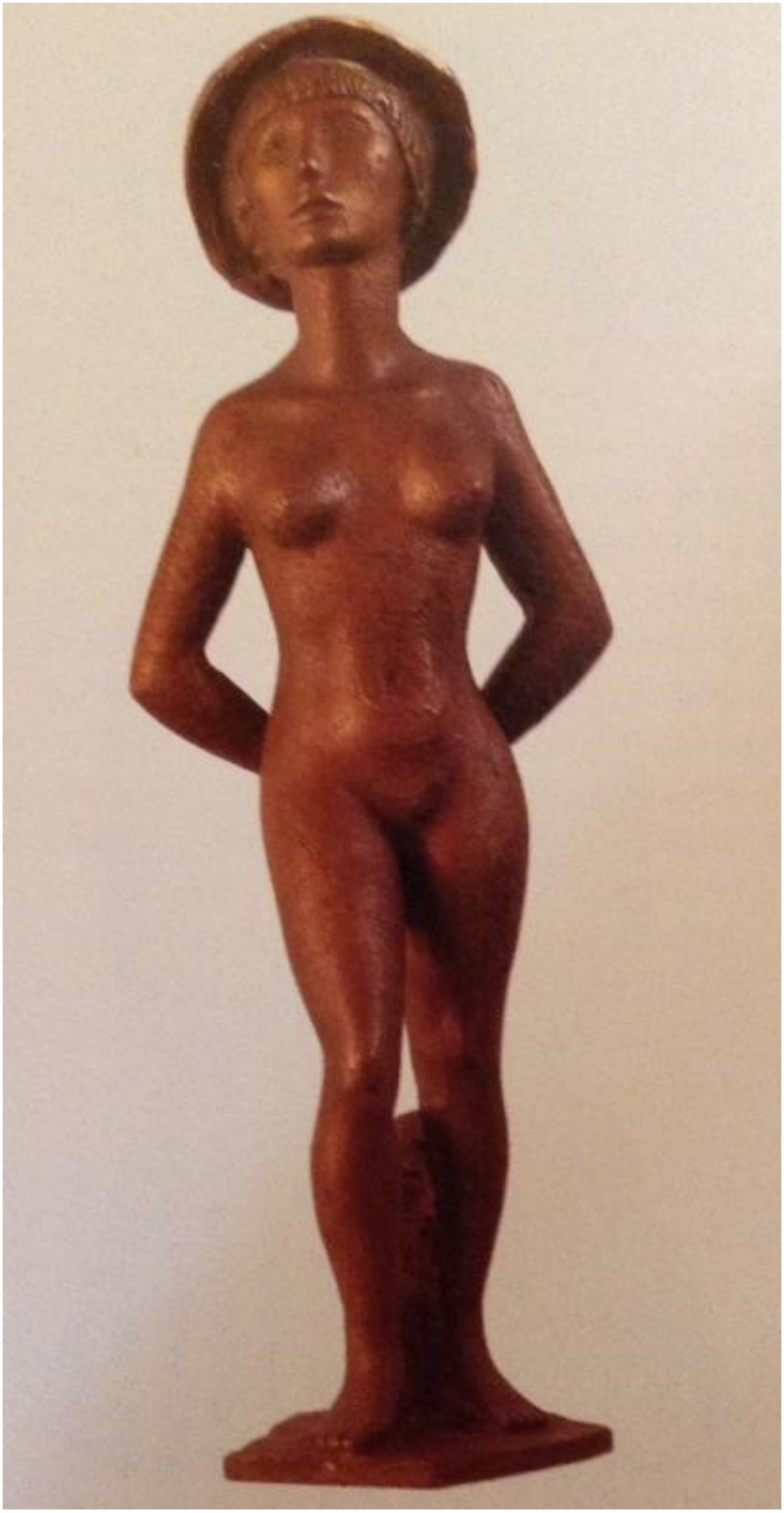


Fig. 407 *Nudo con cappello*, bronzo, cm 20 x 20 x 70, 1980. Foto Giorgio Dettori.

Fig. 408 *Adolescente*, bronzo, cm 32 x 24 x 62, 1982. Foto Giorgio Dettori.

Fig. 409 *Barbara*, gesso, cm 19 x 27 x 55, 1985. Foto Giorgio Dettori.

Fig. 410 Gavino Tilocca nel suo studio, metà anni Ottanta. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 411 Gavino Tilocca mentre esegue *Cristo giudice*, metà anni Ottanta. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 412 *Cristo giudice*, bossorilievo in gesso, metà anni Ottanta.

Fig. 413 Bassorilievo per la cappella funeraria Famiglia Manca, gesso, cm 110 x 90, 1982.
Foto Giorgio Dettori

Fig. 414 Bassorilievo per la cappella funeraria Famiglia Manca, gesso, cm 86 x 90, 1982.
Foto Giorgio Dettori

Fig. 415 Gavino Tilocca davanti al bassorilievo per la cappella funeraria Famiglia Manca. Foto Archivio Tilocca

Fig. 416 Bassorilievo per la cappella funeraria Famiglia Manca, gesso, cm 86 x 90, 1982.
Foto Giorgio Dettori

Fig. 417 Bassorilievo per la cappella funeraria Famiglia Manca, gesso, cm 110 x 90, 1982.
Foto Giorgio Dettori

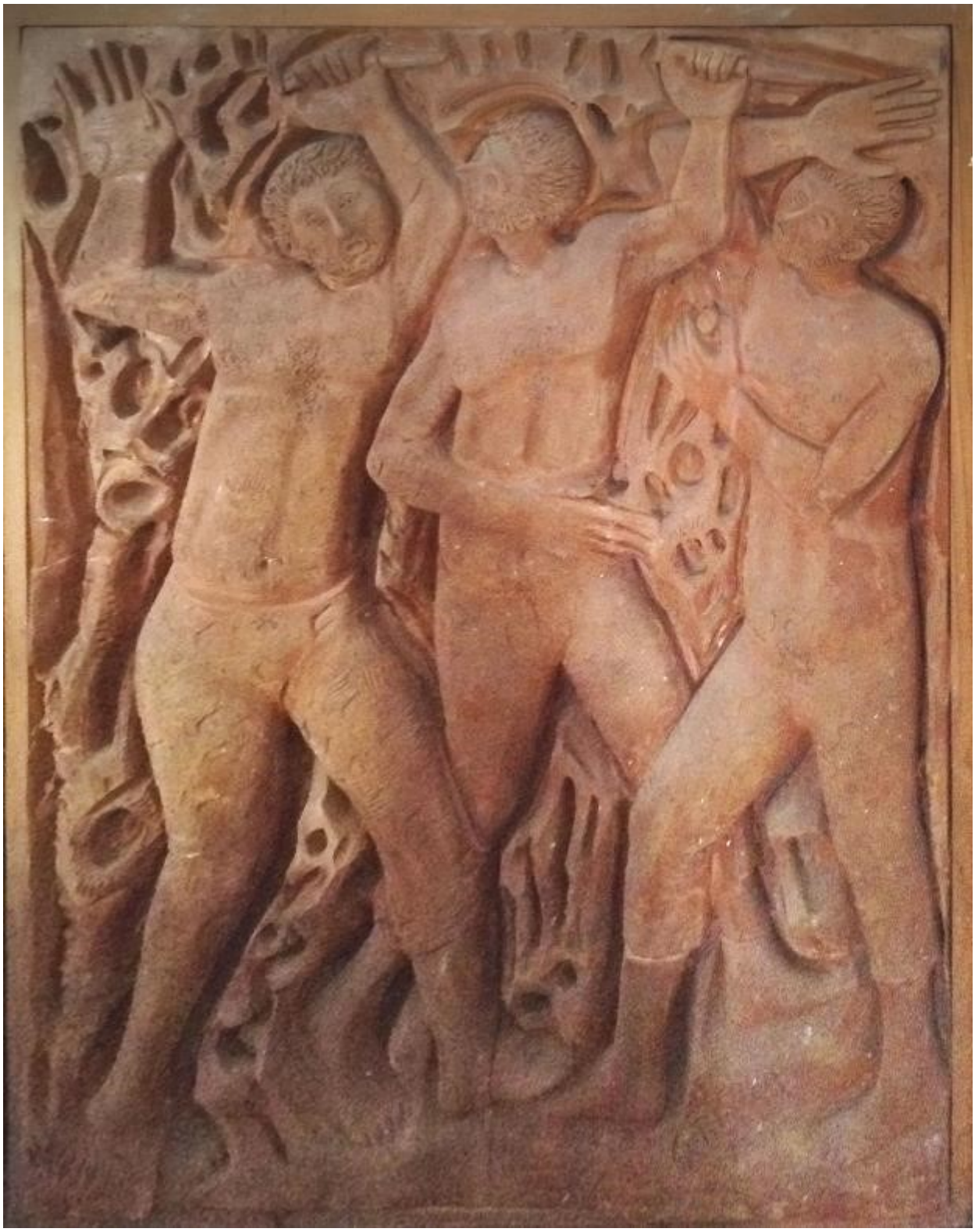


Fig. 418 bassorielievo in terracotta, primi anni Ottanta.

Fig. 419 *Nudo di giovinetta*, gesso, metà anni Ottanta. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 420 *Icaro*, gesso, metà anni Ottanta.

Fig. 421 *Cavalli*, terracotta dipinta a freddo, metà anni Ottanta.

Fig. 422 *Cavalli*, terracotta dipinta a freddo, metà anni Ottanta.

Fig. 423 *Cavalli*, marmo, seconda metà anni Ottanta.

Fig. 424-425 *Ritratto di ragazza*, bronzo, 1985. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 426-427 *Marina*, gesso e bronzo, cm 23 x 23 x 71, 1985/86. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 428 *Figura di adolescente*, gesso, cm 27 x 27 x 73, 1986. Foto Giorgio Dettori.

Fig. 429 *Busto di ragazza*, bronzo, cm 26 x 24 x 66, 1986. Foto Giorgio Dettori.

Fig. 430-431 *Ritratto di ragazza*, olio su tela, 1986. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 432-433 *Ritratto di ragazza*, olio su tela, 1986. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 434 Gavino Tilocca davanti a *Ritratto di signora*, 1985. Foto Archivio Tilocca.

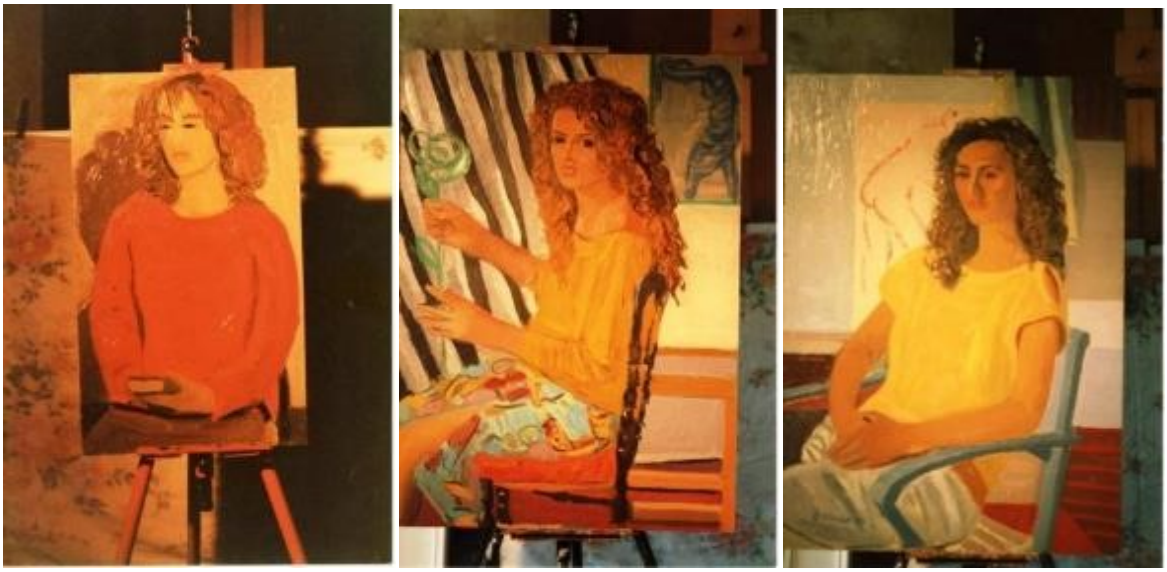


Fig. 435-437 Dalla serie *Ritratto di ragazza*, 3 dipinti olio su tela, 1986. Foto Archivio Tilocca.

Fig. 438-446 *Natura morta*, 9 dipinti olio su tela, 1986. Foto Archivio Tilocca.

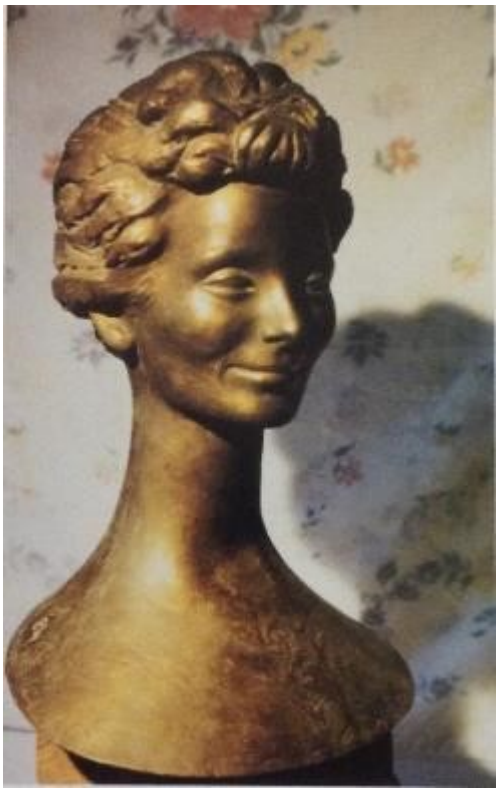


Fig. 447 *Ritratto di giovane signora*, bronzo, opera esposta alla mostra *Gavino Tilocca. Scultore e Pittore*, Galleria Il Cancello, Sassari, 28 aprile - 15 maggio, 1988.

Fig. 448 *Cavaliere*, bronzo, opera esposta alla mostra *Gavino Tilocca. Scultore e Pittore*, Galleria Il Cancello, Sassari, 28 aprile - 15 maggio, 1988.

Fig. 449 *Ritratto di signora*, olio su tela, opera esposta alla mostra *Gavino Tilocca. Scultore e Pittore*, Galleria Il Cancello, Sassari, 28 aprile - 15 maggio, 1988.

Fig. 450 *Natura morta*, olio su tela, 1991. Foto Archivio Tilocca.

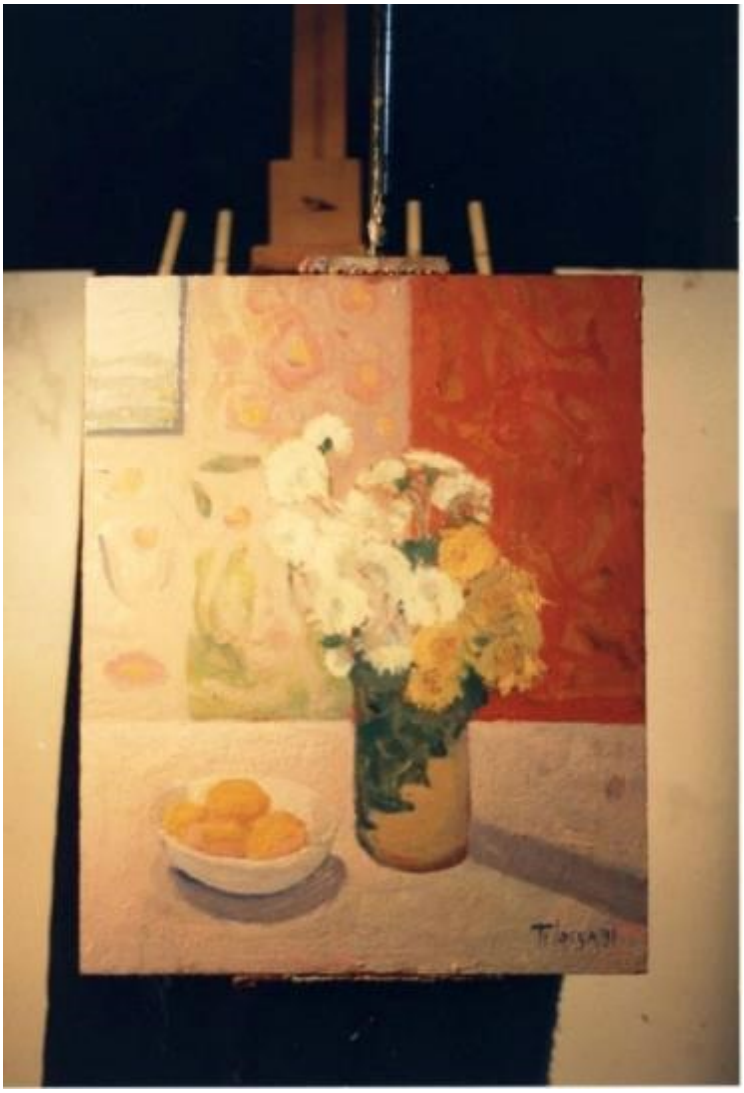


Fig. 451 *Natura morta*, olio su tela, 1991. Foto Archivio Tilocca.

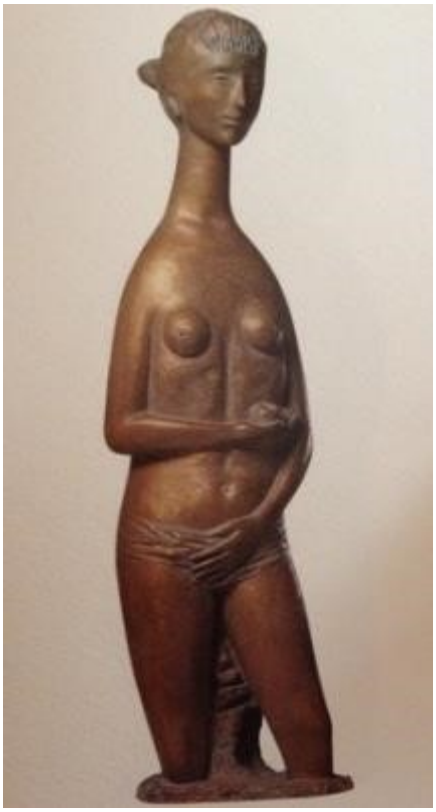


Fig. 452 *Figura di Eva*, bronzo, cm 42 x 37 x 131, 1993. Foto Giorgio Dettori

Fig. 453 *Figura di Eva*, gesso, 1993.

Fig. 454 *Figura di Fanciulla con capello*, gesso policromo, cm 30 x 24 x 81, 1996. Foto Giorgio Dettori.

Fig. 455 *Testa di Adolescente*, gesso policromo, cm 17 x 25 x 33, 1996. Foto Giorgio Dettori.

Fig. 456 *Ilenia*, marmo, cm 19 x 24 x 83, 1997. Foto Giorgio Dettori.

Fig. 457 *Testa di bimbo*, gesso, 1999.

Fig. 458 *Adamo ed Eva*, gesso e trachite, 1999.

Fig. 459 *Madonne nere*, buchero, fine anni Novanta.

Fig. 460 *Madonna*, gesso, 1999.

Fig. 461 Atelier Gavino Tilocca, Sassari. Veduta dell'ingresso. Foto di Stefano Serusi.

Fig. 462 Atelier Gavino Tilocca, Sassari. Veduta del primo ambiente dello studio.

Fig. 463 Atelier Tilocca, Sassari. Veduta del primo ambiente dello studio (lato sinistro).

Fig. 464 Atelier Tilocca, Sassari. Veduta del primo ambiente dello studio (lato destro).

Fig. 465 Atelier Tilocca, Sassari. Veduta dell'ambiente di lavoro (primo ambiente, lato sinistro).
Foto di Stefano Serusi.

Fig. 466 Atelier Tilocca, Sassari. Strumenti di lavoro dell'artista (primo ambiente, lato sinistro).
Foto di Stefano Serusi.

Fig. 467 Atelier Tilocca, Sassari. Strumenti di lavoro dell'artista (primo ambiente, lato sinistro).
Foto di Stefano Serusi.

Fig. 468 Atelier Gavino Tilocca, Sassari. Veduta del primo ambiente dello studio (lato sinistro).
Foto di Stefano Serusi.

Fig. 469 Atelier Gavino Tilocca, Sassari. Veduta del camino con rilievo ceramico dell'artista (1971). Primo ambiente, lato destro. Foto di Luigi Manca (Eikon, Nuoro).

Fig. 470 Atelier Gavino Tilocca, Sassari. Veduta del corridoio che collega il primo e il secondo ambiente dello studio dove è collocato il forno per la cottura delle ceramiche.

Fig. 471 Atelier Gavino Tilocca, Sassari. Veduta dello scaffale metallico con la produzione ceramica.

Fig. 472 Planimetria dell'atelier Tilocca, Sassari. Rilievi ed elaborazione grafica di Luisa Gulli

Fig. 473 Progetto di musealizzazione dell'atelier Tilocca, Sassari. Rilievi ed elaborazione grafica di Luisa Gulli

BIBLIOGRAFIA

Abramovicz J., *Giorgio Morandi: The Art of Silence*, Yale University Press, New Haven and London, 2004.

Affri D., Callegari P., *Studi d'Artista. Fotografie d'atelier tra '800 e '900*, EFFE Fabrizio Fabbri editore, Perugia, 2009.

Aimo M. A., "Acuto osservatore della figura umana", in *La Nuova Sardegna*, 3 maggio 1973.

Aimo M. A., "Il ritorno di Gavino Tilocca", in *Sassari Sera*, 30 maggio 1973.

"Al giardino d'inverno, stasera la "vernice" della personale di Tilocca", in *L'Unione Sarda*, 1 dicembre 1955.

Alberti L. B., *Della Pittura e della Statua* (1435; 1451), Dalla Società Tipografica de' Classici Italiani, Milano, 1804.

Alberti L.B. (1435), *De pictura* (a cura di Mallé L.), Sansoni, Firenze, 1950.

Alberti L.B. (1452), *De re ædificatoria* (a cura di Orlandi G., Portoghesi P.), Il Polifilo, Milano, 1966.

Alessandrini G., "Giovani scultori sardi. Gavino Tilocca", in *L'Unione Sarda*, 24 novembre 1938.

Alessandrini G., "Lo scultore sardo Gavino Tilocca", in *Arte Stampa* a. XII n.8, agosto 1962.

"Alla mostra di Venezia", in *Il Giornale d'Italia*, 8 settembre 1949.

Alpers S., "The View from the Studio" in Alpers S. (eds), *The Vexations of Art. Velázquez and Others*, Yale University Press, New Haven and London, 2005, pp. 9 - 46.

Altea G., "Catalogo delle opere d'arte", in *Il Palazzo della Provincia di Sassari*, Pizzi, Milano, 1986.

Altea G., "Arte decorativa in Sardegna 1919-1929", in Altea G., Magnani M., *Nino Siglienti. Un artista déco e la sua bottega*, Chiarella, Sassari, 1989, pp. 15-42.

Altea G., "La casa ATTE", in Altea G., Magnani M., *Un popolo di legno. Giocattoli artistici di Anfossi e Tavolara 1925-1939*, catalogo della mostra, ISOLA, Cagliari, 1990, pp. 11-27.

Altea G., Magnani M., *Eugenio Tavolara*, Ilisso, Nuoro, 1994.

Altea G., Magnani M., *Mauro Manca*, Ilisso, Nuoro,1994.

Altea G., Magnani M., *Pittura e scultura del primo Novecento*, volume della collana Storia dell'arte in Sardegna, Ilisso, Nuoro,1995.

Altea G., Magnani M., *La Collezione d'Arte della Provincia di Sassari*, Soter, Sassari 1996.

Altea G., "Il sentimento sotto la forma, All'Exmà di Cagliari un'ampia antologica dedicata alla scultura di Gavino Tilocca", in *La Nuova Sardegna*, 3 gennaio 1998.

Altea G., Magnani M., *Giuseppe Biasi*, Ilisso, Nuoro,1998.

Altea G., "Nello studio con il camice di lavoro sempre pronto a dare buoni consigli", in *La Nuova Sardegna*, 3 dicembre 1999.

Altea G., Magnani M., *Pittura e Scultura dal 1930 al 1960*, Collana "Storia dell'arte in Sardegna", Ilisso, Nuoro, 2000.

Altea G., *Eugenio Tavolara,* Ilisso, Nuoro, 2005.

Altea G., *Francesco Ciusa*, Ilisso, Nuoro, 2005.

Altea G., "Francesco Ciusa: gli anni delle Biennali (1907-1928)", in Altea G., Montaldo A. M. (a cura di), *Francesco Ciusa: gli anni delle Biennali (1907-1928)*, Ilisso, Nuoro, 2007, pp. 9-28.

Altea G., "La ceramica degli artisti nella Sardegna del primo Novecento", in *Ceramiche. Storia, linguaggio e prospettive in Sardegna,* Ilisso, Nuoro, 2007, pp.320 -349.

Altea G., Camarda A., *Henry Moore. Paesaggi Neri*, Agave, Sassari, 2010.

Altea G., "Uno scultore nella Roma fascista. Albino Manca 1921-1938", in Altea G., Virdis C. (a cura di), *Albino Manca. L'officina di uno scultore dal mito di Roma al sogno americano*, Gangemi, Roma, 2010, pp.22-63.

Altea G., Camarda A., *Eugenio Tavolara. Il mondo magico*, Ilisso, Nuoro, 2012.

Altea G., *Il fantasma del decorativo*, Il Saggiatore, Milano, 2012.

Altea G. (a cura di), *Gavino Tilocca. Ceramiche*, Eikon, Nuoro, 2013.

Altea G., Camarda A., "Celebrare o connettere? Identità e cambiamento nel Museo Nivola di Orani", in *Nuove Alleanze, Diritto ed Economia per la Cultura e l'Arte*, supplemento al n.80/91 di Arte e Critica, Roma, 2015, pp. 74-79.

Altea G., Camarda A., *Nivola. La sintesi delle arti*, Ilisso, Nuoro, 2016.

Alziator F., “Ritorno al primitivo”, in *La Nuova Sardegna*, 3 maggio 1973.

Alziator F., “Miti e simboli di antiche età”, in *La Nuova Sardegna*, 24 aprile 1976.

Amado G., “The Musealisation of the Studio: Three Case Studies [Brancusi, Schwitters, Bruscky]”, in *Conference Proceedings*, *Musealisation Processes. An International Research Seminar*, University of Porto (Portugal), 2014, pp. 468-483.

Amirsadeghi H., Eisler M. H. (eds), *Sanctuary: Britain’s Artists and Their Studios*, Thames & Hudson, London, 2012.

“Antonio Falchi commemorato solennemente all’Università di Genova”, in *La Nuova Sardegna*, 18 dicembre 1965.

Archimbaud M., *Francis Bacon: In Conversation with Michel Archimbaud*, Phaidon, London, 1993.

Armstrong C., *Cézanne in the Studio. Still Life and Watercolors*, J. Paul Getty Trust, Los Angeles, 2004.

“Arte sarda antica e moderna”, in *La Fiera Letteraria*, 25 settembre 1949.

“Artisti sardi”, in *La Tribuna*, 28 luglio 1937.

“Assegnati i premi del concorso nazionale della ceramica”, in *Il Lamone*, 25 giugno 1960.

“Assegnati i premi in palio del Concorso della ceramica”, in *Il Lamone*, 23 giungo 1962.

“Assegnazione dei premi al XX Concorso Nazionale della Ceramica “, in *Il Piccolo*, 23 giugno 1962.

Asthon D., *A fable of modern art*, Thames & Hudson, New York, 1980.

Azevedo T., “Entre a criação e a exposição: o museu como ateliê do artista. Breve introdução ao tema”, in *MIDAS*, n°3, 2014, pp. 1-10.

Azevedo T., “From Alberto Carneiro’s Garden to Angela Ferreira’s Kitchen: Showing the Place and Process of Creation*”*, in *Conference Proceedings*, *Musealisation Processes. An International Research Seminar*, University of Porto, 2014, pp. 577-601.

Bach F. T., Rowell M., Temkin A., *Constantin Brancusi, 1876-1957*, MIT Press, Philadelphia, 1995.

Bagnasco A. M., “Le case museo tra sostenibilità economica e creatività. Un conflitto (in)sanabile?”, in Besana A. (a cura di), *Economia dell’Heritage Italiano*, LED – Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, Milano, 2007, pp. 143-154.

Balas E., Bowness A., “Body Image in the Art of Constantin Brancusi”, in Blum E. J., Blum H. P., Pazzagli A. (eds.), *The body image in psychoanalysis and art*, Nicomp, Firenze, 2007, pp. 131-142.

Balas E., *Brancusi and his world*, Carnegie Mellon University Press, Pittsburgh, 2008.

Baldassari A., *Picasso. Life with Dora Maar: Love and war 1935-1945*, Flammarion, Paris, 2006.

Baldissin Molli G., “I beni degli artigianati storici di Padova”, in Baldissin Molli G. (a cura di), *Botteghe artigiane dal medioevo all’età moderna. Arti applicate e mestieri a Padova*, Il Prato, Padova, 2000, pp. 17-73.

Ballardini D., Quatrini F., *Protagonisti della ceramica moderna*, Milano, 1963.

Balmas P., “Atelier Brancusi”, in Bonito Oliva A., *Musei che reclamano attenzione. I fuochi dello sguardo*, Gangemi Editore, Roma, 2005, p. 155.

Bandera M. C., *Giorgio Morandi, 1890-1964*, Skira, Milano, 2015.

Barilli R. (a cura di), *Anni Trenta. Arte e cultura in Italia*, catalogo, Mazzotta, Milano, 1982.

Barnes J., “Roles of the Studio”, in *Studio Research*, Issue #0, 2011, pp. 6-8.

Barry Katz M., *Leon Battista Alberti and The Humanist Theory of the Arts*, University Press of America, Washington, 1977.

Barthel A., “The Paris Studio of Constantin Brancusi: A Critique of the Modern Period Room”, in *Future Anterior,* N°III, 2006, pp. 34-45.

Bassi S., “Itinerario urbano”, in Zauli M. (a cura di), Museo Carlo Zauli di Faenza, Collana del Sistema Museale della Provincia di Ravenna, Ravenna, 2004, pp. 66-72.

Bauer L., “From Bottega to Studio”, in *Renaissance Studies*, Vol. 22, N°5, pp. 642-649.

Bergstein M., “The Artist in His Studio: Photography, Art and the Masculine Mystique” in *Oxford Art Journal*, Vol. 18, n°2, 1995, pp. 45-58.

Bernacchioni A., “Le botteghe di pittura: luoghi, strutture e attività”, in Gregori M., Paolucci A., Acidini Luchinat C., *Maestri e Botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*, Silvana Editoriale, Milano, 1992, pp. 23-34.

Berthoud R., *Life of Henry Moore*, Faber and Faber, London, 1987.

Besser H., “The transformation of the museum and the way it’s perceived”, in Jones Garmil K. (ed.), *The wired museum: Emerging technology and changing paradigms*, American Association of Museums, Washington, 1997, pp. 153-169.

Biennale d’arte della ceramica, VII Premio Gubbio. Catalogo, Grafica – Perugia, 1962.

Birocchi E., “Lo scultore Gavino Tilocca”, in *Il Quotidiano sardo*, 8 dicembre 1955.

Blandell M., “La scultura di Gavino Tilocca. L’adolescenza riconquistata”, in *La Nuova Sardegna*, 2 febbraio 1975.

Blum E. J., Blum H. P., Pazzagli A. (eds.), *The body image in psychoanalysis and art*, Nicomp, Firenze, 2007.

Blunt A., *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, Oxford University Press, Oxford – New York, 1962.

Bochicchio L., Valenti P. (a cura di), *Asger Jorn. Oltre la forma*, Genova University Press, Genova, 2014.

Bodo S. (a cura di), *Il museo relazionale. Riflessioni ed esperienze Europee*, ed. Fondazione Giovanni Agnelli, Torino, 2003.

Bonacasa N., *Il museo online. Nuove prospettive per la museologia*, Osservatorio per le Arti Decorative in Italia “Maria Accascina”, Digitalia, Palermo, 2011.

Bonacini E., *Nuove tecnologie per la fruizione e valorizzazione del patrimonio culturale*, Aracne, Roma, 2011.

Bonacini E., “Il museo partecipativo sul web: forme di partecipazione dell’utente alla produzione culturale e alla creazione di valore culturale”, in *Il Capitale culturale Studies on the Value of Cultural Heritage,* Vol. 5, 2012, pp. 93-125.

Bond A. (ed.), *Francis Bacon Five Decades*, Art Gallery of New South Wales, Sydney, 2012.

Bonifazi C., “La VII Mostra Sindacale d’arte”, in *La Tribuna*, 28 giungo 1936.

Bonito Oliva A., *Musei che reclamano attenzione. I fuochi dello sguardo*, Gangemi Editore, Roma, 2005.

Boweness A., *The conditions of success. How the modern artist rise to fames*, Thames&Hudson, London-New York, 1989.

Brassaï G., *Les artistes de ma vie,* Éditions Denoël, Paris, 1982.

Brezianu B., Geist S., "The Beginnings of Brancusi", in *Art Journal*, Vol. 25, No. 1, Autumn, 1965, pp. 15-25.

Brigaglia M., *Gavino Tilocca / Cesare Bazzoni*, brochure della mostra, Galleria degli Artisti, Cagliari, 1976 (dal 1 al 12 aprile).

Brigliadoro, in *La Gazetta Sarda*, 18 ottobre 1948.

Brown N., *Tracey Emin*, Tate Publishing, London, 2006.

Brundu G., "La personale di Gavino Tilocca nelle sale della galleria del Cenacolo", in *Il Tempo*, 3 marzo 1959.

Buranelli F. (a cura di), *Manzù. Catalogo generale delle sculture dal 1923 al 1965*, De Luca, Roma, 2014.

Buren D., "Function of the Museum", in Artforum 12, no. 1, September 1973, pp. 67-68.

Buren D., "The Function of the Studio", trans. by Repensek T., in *October* Vol.10, Autumn, 1979, pp. 51-58.

Buren D., *Les Écrits* (1984-1990), Jean-Marc Poinsot éd., Bordeaux, 3 vol, 1991.

Buren D., *The Museum that Did Not Exist*, Prestel, Paris, 2010.

Buren D., "The Function of the Studio Revisited: Daniel Buren in Conversation", in Jacob M. J., Grabner M. (eds), *The Studio Reader. On the space of Artists*, The University of Chicago Press, Chicago, 2010, pp. 163-165.

Butcher-Younghans S., *Historic House Museums. A Practical Handbook for Their Care, Preservation, and Management*, Oxford University Press, 1993.

Cabanne P., *Brancusi,* Terrail, Paris, 2002.

Cagliaritano U., *Voci di Sardegna*, Vol. III, Fonte Gaia, Siena, 1966.

Cahill J., James N. P., *Damien Hirst: A retrospective*, CV Publications, London, 2012.

Calvesi M., Guidoni E., Lux S. (a cura di), *E 42. Utopia e scenario del Regime*, Marsilio, Venezia, 1987.

Camarda A., “Ceramica e architettura”, in *Ceramiche. Storia, linguaggio e prospettive in Sardegna*, Ilisso, Nuoro, 2007, pp. 405-414.

Camarda A., “La ceramica degli artisti dal dopoguerra ad oggi”, in *Ceramiche. Storia, linguaggio e prospettive in Sardegna,* Ilisso, Nuoro, 2007, pp.351-363.

Camarda A., “Ceramica e ritratto nell’opera di Gavino Tilocca”, in. Altea G. (a cura di), *Gavino Tilocca. Ceramiche*, Eikon, Nuoro, 2013, pp. 47-63.

Camellini N., “Manifestazioni d’arte in Sardegna. Lo scultore Gavino Tilocca”, in *La Tribuna*, 15 giugno, 1938.

Camellini N., “La Mostra intersindacale a Cagliari”, in *Il Giornale d’Italia*, 24 giugno, 1939.

Camesasca E., *Artisti in bottega*, Feltrinelli, Milano, 1996.

Campbell H., “The Museum or the Garbage Can, Notes on the Arrival of Francis Bacon's Studio in Dublin”, in *Tracings*, 1, Dublino 2000, pp. 38-51.

Campus S., *Aligi Sassu*, Ilisso, Nuoro, 2005.

Canella M., Giuntini S., *Sport e fascismo*, Franco Angeli, Milano, 2009.

Cappock M., *Francis Bacon’s Studio*, Marell Publishers Ldt, London, 2005.

Cappock M., “Francis Bacon’s Studio”, in Bond A. (eds), *Francis Bacon Five Decades*, Art Gallery of New South Wales, Sydney, 2012, pp. 45-63.

Carandente G., *Marino Marini. Catalogo ragionato della scultura*, Skira, Milano, 1999.

Cărăbaş I., “Literary Representations of Brancusi’s Studio”, in *Rev. Roum. Hist. Art, Série Beaux-Arts*, Tome XLIX, Bucarest, 2012, pp. 119-127.

Careddu P., “Nelle preziose ceramiche di Tilocca figure e simboli di un’antica Sardegna”, in *La Nuova Sardegna*, 27 maggio 1959.

Carotenuto S., “Relazioni di bottega e orientamento didattico nell’ambito dell’accademia del Solimena”, in Zuliani S. (a cura di) *Atelier d’artista. Gli spazi di creazione dell’arte dall’età moderna al presente*, Mimesis Edizioni, Milano - Udine, 2013, pp. 49-59.

Casali C., “Un XX Secolo vivace e straordinario”, in *La ceramica che cambia. La scultura ceramica in Italia dal secondo dopoguerra*, Gli Ori, Pistoia, 2014, pp. 9-23.

Casini T., “La mano ‘parlante’ dell’artista”, in *Predella*, n°3, Felici editore, Ghezzano, 2011, pp.25-36.

Cassanelli R., “Artisti in bottega. Luoghi e prassi dell’arte alle soglie della modernità”, in Cassanelli R. (a cura di), *La bottega dell’artista tra Medioevo e Rinascimento*, Jaca Book, Milano, 1998, pp. 7-29.

Catucci S., “La contingenza impossibile: note su alcuni modelli espositivi dell’opera d’arte”, in Fonti D., Caruso R. (a cura di), *Il Museo Contemporaneo. Storie esperienze competenze*, Gangemi Editore, Roma, 2015, pp. 57 – 71.

“Cento ceramisti e quindici scuole al Concorso nazionale della ceramica”, in *Il Resto del Carlino*, 20 giungo 1959.

“Cento ceramisti e quindici scuole al Concorso nazionale della ceramica”, in *Il Lamone*, 27 giugno 1959.

“Ceramiche di Gavino Tilocca nella saletta del ‘cancello’”, in *La Nuova Sardegna*, 1 dicembre 1960.

“Ceramiche di Tilocca”, in *La Nuova Sardegna*, 8 dicembre 1960.

“Ceramiche e Serpenti”, in *Il Manifesto*, 13 dicembre 1987.

“Cerioni inaugura la personale di Tilocca”, in *Il Giornale d’Italia*, 25 febbraio 1959.

Chiavarini M., “La materia residuale. Polvere e cenere nell’opera di Claudio Parmiggiani”, in *Senza Cornice*, n. 13, giugno-settembre, 2015, pp. 1-8.

Chiavina C., “La terra come destino”, in F. Gualdoni (a cura di), *Carlo Zauli. Scritti e testimonianze*, Museo Carlo Zauli, Faenza, 2012, pp. 13-17.

Ciardi-Dupré A., “1959: anno felice per i ceramisti sardi”, in *Il Tempo*, 6 ottobre 1959.

Ciardi-Dupré A., *Il Nuovo Corriere degli Artisti*, 20 gennaio 1961, ritaglio senza titolo dall’archivio Tilocca, Sassari.

Ciusa Romagna M., “Tilocca alla galleria degli artisti”, in *L’Unione Sarda*, 30 maggio 1963.

Coles A., *The Transdisciplinary Studio*, Vol. 1, Sternberg Press, Berlin, 2012.

Coletto S., Zauli M. (a cura di), *In forma di ceramica. Arte contemporanea dal Museo Carlo Zauli*, Fondazione Bevilacqua La Masa edizioni, Venezia, 2014.

Colombo P., *Genio e materia. Contributi per una definizione del mestiere d'arte*, Centro di ricerca "arti e mestieri", Vita e Pensiero, Milano, 2000.

Colomo G., *Albo generale degli artisti sardi*, Nuova Europa, Firenze, 1978.

Cosseddu M., *Gavino Tilocca scultore e pittore*, catalogo della mostra alla Galleria Il Cancello, Sassari 28 aprile 15 maggio 1988, Chiarella, Sassari.

Coulton G. G. (1928), *Art and the Reformation*, Cambridge University Prsss, Cambridge, 1953.

Crespi A., *Salvatore Fancello,* Ilisso, Nuoro, 2005.

Crispolti E., "Una riflessione non inopportuna", in *Arte e Stato. Le esposizioni sindacali nelle tre Venezie (1927-1944)*, catalogo a cura di Crispolti E., Masau M., De Angelis D., Skira, Milano, 1997 pp. 18-19.

Crooke E., *Museums and Community. Ideas, Issues and Challenges*, Routledge, London 2007;

Crowe J. A., Cavalcaselle G.B. (1877), *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi*, 2 voll., Sansoni, Firenze, 1974.

Cuccu A., *100 anni di ceramica. Le ricerche degli artisti, degli artigiani, delle piccole industrie nella Sardegna del XX secolo*, Ilisso, Nuoro 2000.

Cuccu A., "Tra un barbarico horror vacui e una sintesi di gusto moderno", in *Ceramiche. Storia, linguaggio e prospettive in Sardegna*, Ilisso, Nuoro, 2007, pp. 365-403.

Curtis P. (a cura di), *Scultura nell'Italia Fascista*, Henry Moore Institute, Leeds, 2003.

D. A., "Scultura e pittura nelle ceramiche di Tilocca", in *Sassari Sera*, 13 maggio 1963.

D. A., "Un pannello di Tilocca alla Scuola Media di Thiesi", in *Il Tempo*, 28 novembre 1963.

D. Degrassi, *L'economia artigiana nell'Italia medievale*, Carocci, Roma, 1996.

Da Milano C., Sciacchitano E., *Linee guida per la comunicazione nei musei: segnaletica interna, didascalie e pannelli*, Quaderni della valorizzazione – NS 1, MiBACT, Roma, 2015.

"Dalla mostra di aeropitture a quella delle stampe antiche. L'elogio del Duce allo scultore Gavino Tilocca", in *Il Giornale d'Italia*, 22 dicembre 1938.

Dalli Regoli G., "Il disegno nella bottega", in Gregori M., Paolucci A., Acidini Luchinat C., *Maestri e Botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*, Silvana Editoriale, Milano, 1992, pp. 61-90.

Davidts W., Paice K. (eds), *The Fall of the Studio. Artists at Work*, Valiz, Amsterdam, 2009.

Dawson B., "Francis Bacon Studio: The Dublin Chapter", in Cappock M. (eds), *Francis Bacon's Studio*, Marell Publishers Ldt, London, 2005, pp. 11-21.

Dawnson B. (a cura di), *Francis Bacon e la condizione esistenziale nell'arte contemporanea*, catalogo mostra a Palazzo Strozzi, (Firenze, 5 ottobre 2012 – 27 gennaio 2013), Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2012.

De Angelis D., "Il Sindacato Belle Arti", *in Arte e Stato. Le esposizioni sindacali nelle tre Venezie (1927-1944)*, catalogo a cura di Crispolti E., Masau M., De Angelis D., Skira, Milano, 1997, p.23.

De Angelis D., *Il Sindacato Belle Arti. Una ricerca sui documenti dell'Archivio dello Stato dell'E.U.R. a Roma*, Nettuno, Roma, 1999.

De Biase F. (a cura di), *I pubblici della cultura. Audience development, audience engagement*, Franco Angeli, Milano, 2014.

De Bruyn E., "The Empty Studio: Bruce Nauman's Studio Films", in Rachel E., Kisters S., Lehmann A. S. (eds), *Hiding Making Showing Creation. The Studio from Turner to Tacita Dean*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2013, pp. 188 -208.

De Infante J. R., "Carlo Zauli", in Zauli M. (a cura di), *Museo Carlo Zauli di Faenza*, Collana del Sistema Museale della Provincia di Ravenna, Ravenna, 2004, pp. 14-26.

De Infante J. R., "Carlo Zauli", in *La ceramica che cambia. La scultura ceramica in Italia dal secondo dopoguerra*, Gli Ori, Pistoia, 2014, pp. 160-161.

De Poli A., Piccinelli M., Poggi N., *Dalla casa atelier al museo. La valorizzazione dei luoghi dell'artista e del collezionista*, Lybra Immagine, Milano,2006.

De Vivo M., "Michelangelo Pistoletto o dell'atelier come spazio di 'collaborazione creativa'" in Zuliani S. (a cura di) *Atelier d'artista. Gli spazi di creazione dell'arte dall'età moderna al presente*, Mimesis Edizioni, Milano - Udine, 2013, pp. 157-167.

Delitala M., brochure della mostra alla Galleria 23 di Sassari.

Dessanay S., *Gavino Tilocca*, catalogo mostra alla Galleria degli Artisti, Cagliari, 1963.

Dessy S., "Cesare Cabra e Gavino Tilocca all'Aquario", 1945, ritaglio dall'archivio Tilocca, Sassari.

Donger S., Shepherd S. (eds), *ORLAN: A Hybrid Body of Artworks,* Routledge, London - New York, 2010.

Drag. An. (Dragone A.), "Ceramiche di Tilocca"*,* in *Stampa Sera,* 27- 28 dicembre 1961.

Eastwood D., "The Function of the Posthumous Studio", in *ACUADS* Conference 2013, *Locations of Practice, Sites for Creativity: From the Studio to the Cloud*, University of New South Wales, University of Sydney, 2014.

Edwards J., Ogden P., *7 Reece Mews: Francis Bacon's Studio*, Thames and Hudson, New York, 2001.

Elliot P., Schnabel J., *Tracey Emin: 20 years*, National Galley of Scotland, Edinburgh, 2008.

Endrich E., "Sculture come ordine. Gavino Tilocca e l'espressione dei sentimenti", in *Il Secolo d'Italia*, 19 gennaio 1975.

Endrich E., "Pensiero e sentimento nelle sculture di Gavino Tilocca", in *Tutto Quotidiano*, 30 giugno 1976.

"Ennesimo riconoscimento a Gavino Tilocca", in *L'Unione Sarda*, 4 luglio 1959.

"Entretien avec Germain Viatte", in *L'Atelier Brancusi, 30 janvier 1997: Réouverture de L'Atelier Brancusi*, Centre Georges Pompidou, dossier de press, Paris, 1997, pp. 8-9.

"Entretien avec Marielle Tabart", in *L'Atelier Brancusi, 30 janvier 1997: Réouverture de L'Atelier Brancusi*, Centre Georges Pompidou, dossier de press, Paris, 1997, pp. 10-11.

"Entretien avec Renzo Piano", in *L'Atelier Brancusi, 30 janvier 1997: Réouverture de L'Atelier Brancusi*, Centre Georges Pompidou, dossier de press, Paris, 1997, pp. 6-7.

Esner R., "Forms and Functions of the Studio from the Twentieth Century to Today", in Esner R., Kisters S., Lehmann A. S. (eds), *Hiding Making Showing Creation. The*

Studio from Turner to Tacita Dean, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2013, pp. 121-135.

Esner R., Kisters S., Lehmann A. S. (eds), *Hiding Making Showing Creation. The Studio from Turner to Tacita Dean*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2013.

Espa E., "Una serie di domande", in *La Nuova Sardegna*, 3 maggio 1973.

Fabbri L. (a cura di), *Carlo Zauli: l'alchimia delle terre 1952-1991*, MIC Faenza, 2002.

Fabi C., "Divulgazione della scultura nel secondo dopoguerra", in *Studi di Memofonte*, n°11, 2013, pp. 25-46.

Fahy A., "Leggibilità e accesso: le tecnologie dell'informazione e della comunicazione al servizio del museo d'arte", in Bodo S. (a cura di), *Il museo relazionale. Riflessioni ed esperienze Europee*, ed. Fondazione Giovanni Agnelli, Torino, 2003, p.81-100.

Fantham E., *Ovid's Metamorphoses*, Oxford University Press, New York, 2004.

Farson D., *The Gilded Gutter Life of Francis Bacon: The Authorized Biography*, Vintage Books, London, 2014.

Ferri S. (1946), *Plinio il Vecchio. Storia delle arti antiche*, BUR Rizzoli, Milano, 2000.

Fig J., *Inside The Artist's Studio*, Princenton Architectural Press, New York, 2015.

Fiori V., "Tilocca espone al Giardino d'Inverno le opere della sua 'terza vocazione'", in *L'Unione Sarda*, 4 dicembre 1955.

Flecniakoska J. L., "L'image dans le secret de l'atelier", in *Revue de Sciences Sociales*, n°34, 2005, pp. 14-17.

Fonti D., Caruso R. (a cura di), *Il museo contemporaneo: storie, esperienze, competenze*, Gangemi Editore, Roma, 2012.

Forte M., Franzoni M., "Quale comunicazione per i Musei in Internet? Modelli e metafore di navigazione", in *Sistemi Intelligenti*, anno X, n°2, agosto 1998.

Francis K., *The Studio and the Artist*, St. Martins Press, New York, 1974.

Fraser T., "The Studio: History, Myth and Legacy. On the changing nature of the space used by artist and the work being done there", in *ACUADS Conference 2013*, University of Sydney, 2013.

Frau A., Sanna S., Sotgiu G., *Santa Maria Maddalena. Faro di Fede tra Corsica e Sardegna*, Sorba edizioni, La Maddalena, 2014.

Freedman L., *Titian's Portraits through Aretino's Lens*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 1995.

Frongia M. L., *Mario Delitala*, Ilisso, Nuoro,1999.

Frongia M. L., *Giovanni Ciusa Romagna*, Ilisso, Nuoro, 2005.

Fusco R., "26, Rue du Depart, Parigi. L'atelier di Mondrian", in Zuliani S. (a cura di) *Atelier d'artista. Gli spazi di creazione dell'arte dall'età moderna al presente*, Mimesis Edizioni, Milano - Udine, 2013, pp. 121-133.

Gahtan M., *Giorgio Vasari and the Birth of the Museum*, Ashgate, Farnham, 2014.

Galluzzi P., Valentino P. A. (a cura di*), I formati della memoria. Beni culturali e nuove tecnologie alle soglie del terzo Millennio*, Giunti, Firenze, 1997.

Gamard E. B., *Kurt Schwitters Merzbau: The Cathedral of Erotic Misery*, Princenton Architectural Press, New York, 2000.

Gaudenzi E., *Novecento. Ceramiche italiane: protagonisti e opere del XX secolo*, Vol. 2. Dal primitivismo al design, Faenza editrice, Faenza, 2006.

Gaussen F., *Le peintre et son atelier: les refuges de la création*, Paris XVIIe-XXe siecles, Parigramme, Parigi, 2006.

Gautheron M., *Orlan, morceaux choisi ,*ENS Éditions, Saint-Étienne Métropole, 2007.

"Gavino Tilocca scultore", in *Il Giornale d'Italia*, 11 marzo 1950.

"Gavino Tilocca alla Biennale di Brera", in *La Nuova Sardegna*, 17 dicembre 1953.

"Gavino Tilocca tre volte artista", in *La Gazzetta Sarda*, 20 aprile 1959.

"Gavino Tilocca vince il concorso nazionale di Laveno Mombello", in *La Nuova Sardegna*, 13 luglio 1965.

Gavino Tilocca scultura e pittura, brochure della mostra alla Galleria Il Quadrato, Sassari 15 - 31 dicembre 1979. Archivio Tilocca, Sassari.

Geist S., *Brancusi. A Study of the Sculpture*, Grossman, New York, 1967.

Genet J., *L'atelier di Alberto Giacometti*, (1957), Il Nuovo Melangolo, Genova, 1992.

Getsy D. J., "The Reconstruction of the Francis Bacon Studio in Dublin", in Jacob M. J., Grabner M. (eds), *The Studio Reader. On the space of Artists*, The University of Chicago Press, Chicago, 2010, pp. 99-103.

Ghirri L., Costantini P., Chiaramonte G., *Niente di antico sotto il sole: scritti e immagini per un'autobiografia*, Società Editrice Internazionale, Torino, 1997.

Ghirri L., *Atelier Morandi*, Palomar di Alternative, Bari, 2002.

Gianieri F., "Gavino Tilocca scultore dell'anima sarda", in *I caval'd brons*, dicembre 1961.

"Giovani Artisti Sardi: Enea Marras visto da Gavino Tilocca", in *La Tribuna*, 4 settembre 1937.

Gizzi S., Poretti S. (a cura di), *Il padiglione dell'artigianato a Sassari: architettura e conservazione*, Gangemi, Roma, 2007.

"Gli artisti ammessi alla XXII Biennale per il ritratto in scultura e per le incisioni e medaglie", in *La Tribuna*, 9 maggio 1940.

"Gli artisti premiati alla X Mostra sindacale", in *L'unione Sarda*, 7 giugno 1939.

Gotlieb M., "Creation and Death in the Romantic Studio", in Cole M., Pardo M. (eds), *Inventions of the Studio: Renaissance to Romanticism*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, London, 2005, pp. 47-183.

Gotti A., *Vita di Michelangelo Buonarroti*, 2 voll., Firenze, Tipografia della Gazzetta d'Italia, 1875.

Grazioli E., *La polvere nell'arte*, Bruno Mondadori Editore, Milano, 2004.

Green C., *The Third Hand: Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism*, University of South Wales Press, Sydney, 2001.

Gregori M., Paolucci A., Acidini Luchinat C., *Maestri e Botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*, Silvana Editoriale, Milano, 1992.

Griener P., "La notion d'atelier de l'Antiquité au XIX° siècle: chronique d'un appauvrissement sémantique", in *Perspective*, 1, 2014, pp. 12-26.

Gualdoni F., *Carlo Zauli, scultore*, Silvana Editore, Milano, 2009.

Gualdoni F., *Carlo Zauli. Terra che rivive*, Danilo Montanari editore, Ravenna, 2011.

Gualdoni F. (a cura di), *Carlo Zauli. Scritti e testimonianze*, Museo Carlo Zauli edizioni, Faenza, 2012.

Guderzo M. (a cura di), *La mano e il volto di Antonio Canova. Nobile semplicità. Serena grandezza*, Fondazione Canova, Possagno, 2008.

Guillouët J. M., Jones C. A., Sofio S., Merger M., “Enquête sur l’atelier: histoire, fonctions, transformations” in *Perspective*, 1, 2014, pp. 27-42.

Gunther K., “Interview: Perry Ogden on Documenting Reece Mews”, in *SuperMassiveBlackHole*, Issue 18, 2014, pp. 20-24.

Hardman A., *Studio Habits: Francis Bacon, Lee Krasner, Jackson Pollock and Agnes Martin*, University of Manchester, Manchester, 2014.

Harrison M.*, In Camera: Francis Bacon: Photography, Film and the Practice of Painting*, Thames & Hudson, London, 2005.

Harrison M., *Francis Bacon: Catalogue Raisonné*, The Estate of Francis Bacon, London, 2016.

Haskell F., “The Market for Italian Art in the 17th Century”, in *Past & Present*, Oxford University Press, n. 15, April 1959, pp.48-59.

Haskell F., “The Old Masters in Nineteenth-Century French Painting” in Haskell F., *Past and Present in Art and Taste. Selected Essays*, New Haven/London, Yale University Press, 1987, pp. 90–115.

Hegyi L., Viola E., *Orlan. Le récit / The narrative*, Charta, Milano, 2007.

Higgins C., “It’s trash, but it’s Bacon’s trash – and it’s sold for almost £1m”, in *The Guardian*, 25 April 2007.

Hoffmann J., Jennedy C., *The Studio*, City Gallery The Hugh Lane Press, Dublin, 2007.

Hoffman W., *L’atelier. Courbet, l’Ottocento e il quadro del secolo*, Donzelli, Roma, 2012.

Hoffmann J. (eds), *The Studio. Documents of Contemporary Art*, WhiteCheaple Gallery, London and The MIT Press, Cambridge, 2012.

Hüttinger E. (1985), *Case d'artista: dal Rinascimento a oggi*, Bollati Boringhieri, Torino, 1992.

“I Dieci comandamenti nei bassorilievi di Tavolara e Tilocca nel nuovo Palazzo di Giustizia”, in *L’Isola*, 18 ottobre, 1939.

“I premi della ceramica”, in *Il Resto del Carlino*, 19 giugno 1960.

Il Museo e la Rete: nuovi modi di comunicare. Linee guida per una comunicazione innovativa nei musei, Dipartimento Cultura - Settore progetti strategici e politiche comunitarie, Regione Veneto, Venezia, 2014.

Il Palazzo della Provincia di Sassari, Pizzi, Milano,1986.

"Il pannello di Tilocca alla scuola media di Thiesi", in *Il Tempo*, 28 novembre 1963.

"Il simulacro di S. Barbara destinato alla chiesa di Carbonia", in *L'Unione Sarda,* 15 giugno 1938.

"Il successo della mostra di pittura 'S'Incontru'", in *La Nuova Sardegna*, 8 aprile 1986.

"Impressione sugli artisti Sardi alla VII Sindacale", in *Il Popolo di Roma*, 15 giugno 1936.

"Inaugurata dalle autorità la XXII settimana Faentina", in *Il Resto del Carlino*, 28 giungo 1959.

Isager J., *Pliny on Art and Society: The Elder Pliny's Chapters on The History Of Art*, Routledge, New York, 1991.

Isaia A., "Musei e social media: comunicare e coinvolgere nell'era del web 2.0. Le recenti esperienze della Fondazione Torino Musei", in *Nuove Alleanze, Diritto ed Economia per la Cultura e l'Arte*, supplemento al n.80/91 di Arte e Critica, Roma, 2015, p. 80.

Jacob M. J., Grabner M. (eds), *The Studio Reader. On the space of Artists*, The University of Chicago Press, Chicago, 2010.

Jensen R., *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1994.

Jimenéz J., *Teoria dell'arte*, Aesthetica, Madrid, 2007.

Jones C. A., *Machine in the Studio: Constructing the Postwar American Artist*, The University of Chicago Press, Chicago, 1996.

Jones C. A., "Poststudio/Postmodern/Postmortem", in Jacob M. J., Grabner M. (eds), *The Studio Reader. On the space of Artists*, The University of Chicago Press, Chicago, 2010, pp. 286-301.

Jones C. A., "Enquête sur l'atelier: histoire, fonctions, transformations" in *Perspective*, 1, 2014, pp. 26-42.

Jonkman M., “The Artist as Centerpiece. The Image of the Artist in Studio Photographs of the Nineteenth Century”, in Rachel E., Kisters S., Lehmann A. S. (eds), *Hiding Making Showing Creation. The Studio from Turner to Tacita Dean*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2013, pp. 106-119.

Kale S., *French Salon. High Society and Political Sociability from the Old Regime to the Revolution of 1848*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 2004.

Kannes G. (a cura di), *Case museo ed allestimenti d’epoca: interventi di recupero museografico a confronto, atti del Convegno di studi*, Saluzzo, Biblioteca Civica, 13-14 settembre 1996, Centro Studi Piemontesi, Torino, 2003.

Kelly F., *The Studio and the Artist*, St. Martin’s Press, New York, 1975.

Kisters S., “Old and New Studio Topoi in the Nineteenth Century”, in Rachel E., Kisters S., Lehmann A. S. (eds), *Hiding Making Showing Creation. The Studio from Turner to Tacita Dean*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2013, pp. 15-30.

Kosinsky D. (ed.), *Henry Moore. Sculpting the 20th Century*, Yale University Press, New Haven and London, 2001.

Kris E., Kurz O. (1935), *Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist. A Historical Experiment*, Yale University Press, New Haven; trad. it di Piccoli G., *La leggenda dell’artista. Un saggio storico*, Boringheri, Torino, 1980.

Kristeller P.O., “The Modern System of the Arts”, in *Journal of the History of Ideas*, Vol. XII, n. 4, 1951, pp. 496-527.

Kwon M., *One Place after Another: Notes on Site Specificity*, October, Vol. 80, (Spring, 1997), pp. 85-110.

“L’alacre attività dello scultore Gavino Tilocca”, in *La Tribuna*, 6 luglio 1938.

“L’assegnazione del ‘Premio Sassari’”, in *La Nuova Sardegna*, 4 settembre, 1951.

La Biennale di Venezia, XXII Esposizione Internazionale d’Arte, Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia, 1940.

“La Mostra intersindacale a Cagliari”, in *Il Giornale d’Italia*, 24 giugno 1939.

La Nuova Sardegna, 20 aprile 1974; *La Nuova Sardegna*, 21 aprile 1974.

"La VII Mostra Sindacale Sarda, Le sezioni del Bianconero e della Scultura", in *La Sardegna Cattolica*, 21 giugno 1936.

"La X Mostra Sindacale. La Scultura", in *L'Unione Sarda*, 2 febbraio 1939.

Lachi C. (a cura di), *Museo Marino Marini a Firenze*, Museo Marino Marini, Firenze, 2004.

Ladogana R., *Bernardino Palazzi*, Ilisso, Nuoro, 2005.

Laghi A. V., *Arturo Dazzi scultore e pittore*, Pacini, Pisa, 2013.

Lamarche B., "L'atelier Duchamp / Duchamp's Studio", in *Espace: Art Actuel*, n°57, Fall, 2001, pp. 15-18.

Lehmann A. S., "Good Art Theory Must Smell of the Studio", in Rachel E., Kisters S., Lehmann A. S. (eds), *Hiding Making Showing Creation. The Studio from Turner to Tacita Dean*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2013, pp. 204-255.

Lejeune J.-F., M. Sabatino, "North versus South. Introduction", in Lejeune J-F., Sabatino M., *Modern Architecture and the Mediterranean. Vernacular Dialogues and Contested Identities*, Routledge, New York, 2010, pp. 1-12.

Leoncini L., Simonetti F. (a cura di), *Abitare la storia. Le dimore storiche-museo. Restauro. Sicurezza. Didattica. Comunicazione*, Acts of the International Conference, Genova, 20-22 November, 1997, Umberto Allemandi & Co., Torino, 1998.

"Letterati di Sardegna", in *La Tribuna*, 29 gennaio 1938.

Letters of Gustave Courbet, ed. and trans. Chu P., University of Chicago Press, Chicago, 1992.

Levine S. Z., *Monet, Narcissus, and Self-reflection: The Modernist Myth of the Self*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1994.

Liberman A., *The Artist in his Studio*, Viking Press, New York, 1960.

Lieefooghe M., "14, rue de La Rochefoucauld. The Partial Eclipse of Gustave Moreau", in Esner R., Kisters S., Lehmann A. S. (eds), *Hiding Making Showing Creation. The Studio from Turner to Tacita Dean*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2013, pp. 86-105.

Lilti A., *The World of the Salons. Sociability and Worldliness in Eighteen Century Paris*, Oxford University Press, New York, 2015.

Liverani G. (a cura di), *Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza*. *Catalogo delle opere*, F.lli Lega, Faenza, 1963.

“Lo scultore Tilocca scolpirà la statua di Santa Barbara per il Tempio di Carbonia”, in *Il Lavoro Fascista*, 14 giugno 1938.

“Lo scultore Tilocca alla Biennale di Venezia”, in *L’Unione Sarda*, 10 maggio 1940.

“Lo scultore Gavino Tilocca alla Mostra romana del ritratto”, in *Il Giornale d’Italia*, 24 giugno 1949.

Lorizzo L., “Dimore d’artista nel seicento attraverso alcuni casi studio”, in Zuliani S. (a cura di) *Atelier d’artista. Gli spazi di creazione dell’arte dall’età moderna al presente*, Mimesis Edizioni, Milano - Udine, 2013, pp. 25-35.

Lukehart P. M., *The Artist’s workshop, National Gallery of Art*, Hannover, 1993.

M. R., “Mondo lirico e sereno di G. Tilocca scultore “, in *Il Giornale d’Italia*, 26 giugno, 1949.

Macciotta L., “Gavino Tilocca”, in *Frontiera* a. VI n. 8, agosto 1973.

MacLeod S. (ed.), *Reshaping museum space*, Routledgw, New York, 2005.

Magnani M., “L’Arte del Novecento”, in AA.VV., *La Provincia di Sassari, La civiltà e l’arte*, Pizzi, Milano 1983.

Magnani M., “Quando la materia sembra animarsi”, in *La Nuova Sardegna*, 2 giugno 1988.

Magnani M., “Tilocca, la forma rarefatta, A Sassari l’antologica del decano degli artisti cittadini, dopo l’esposizione all’Exmà, in *La Nuova Sardegna*, 22 aprile 1998.

Magnani M., “Il ricordo, Oltre la passione e la probità del «mestiere»”, in *La Nuova Sardegna*, 3 dicembre 1999.

Maiorino M., “‘Osservazioni sullo sguardo’. Gli studi di Giacometti e di Morandi nella fotografia di Brassaï e di Ghirri”, in Zuliani S. (a cura di) *Atelier d’artista. Gli spazi di creazione dell’arte dall’età moderna al presente*, Mimesis Edizioni, Milano - Udine, 2013, pp. 135-146.

Malvezzi S., Kühn W., “Towards an Invisible Architecture”, in *Domus*, 913, April, 2008, pp. 94-96.

Manca P. A., “Ceramiche di Tilocca”, in *La Gazzetta Sarda*, 28 novembre 1960.

Manca P. A., “Un artista nato per la scultura”, in *La Gazzetta Sarda*, 28 novembre 1960.

Mancini M.G., “Alternative spaces of production. Group Material e Tim Rollins con K.O.S. nella New York” degli anni ’80, in Zuliani S. (a cura di) *Atelier d’artista. Gli spazi di creazione dell’arte dall’età moderna al presente*, Mimesis Edizioni, Milano - Udine, 2013, pp. 169-180.

“Manifestazioni d’arte in Sardegna, Lo scultore Gavino Tilocca”, in *La Tribuna*, 15 giugno 1938.

Manis R., “E’ piaciuto Tilocca alla vedova dell’Aga Kan”, in *Sassari Sera*, 27 settembre 1961.

Manunza M., “Gavino Tilocca i bronzi dell’addio”, in *L’Unione Sarda*, 2 dicembre 1999.

Marabini C. e Donato F., *Matrici e radici in Carlo Zauli*, CUEN, Napoli, 1989.

Maranzano M., *Futurismo in Sardegna. L’episodio sardo alla fine degli anni Trenta*, S’Alvure, Oristano, 1993.

Mariani D., “Apparati”, in Altea G. (a cura di), *Gavino Tilocca. Ceramiche*, Eikon, Nuoro, 2013, pp. 123-133.

Mariani D., “Gavino Tilocca”, in *La ceramica che cambia. La scultura ceramica in Italia dal secondo dopoguerra*, Gli Ori, Pistoia, 2014, pp. 66-67.

Mariani D., “Intervista a Matteo Zauli”, in *Juliet Art Magazine*, 2 aprile 2015.

Marini M., *Artigianato in mostra. Quarant’anni di storia economica e sociale. I.S.O.L.A. 1957-1997*, Edizioni Sole, Cagliari, 1997.

Marini M., Ferru M. L., *Ceramica di Sardegna. La storia, i protagonisti, e opere 1920-1960*, Tema, Cagliari, 1990, pp. 219-230.

Marini M., Ferru M. L., *Federico Melis. Una vita per la ceramica*, SOLE edizioni, Cagliari, 1997.

Marini F., *Francis Bacon*, Skira, Milano, 2008.

Martin-Fugier A., *Le vie d'artiste au XIXe siècle*, Louis Audibert, Parigi, 2007.

Martini A., *La scultura lingua morta e altri scritti*, Abscondita, Milano, 2001.

Masala F., “Gavino Tilocca scultore e pittore”, in *Il Corriere dell’Isola*, 15 maggio 1951.

Masala F., “Successo a Cagliari della mostra Tilocca”, in *La Nuova Sardegna*, 10 dicembre 1955.

Masala F., “Gavino Tilocca creatore di forme”, in *L’Unione Sarda*, 25 febbraio 1959.

Mascheroni S., “La funzione educativa del museo e la relazione con la scuola”, in *Insula Fulcheria*, n. 39, 2009, p. 92-101.

Massa C., “Il panorama artistico della Sardegna attraverso la VII Sindacale d’arte”, in *L’Unione Sarda*, 28 giugno 1936.

Meneguzzo M. (a cura di), *Marino Marini. Cavalli e cavalieri*, Skira, Milano, 1997.

Meneguzzo M. (a cura di), *Marino Marini. Il Museo alla Villa Reale di Milano*, Skira, Milano, 1997.

Merger P.M., “Enquête sur l’atelier: histoire, fonctions, transformations” in *Perspective*, 1, 2014, pp. 26-42.

Miller S., *Costantin Brancusi*, Reaktion Books, London, 2010.

Milner J., The Studios of Paris: *The Capital of Art in the Late Nineteenth Century*, Yale University Press, New Haven – London, 1988.

Missirini M., *Della vita di Antonio Canova: libri quattro compilati*, Giovanni Silvestri edizioni, Milano 1825.

Mitchison D., Stallabrass J., *Henry Moore*, Rizzoli, New York, 1992.

Mitchinson D. (eds), *Celebrating Moore. Works from the Collection of the Henry Moore Foundation*, University of California Press, Barkeley and Los Angeles, 1998.

Monozigoto B., “Maturità espressiva nell’arte di Gavino Tilocca”, in *La Gazzetta Sarda*, 21 maggio 1951.

Mosse G., *Sessualità e nazionalismo* (1982), Laterza, Roma – Bari, 1996, pp. 175-206.

Mostra d’Arte (Sindacato Belle Arti), catalogo Celebrazioni della Sardegna, Confederazione Fascista dei Professionisti e degli Artisti, Unione provinciale di Sassari, 1937.

Mottola Molfino A., “Case-museo intoccabili: istruzioni per l’uso”, in Kannes G. (a cura di), *Case museo ed allestimenti d’epoca: interventi di recupero museografico a*

confronto, atti del Convegno di studi, Saluzzo, Biblioteca Civica, 13-14 settembre 1996, Centro Studi Piemontesi, Torino, 2003, pp. 27-31.

Murtas G., *Filippo Figari*, Ilisso, Nuoro,1996.

Murtas G., *Gavino Tilocca sculture*, Arte Duchamp, Cagliari, 1997.

Murtas G., "Tilocca la lunga ricerca plastica, il riconoscimento con la grande antologica all'Exmà", in *La Nuova Sardegna*, 3 dicembre 1999.

Murtas G., *Foiso Fois,* Ilisso, Nuoro, 2005.

Murtas G., *Mauro Manca*, Ilisso, Nuoro, 2005.

Negri A., *Aligi Sassu*, Ilisso, Nuoro,1995.

Nicolson B., *Courbet: The Studio of the Painter*, Viking Press, New York, 1973.

O' Connor B., "Dust and Debitage: An Archeology of Francis Bacon's Studio", in *Archaeologies of Art: Papers from the Sixth World Archaeological Congress*, UCS Scholarcast, Series 2, Ed. Ian Russell, 2008, pp. 1-9.

O' Doherty B., "Il contesto come contenuto", in O' Doherty B., *Inside the White Cube. The ideology of the Gallery Space*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles, 1986, trad. it., *Inside the White Cube. L'ideologia dello spazio espositivo*, Johan & Levi Editore, Milano, 2012, pp. 55-72;

O' Doherty B., "L'occhio e lo spettatore", in B. O' Doherty, *Inside the White Cube. The ideology of the Gallery Space*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles, 1986, trad. it., *Inside the White Cube. L'ideologia dello spazio espositivo*, Johan & Levi Editore, Milano, 2012, pp. 35-54.

O' Doherty B., "Osservazioni sullo spazio espositivo", in O' Doherty B., *Inside the White Cube. The ideology of the Gallery Space*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles, 1986, trad. it., *Inside the White Cube. L'ideologia dello spazio espositivo*, Johan & Levi Editore, Milano, 2012, pp. 21-34.

O' Doherty B., "Studio e galleria. Il rapporto tra il luogo in cui l'arte si crea e lo spazio in cui viene esposta", in O' Doherty B., *Inside the White Cube. The ideology of the Gallery Space*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles, 1986, trad. it., *Inside the White Cube. L'ideologia dello spazio espositivo*, Johan & Levi Editore, Milano, 2012, pp. 89-128.

O' Doherty B., *Inside the White Cube. L'ideologia dello spazio espositivo*, Johan & Levi, Milano, 2012.

Orsini E., "Tra contemplazione e distruzione. L'Atelier di Joan Mirò", in *Testo & Senso*, n°14, 2013, pp. 1-21.

P. P. "A Cagliari un'altra rassegna di arte sarda contemporanea", in *La Nuova Sardegna*, 27 maggio 1961.

Paré A. L., "The Artist, The Studio and Me", in *Espace: Art Actuel*, n°57, 2001, pp. 25-32.

Paret P., "Sculpture and its negative. The photographs of Constantin Brancusi", in Jhonson G. A. (ed.), *Sculpture and Photography. Envisioning the third dimension*, Cambridge University Press, Cambridge, UK, USA, 1998, pp. 101-115.

Parmiggiani C., *Stella Sangue Spirito,* Actes Sud, Arles, 2003.

Parmiggiani C., *Una fede in niente ma totale*, Le Lettere, Firenze, 2010.

Pasquali M., *Berengo Gardin. Lo studio di Giorgio Morandi*, Charta, Milano, 1993.

Pasquali M., *Giorgio Morandi. Saggi e ricerche (1990-2007)*, Noè edizioni, Firenze, 2007.

Pasquali M., "Morandi: due studi, due storie", in *Rivista IBC XVII*, n.1, 2009.

Passaro M., "Gerhard Richter. Im atelier mit dem meister", in Zuliani S. (a cura di) *Atelier d'artista. Gli spazi di creazione dell'arte dall'età moderna al presente*, Mimesis Edizioni, Milano - Udine, 2013, pp. 147-155.

Pavanello G., *L'opera completa del Canova*, intr. di M. Praz, Rizzoli, Milano, 1976.

Pavone M. A., "Un metodo operativo globale: il ruolo del Solimena 'accademico'", in Zuliani S. (a cura di) *Atelier d'artista. Gli spazi di creazione dell'arte dall'età moderna al presente*, Mimesis Edizioni, Milano - Udine, 2013, pp. 37-48.

Pavoni R., Selvafolta O., "La diversità delle dimore-museo: opportunità di una riflessione", in Leoncini L. e Simonetti F. (a cura di), *Abitare la storia: le dimore storiche/museo: restauro sicurezza didattica comunicazione*, Allemandi, Torino, 1999, pp. 32-36.

Pavoni R. (ed.), *Historic House Museums Speak to the Public: Spectacular Exhibits versus a Philological Interpretation of History*, Acts of the Annual Conference, Genoa 1-4 Novembre 2000, DEMHIST, Milano, 2001.

Pavoni R., "Towards a definition and typology of historic house museums" in *Museum International* No. 210, Vol. 53, N. 2, Unesco, Paris, 2001, pp. 16-21.

Pavoni R., "Case Museo: prospettive per un nuovo ruolo nella cultura e nella società", in *Casas museo: museología y gestión*, Secretaría General Técnica, Centro de Publicaciones del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2013, pp. 1-22.

Pearson J. J., "Italy. Fantastic and flamboyant, her post-war arts are as stimulating as they are controversial", in *Craft Horizons*, luglio-agosto 1956, pp. 35-40.

Pecci A.M. (a cura di), *Patrimoni in migrazione. Accessibilità, partecipazione, mediazione interculturale nei musei*, Franco Angeli, Milano 2009.

Peck A. (eds), *Period Rooms in the Metropolitan Museum of Art*, Yale University Press, New Haven and London, 1996;

Peppiatt M., Bellony- Rewald A., *Imagination's Chamber: Artists and their studios*, New York Graphic Society, Boston, 1982.

Peppiatt M., *Francis Bacon: Anatomy of an Enigma*, Orion, London, 1996.

Peppiatt M., *Francis Bacon in your Blood: A Memoir*, Bloomsbury Publishing, London and New York, 2015.

Perisanu M., "L'atelier de Brâncuşi – une synergie de valeurs, discours, praxis", in *Dialogos*, n°17, 2008, pp. 30-34.

Perocco G., "Chiarezza e coerenza dei pittori e degli scrittori sardi", in *Gazzettino Sera*, 25 – 26 agosto, 1949.

Petelin G., "Research in the Studio: extended the horizons of practice", in *Studio Research*, Issue #0, 2011, pp. 4-5.

Pevsner N., *Academics of Art*: *Past and Present*, Da Capo Press, New York, 1973.

Pigrum D., "The 'Ontopology of the artist's studio as workplace: researching the artist's studio and the art/design classroom", in *Post-Compulsory Education*, Volume 12, Issue 3, 2007, pp. 291-307.

Pinet H., *Henry Moore: L'atelier*, Hazan Paris, 2010.

Pinna G., “Dopo ‘Abitare la storia’” in Leoncini L., Simonetti F. (a cura di), *Abitare la storia. Le dimore storiche-museo. Restauro. Sicurezza. Didattica. Comunicazione*, Acts of the International Conference, Genova, 20-22 November, 1997, Umberto Allemandi & Co., Torino, 1998, pp. 200-201.

Pinna G., “DEMHIST: The Genesis of a Committee”, in Pavoni R. (ed.), *Historic House Museums Speak to the Public: Spectacular Exhibits versus a Philological Interpretation of History*, Acts of the Annual Conference, Genoa 1-4 Novembre 2000, DEMHIST, Milano, 2001, pag. 7-12.

Pinna G., “Introduction to historic house museums”, in *Museum International*, Vol. 53, n. 2, Unesco, Paris, 2001, pp. 4-9.

Pinna G., “Il museo come luogo di mistificazione?”, in *Nuova Museologia*, Vol. 9, Milano, 2003, pp. 25-26.

Pirovano C., *Il Museo Marino Marini a Firenze*, Electa, Milano, 1994.

“Pittori sardi alla mostra Marzotto”, in *La Nuova Sardegna*, 29 maggio 1953.

Placci E., “La Sardegna raccontata dai cinghiali di Tilocca”, in *L’Unione Sarda*, 3 agosto 1960.

Plinio il Vecchio, *The Elder Pliny’s Chapters on the History of Art*, trad. di Jex-Blake K., commento e introd. di Sellers E., The Macmillan Company, New York, 1896.

Plinio il Vecchio, *Naturalis historia*, XXXV, trad. it. Storia naturale, vol. V, Einaudi, Torino 1988.

Plinio il Vecchio, *Storie naturali* (Libri VIII – XI), intr., trad., note di Maspero F., BUR Rizzoli, Milano, 2011.

Pollitt J. J., *The Ancient View of Greek Art. Criticism, History and Terminology*, New Haven, London, 1974.

Pollitt J. J., *The Art of Rome, c. 753 B.C. – A.D. 337. Sources and Documents*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983.

Pollitt J. J., *The Art of Ancient Greece. Sources and Documents*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990.

Pons N., “Dipinti a più mani”, in Gregori M., Paolucci A., Acidini Luchinat C., *Maestri e Botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*, Silvana Editoriale, Milano, 1992, pp. 35-52.

Previtera M. A., Reberoa S., *Dall'Accademia all'atelier*, Electa, Milano, 2000.

Quarta Mostra del Sindacato Interprovinciale Fascista Belle Arti della Sardegna, catalogo, Sindacato delle Belle Arti Sardegna, Cagliari, 1933, p. 85.

R.P., "Opera di Tilocca, il busto di Segni", in *La Nuova Sardegna*, 26 ottobre 1973.

Rachel E., Kisters S., Lehmann A. S. (eds), *Hiding Making Showing Creation. The Studio from Turner to Tacita Dean*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2013.

Reijnders F., "The Studio as Mediator", in Rachel E., Kisters S., Lehmann A. S. (eds), *Hiding Making Showing Creation. The Studio from Turner to Tacita Dean*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2013, pp. 136-156.

Ridolfi C., *The life of Titian*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 1996.

Rinsnicoff de Gorgas M., "Reality as illusion, the historic houses that become museums" in *Museum International* No. 210, Vol. 53, N. 2, Unesco, Paris, 2001, pp. 10-15.

Rizzo A. P., "La bottega come luogo di formazione", in Gregori M., Paolucci A., Acidini Luchinat C., *Maestri e Botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*, Silvana Editoriale, Milano, 1992, pp. 53-60.

Robinson A., *Genius: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, New York, 2011.

Ruffo N., "Realizzazioni e promesse alla X Mostra Sindacale d'Arte", in *L'Unione Sarda*, 15 giugno 1939.

Sacco P. L., Pedrini S., "Il distretto culturale, mito o opportunità?", in *Il Risparmio*, 51, 3, 2003 pp. 101-155.

Sacco P. L., Ferilli G., *Il distretto culturale evoluto nell'economia post industriale*, DADI/WP_4/06, Università Iuav, Venezia, 2006.

Salvatore D., "Maestri e botteghe nel rinascimento italiano", in Zuliani S. (a cura di) *Atelier d'artista. Gli spazi di creazione dell'arte dall'età moderna al presente*, Mimesis Edizioni, Milano - Udine, 2013, pp. 13-23.

Santagata W., "I distretti culturali nei paesi avanzati e nelle economie emergenti ", in *Economia della cultura*, n.2, 2005, pp. 141-152.

Sarău R.C., “L'atelier Brancusi – de l'espace privé à l'espace public”, in *Communication and Argumentation in the Public Sphere* 1, 2007, pp. 194-200.

“Sassari per l’autarchia. Il raduno di propaganda e la mostra dei prodotti nazionali”, in *La Tribuna*, 13 dicembre 1937.

“Sassaresi all’artigianato”, in *La Nuova Sardegna*, 8 giugno 1957.

Schmidt H., “Lo Stadio dei Marmi. La sistemazione delle statue”, in Mantura B. (a cura di), *Il corpo in corpo. Schede per la scultura italiana 1920-1940*, De Luca Arte, Roma, 1992, pp.135-137.

Schubiger B., “Les «period rooms» dans les musées. La mémoire de la vie quotidienne”, in *Heimatschutz Patrimoine*, n° 3/10, 2010, pp. 14-15.

Selleri L., *Museo Morandi. Catalogo generale*, Silvana editore, Milano, 2004.

Serra M., “Versatilità di Gavino Tilocca”, in *L’informatore del Lunedì*, 5 dicembre 1955.

Serra M., *Gavino Tilocca*, catalogo della mostra alla Galleria Il Cenacolo, Cagliari 1959.

Serra M., “Parole di pietra”, in *La Nuova Sardegna*, 3 maggio 1973.

Serra M., “Gavino Tilocca: Scultore in vaglia”, in *Sardegna Fieristica*, maggio 1976.

“Sette domande a Gavino Tilocca”, in *Sassari Sera*, 13 febbraio 1960.

Shanes E., *Constantin Brancusi*, Abbeville Press, New York, 1989.

Shanes E., “Brancusi’s Studio Flattened”, in *Apollo*, n° 146, December, 1997, p. 61.

Shiner L., *The Invention of Art: A Cultural History*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2001.

“Si è chiusa a Nuoro la Mostra regionale d’arte”, in *Il Giornale d’Italia*, 10 settembre 1953.

Sjöholm J., “The role of the art studio in contemporary artistic production” in *CiND – Centre for Research on Innovation and Industryal Dynamics*, Uppsala University, Sweden, 2013, pp. 1-34.

Sjöholm J., “The art studio as archive: tracing the geographies of artistic potentiality, progress and production”, in *Cultural Geographies,* n. 21, 2014, pp. 504-514.

Smith B., *The Death of the Artist as Hero: Essays in History and Culture*, Oxford University Press, Melbourne, 1988.

Smithson R., “The Dislocation of Craft – and Fall of the Studio”, in Smithson R. (eds), *The Collected Writings*, The University of California Press, Barkeley, Los Angeles, London, 1984, p. 107.

Sofio S., “Enquête sur l’atelier: histoire, fonctions, transformations” in *Perspective*, 1, 2014, pp. 26-42.

Solima L., “Social Network: verso un nuovo paradigma per la valorizzazione della domanda culturale”, in *Sinergie*, n. 82/2010, pp. 47-74.

Sparke P., Martin B., Keeble T. (eds), *The Modern Period Room: The Construction of the Exhibited Interior 1870-1950*, Routledge, London and New York, 2006.

Srinivasan R., Becvar K. M., Boast R., Enote J., “Diverse Knowledges and Contact Zones within the Digital Museum”, in *Science, Technology & Human Values*, vol. 35, n. 5, 2010, pp. 735-768.

Strinati C., *Manzù. L’uomo e l’artista*, De Luca, Roma, 2002.

“Successo della mostra di pittura ‘S’Incontru’”, in *La Nuova Sardegna*, 8 aprile 1986.

Sullivan G., “Studio art as research practice”, in Eisner E. W., Day M. D. (eds), *Handbook of research and policy in art education*, Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah (New Jersey), 2004, pp. 795 – 814.

Susini G., “Mostra personale di P. A. Manca e G. Tilocca”, in *L’Unione Sarda*, 14 maggio 1948.

Susinno S., “La casa museo”, in *L’indice dei libri del mese*, n°3, marzo, 1999, pp. XIV-XV.

Sylvester D., *Francis Bacon: The Human Body*, University of California Press, Los Angeles – London, 1998.

Sylvester D., *Interviste a Francis Bacon*, Skira, Milano, 2003.

Tabart M., *L’Atelier Brancusi*, Ed. Centre Pompidou, Paris, 1997.

Tarabukin N., *L’ultimo quadro. Dal cavalletto alla macchina*, Castelvecchi, Roma, 2015.

Tarpino A., *Geografie della memoria. Case, rovine, oggetti quotidiani,* Einaudi, Torino, 2008.

Tatarkiewicz W. (1975), *Storia di sei idee. L'arte, il bello, la forma, la creatività, l'imitazione, l'esperienza estetica*, Aesthetica, Palermo, 2006.

Tavolara E., "Sculture e pitture di Gavino Tilocca", in *La Nuova Sardegna*, 20 maggio 1951.

Tavolara E., "Arte", in *Ichinusa* n.10, Sassari 1956.

Tavolara E., "Arte", in *Ichinusa* n.16, Sassari 1957.

"Tempo di esami. I professori del Liceo Scientifico visti dal loro collega Gavino Tilocca", in *La Tribuna*, 28 giugno 1938.

Thage J., "Il museo Jorn: una discussione in corso sull'arte", in Bochicchio L. e Valenti P. (a cura di), *Asger Jorn. Oltre la forma*, Genova University Press, Genova, 2014, pp.23-26.

Theweleit K., *Fantasie virili* (1977), trad. it. di Cospito G., il Saggiatore, Milano, 1997.

Thomas D. M., "Zones of subjective projection: the Artist's Studio and the Museum", in *Studio Research*, Issue #0, 2011, pp. 9-15.

"Tilocca e Cabras alla Quadriennale", in *Sardegna Cattolica*, 15 luglio 1939.

Tilocca G., "L'organizzazione della mostra d'arte", in *Riscossa*, 10 dicembre 1945.

Tilocca G., "Scandalo veneziano", in *Sardegna Illustrata*, 29 settembre – 6 ottobre, 1949.

"Tilocca premiato a Faenza", in *La Nuova Sardegna*, 3 luglio 1959.

"Tilocca", in *Il Cittadino*, 10 settembre 1959.

Tilocca scultore, Chiarella, Sassari, 1973.

Tilocca G., "La storia di Sassari scolpita nella pietra, Euguenio Tavolara e la colonna di porta Sant'Antonio", in *La Nuova Sardegna*, 15 luglio 1975.

Tilocca G., "Libere immagini vicine alla poesia, il linguaggio rinnovato di Salvatore Fara", in *La Nuova Sardegna*, 4 marzo 1975.

Tilocca G., "Sapiente ingenuità, una Mostra di Manlio Masu", in *La Nuova Sardegna*, 28 marzo 1975.

"Tipi e figure del Poetto visti da Gavino Tilocca", in *La Tribuna*, 3 settembre 1937.

Tiravanija R., Grassi F., *Rirkrit Tiravanija: A Retrospective (tomorrow is Another Fine Day)*, JRP/Ringier, Zurigo, 2007.

Torres González B., "Algunas consideraciones acerca del nuevo Museo Nacional del Romanticismo", in *Museo del Romanticismo*, Revista de la Subdirección General de Museos Estatales, n. 5-6, Madrid, 2010, pp. 188-197.

Toynton E., *Jackson Pollock*, Yale University Press, New Haven and London, 2012.

Trimarco A., "C'era una volta l'atelier (e c'è ancora)", in Zuliani S. (a cura di) *Atelier d'artista. Gli spazi di creazione dell'arte dall'età moderna al presente*, Mimesis Edizioni, Milano - Udine, 2013, pp.73-84.

Trotta A., "'It's haven!'. Atelier e case d'artista da Kensington a Bloomsbury", in Zuliani S. (a cura di) *Atelier d'artista. Gli spazi di creazione dell'arte dall'età moderna al presente*, Mimesis Edizioni, Milano - Udine, 2013, pp. 85-98.

"Un ignorato episodio dell'inaugurazione di Carbonia", in *La Tribuna*, 21 dicembre 1938.

"Un premio per Gavino Tilocca", in *La Nuova Sardegna*, 15 luglio 1962.

"Un'opera d'arte collocata nel Palazzo di Giustizia a Sassari", in Il *Popolo di Roma*, 1 novembre, 1939.

"Una Mostra d'arte e una Mostra bibliografica", in *La Tribuna*, 24 novembre, 1937.

Vasari G. (1550), *La vita di Tiziano* (a cura di I. Bomba), Edizioni Studio Tesi, Pordenone, 1994.

Vasari G. (1550), *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*, (a cura di Bellosi L., Rossi A.), Einaudi, Torino, 1991.

Velani L. (a cura di), *La Raccolta Manzù*, L'argonauta, Latina, 1994.

Venturi R., "All'Exmà di Cagliari le opere dello scultore dagli anni Trenta", in *L'Unione Sarda*, 4 febbraio 1998.

Vianello G., Stringa N., Gian Ferrari C. (a cura di), *Arturo Martini. Catalogo ragionato delle sculture*, Neri Pozza, Vicenza, 1998.

Vinca L. M., "Il concorso della ceramica, Picasso a Faenza", in *Giornale del mattino*, 6 luglio 1960.

"Vincitore Tilocca al Premio 'Michetti'", 15 agosto, 1952, ritaglio dall'archivio Tilocca, Sassari.

"Vince a Faenza il ceramista Tilocca", in *La Nuova Sardegna,* 5 luglio 1961.

Vivaldi C., *Carlo Zauli*, Grafis, Bologna, 1973.

Wackernagel M., *Il mondo degli artisti nel Rinascimento fiorentino. Committenti, botteghe e mercato dell'arte,* (1938), La Nuova Italia Scientifica, 1994, Roma.

Wagner M., "Studio Matters: Materials, Instruments and Artistic Processes", in Rachel E., Kisters S., Lehmann A. S. (eds), *Hiding Making Showing Creation. The Studio from Turner to Tacita Dean*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2013, pp. 31-42.

Waterfiled G., *The Artist's Studio*, Hogarth Arts, London, 2009.

Wazbinski Z*., L'Accademia medicea del disegno a Firenze nel '500. Idea e istituzione*, Olschki, Firenze, 1987.

Welish M., "The Studio Visit", in Jacob M. J., Grabner M. (eds), *The Studio Reader. On the space of Artists*, The University of Chicago Press, Chicago, 2010, pp. 170-180.

Westwood M., "Rooms with a view of a painter's life", in *The Australian*, 14th August, 2012.

Wiesinger V., *L'atelier d'Alberto Giacometti*, Centre Pompidou ed., Paris, 2007.

Wittkower R., *The Artist and the Liberal Arts. An Inaugural Lecture delivered at University College London*, 30 January 1950, London 1952.

Wittkower R., "Individualism in Art and Artists: A Renaissance Problem", in *Journal of the History of Ideas,* vol. 22, No. 3, Jul. - Sep., University of Pennsylvania Press, Pennsylvania, 1961, pp. 291-302.

Wittkower M., *Nati sotto saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese*, Einaudi, Torino, 1968.

Wood J., "Brancusi's White Studio", in *The Sculpture Journal*, Vol. 7, 2002, pp. 108-120.

Wood J., "The Studio in the Gallery?" in MacLeod S. (eds) *Reshaping Museum Spaces: Architecture, Design, Exhibitions*, Routledge, New York, 2005, pp. 158 – 169.

Wood C., “Indoor – Outdoor: The Studio around 1500” in Cole M., Pardo M. (eds), *Inventions of the Studio: Renaissance to Romanticism*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, London, 2005, pp. 36-72.

Wood J., “Brancusi’s White Studio”, in Jacob M. J., Grabner M. (eds), *The Studio Reader. On the space of Artists*, The University of Chicago Press, Chicago, 2010, pp. 269-284.

XIV Concorso nazionale della ceramica. Catalogo, F.lli Lega, Faenza, 1956.

XV Concorso nazionale della ceramica. Catalogo, F.lli Lega, Faenza, 1957.

XVI Concorso nazionale della ceramica. Catalogo, F.lli Lega, Faenza, 1958.

XVII Concorso nazionale della ceramica. Catalogo, F.lli Lega, Faenza, 1959.

XVIII Concorso nazionale della ceramica. Catalogo, F.lli Lega, Faenza, 1960.

XIX Concorso nazionale della ceramica. Catalogo, F.lli Lega, Faenza, 1961.

XX Concorso nazionale della ceramica. Catalogo, F.lli Lega, Faenza, 1962.

XXI Concorso nazionale della ceramica. Catalogo, F.lli Lega, Faenza, 1963.

XXII Concorso Internazionale della Ceramica. Catalogo, F.lli Lega, Faenza, 1964.

Yates F., *The French Academies of the Sixteenth Century* (1947), Routledge, London, 1988.

Zanirato C., “L’orizzonte domestico nella casa di Morandi”, in *Arcomai*, 30 ottobre 2006.

Zatti P. (a cura di), *Medardo Rosso. La luce e la materia*, catalogo della mostra (Milano, GAM – Galleria d’arte moderna, 18 febbraio – 31 maggio 2015), 24 Ore Cultura, Milano, 2015.

Zauli M. (a cura di), *Museo Carlo Zauli di Faenza*, Collana del Sistema Museale della Provincia di Ravenna, Ravenna, 2004.

Zauili M., “Museo Zauli: un luogo tra memoria ed avanguardia” in Zauli M. (a cura di), *Museo Carlo Zauli di Faenza*, Collana del Sistema Museale della Provincia di Ravenna, Ravenna, 2004, pp. 9-13.

Zauli M., “Il progetto Residenze d’artista”, in Zauli M. (a cura di), *Museo Carlo Zauli di Faenza*, Collana del Sistema Museale della Provincia di Ravenna, Ravenna, 2004, pp. 73-76.

Zauli M., “In forma di ceramica. Dialogo a più voci” in *In forma di ceramica. Arte contemporanea dal Museo Carlo Zauli*, catalogo della mostra (3 aprile – 4 maggio 2014), Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia, 2014, pp. 8-12.

Zetti Ugolotti B. M., “Gavino Tilocca”, in *La Ceramica* a. XVIII n. 2, febbraio 1963, pp. 38-40.

Zuliani S., “Project Studio. L’atelier come spazio critica”, in Zuliani S., *Esposizioni. Emergenze della critica d’arte contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano, 2012, pp. 101-109.

Zuliani S. (a cura di), *Atelier d’artista. Gli spazi di creazione dell’arte dall’età moderna al presente*, Mimesis Edizioni, Milano - Udine, 2013.

Zuliani S., “Aprire lo studio. Una premessa” in Zuliani S. (a cura di) *Atelier d’artista. Gli spazi di creazione dell’arte dall’età moderna al presente*, Mimesis Edizioni, Milano - Udine, 2013, pp. 7-11.

Zuliani S., “Post Studio? Produzione ed esposizione dell’opera nel global art world”, in Zuliani S. (a cura di) *Atelier d’artista. Gli spazi di creazione dell’arte dall’età moderna al presente*, Mimesis Edizioni, Milano - Udine, 2013, pp. 181-193.