

ARTE | Documento |

direttore
Giuseppe Maria Pilo

**SARACENI
E ALTRI ASPETTI DELL'IDENTITÀ
ARTISTICA VENETA**

30



*Storia e tutela
dei Beni Culturali*

Editoriale

"RESTITUZIONI",
TESORI D'ARTE RESTAURATI
DA INTESA SANPAOLO
IL RECUPERO DEI MOSAICI DI SAN PIETRO
ALL'OLMO A CORNAREDO, MESSI IN LUCE
DAGLI SCAVI 2005-06
Bertelli

L'APPARTAMENTO DEI "QUADRI MODERNI"
DEL PALAZZO REALE DI TORINO
RESTAURATO
Biancolini

Gli artisti e le mostre

Carlo Saraceni
Porro
Aurigemma
Gallo
Spina
Ghirardi

**Rodolfo Siviero, mitico
agente segreto dell'arte**
Petrocchi
Paolucci
Bottari

Storia dell'arte

Cattra
Sgarbi
Stefani Mantovanelli
Dal Corso
Fontana
Dossi
Pilo
Pilo, De Rossi
Dario

Artale
Barroero
Baumgartner
Ladogana

Letteratura artistica
Keran

**Muscologia e storia del
collezionismo**
Virgili
Vicentini

Storia del cinema
Crivelli

**Per una ecologia dei Beni
Culturali**
Zampetti
De Rossi

In memoriam
Mullaly
Bossaglia (Sciolla)
Bodart (d.b., g.m.p.)

ARTE | Documento |

30



Centro per lo Studio e la tutela dei Beni Culturali

ARTE | Documento |

*Rivista e Collezione
di Storia e tutela dei Beni Culturali
diretta da Giuseppe Maria Pilo*

*Saraceni e altri aspetti
dell'identità artistica veneta*



MARCIANUM PRESS

Con il Patrocinio
della Regione del Veneto
e del Comune di Venezia

ARTE |Documento| è stata fondata nel 1987 per
iniziativa della cattedra di Storia dell'Arte
moderna 1 dell'Università degli Studi di Udine;
si è continuata dal 1994 per cura della cattedra di
Storia dell'Arte moderna dell'Università Ca' Foscari
di Venezia

**Centro per lo Studio e la tutela
dei Beni Culturali**

Presidente

Giuseppe Maria Pilo

Comitato direttivo

Marino De Grassi

Laura De Rossi

Giuseppe Maria Pilo

Segreteria

Gloria Pellarini

Pierangela Quaja

Lea Salvadori Rizzi

ARTE | Documento |

Direttore
Giuseppe Maria Pilo

Comitato scientifico

† Didier Bodart
† Rossana Bossaglia
Maurizio Calvesi
Anna Forlani Tempesti
Christoph L. Frommel
Mina Gregori
† Terence Mullaly
Giovanna Nepi Scirè
Antonio Paolucci
Carlo O. Pavese
Giuseppe Maria Pilo
Arturo Carlo Quintavalle
Pierre Rosenberg
Eduard A. Safarik
Mario Serio
Francesco Sisinni
Giorgio Zordan

Comitato di redazione

Elia Bordignon Favero,
Paola Cavan, Marino De Grassi,
Salvatore Italia, Ernesto Liesch,
Gaetano Platania, Fabio Sartor,
Filippo Todini

Caporedattore

Laura De Rossi

Università Ca' Foscari di Venezia
Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali
Malcanton Marcorà,
Dorsoduro 3884/D / 30123 Venezia

Tf☎ 00 39 041 526 86 35
Fax 00 39 041 526 90 63

Volume realizzato con il sostegno di

INTESA  SANPAOLO

*Rivista e Collezione
di Storia e tutela
dei Beni Culturali*

Ha contribuito alla pubblicazione
di questo volume:
Regione del Veneto

Sommario

10 Editoriale - Per una politica dei Beni Culturali

“Restituzioni” Tesori d’Arte restaurati da Intesa Sanpaolo

- 20 *Carlo Bertelli*
Il recupero dei mosaici di San Pietro all’Olmo a Cornaredo, messi in luce dagli scavi del 2005-06
- 24 *Daniela Biancolini*
L’appartamento dei “Quadri Moderni” del Palazzo Reale di Torino restaurato

Gli artisti e le mostre

La duplice mostra: Roma, Palazzo di San Marco (ora Palazzo di Venezia), 29 novembre 2013 - 2 marzo 2014; Venezia, Gallerie dell’Accademia, 21 marzo - 29 giugno 2014

- 32 *Daniela Porro*
Carlo Saraceni (1579-1620). Un Veneziano tra Roma e l’Europa
- 34 *Maria Giulia Aurigemma*
Bilancio saraceno
- 42 *Marco Gallo*
La predica agli infedeli e il martirio del beato Raimondo Nonnato ad Algeri di Carlo Saraceni, dalla chiesa di Sant’Adriano in Campo Vaccino
- 52 *Francesco Spina*
Il cardinale Giovanni Dolfin (1545-1622), un’ipotesi per la provenienza della famiglia Saraceni
- 58 *Giulio Ghirardi*
“Concerto notturno” di Jean Le Clerc. Tra riflessioni e rimpianti

Rodolfo Siviero (1911-1983), mitico agente segreto dell’arte

- 62 *Stefano Petrocchi*
Rodolfo Siviero, figura di grande rilevanza della storia patria
- 66 *Antonio Paolucci*
Siviero, personaggio spregiudicato e benemerito
- 68 *Francesca Bottari*
Rodolfo Siviero, figura affascinante e controversa

Storia dell'Arte

- 74 *Elena Catra*
Il Veneto Leone marciano alato di piazzetta San Marco restaurato. Documenti inediti circa l'opera di Bartolomeo Ferrari (1815-1816)
- 80 *Vittorio Sgarbi*
Girolamo da Treviso il Giovane e la sua *Famiglia* ritrovata. Lettera aperta al Direttore Giuseppe Maria Pilo
- 82 *Marina Stefani Mantovanelli*
I primi collaboratori di Paolo Veronese giusta il Vasari e Palladio: cenni
- 86 *Micaela Dal Corso*
La Malcontenta. La caduta e la mutilazione dei Giganti
- 88 *Anna Chiara Fontana*
Un dipinto inedito di Tommaso Laureti: *La morte di Adone*
- 96 *Davide Dossi*
Marcantonio Bassetti, Venezia e la pietra di paragone
- 100 *Giuseppe Maria Pilo*
Aspetti e problemi della pittura europea del Seicento. v. Murillo, tra Siviglia e, verosimilmente, Genova
- 106 *Giuseppe Maria Pilo, Laura De Rossi*
Giovanni Paolo Panini fra culto del mito e scenografia prospettica; con una nota sul suo valente seguace Antonio Joli e la di lui importante 'traccia' veneziana
- 110 *Marisa Dario*
Due architetti per una fabbrica del Settecento: Francesco Riccati, Giorgio Massari e le prigioni di Treviso
- 118 *Alessandra Artale*
Ancora su Francesco Guardi e sul disegno n. 7313 del Museo Correr

- 124 *Liliana Barroero*
Artisti a Roma nell'età di Pio VI (1775-1799) e negli anni di Domenico Pellegrini
- 132 *Eva Baumgartner*
L'imperatore Ferdinando I d'Austria a Venezia. Note su cinque dipinti riscoperti
- 138 *Rita Ladogana*
Costantino Nivola e il Monumento alla Brigata Sassari: documenti inediti di un progetto mai realizzato

Letteratura artistica

- 146 *Agata Keran*
Dalla conquista alla riconciliazione. Il tema della scoperta del "mondo nuovo" e del dominio spagnolo nel continente americano a Palazzo Leoni Montanari

Museologia e storia del collezionismo

- 154 *Valentina Virgili*
Le residenze aristocratiche ferraresi e i luoghi della collezione: il caso della famiglia Estense Tassoni (1596-1673)
- 158 *Cecilia Vicentini*
Fra tenebrismo veneto e naturalismo ferrarese, la collezione Bozza "letta" da Giacomo Parolini

Storia del cinema

- 166 *Sabrina Crivelli*
Pierre-Auguste e Jean Renoir: la traduzione filmica dell'icona pittorica

Per una ecologia dei Beni Culturali

- 174 *Pietro Zampetti*
Salviamo Venezia?
- 178 *Laura De Rossi*
Pietro Zampetti, una coscienza avvertita e coraggiosa

In memoriam

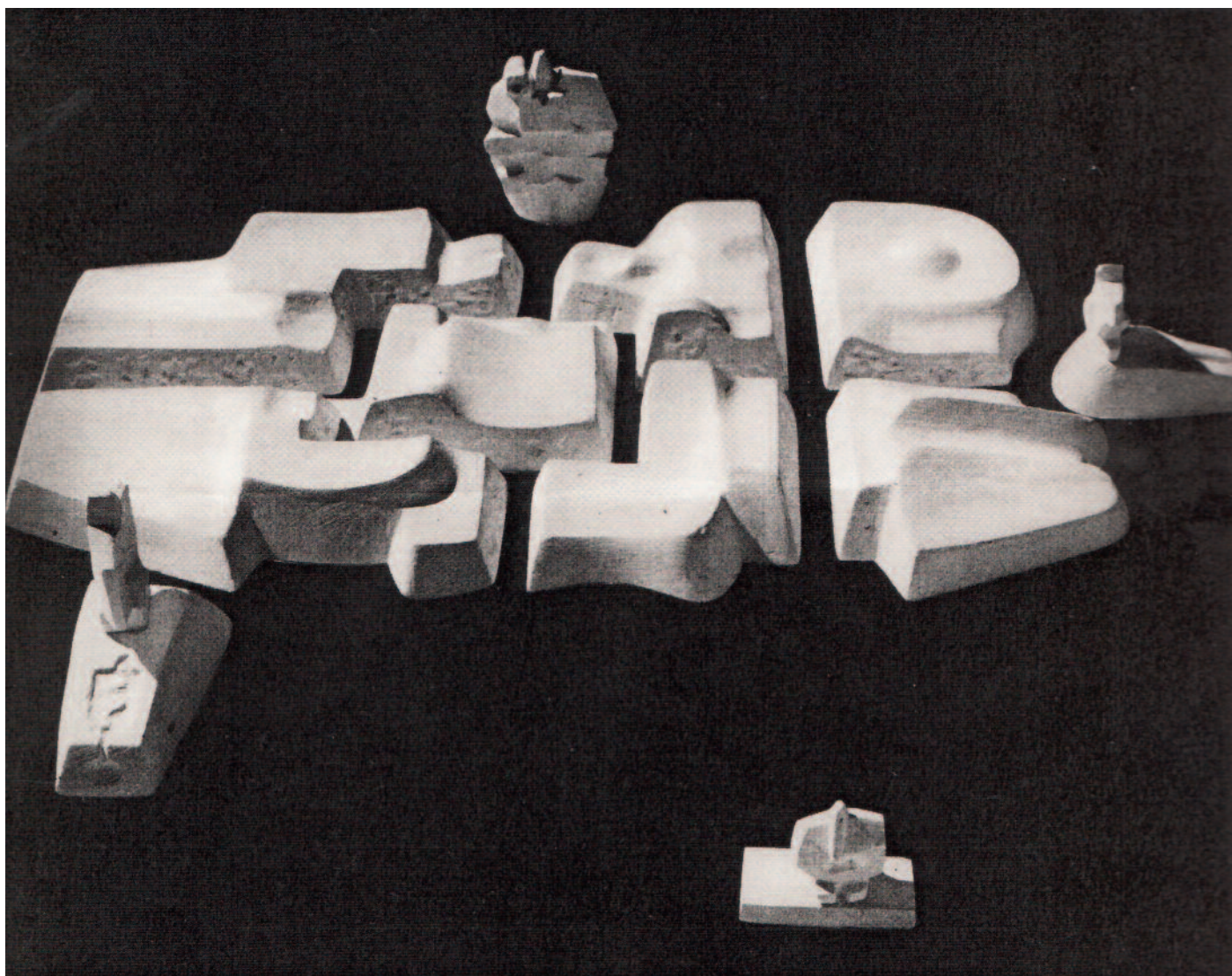
- 184 Terence Mullaly
- 186 *Gianni Carlo Sciolla*
Ricordo di Rossana Bossaglia
- 190 *d. b., g. m. p.*
Didier Bodart (Ave et Auffe, Belgio, 1942 - Orbetello 2014). Dalle Fiandre all'Italia
- 193 *Didier Bodart*
La *Circoncisione* di Louis Finson a Poitiers
- 197 *Didier Bodart*
Lettera inedita a M.me Anne Benéteau, direttrice del Musée Sainte-Croix di Poitiers



Il restauro del Leone Marciano alato in Piazzetta San Marco davanti al Molo, di cui dà conto nelle pagine che qui seguono Elena Catra, si effettuò, a opera di Bartolomeo Ferrari, autore assieme ad Antonio Bosa, Rinaldo Rinaldi, Luigi Zandomeneghi, del Mausoleo ad Antonio Canova ai Frari, negli anni della Restaurazione; in largo anticipo di tempo, dunque, rispetto alla costituzione dello Stato unitario italiano; è, questo, un dato rivelatore e di grande rilievo storico, del quale è bene tenere subito conto. Perché, in effetti, il principio della tutela del patrimonio artistico nell'Italia unita faticò molto ad affermarsi ed ebbe luogo con grande ritardo; conseguentemente, e va da sé, altrettanto fu di ogni provvedimento di attuazione. Come sempre, la ragione sta nelle cose. Degli stati italiani preunitari, il Regno di Sardegna fu l'unico a non aver messo in essere una politica, e adottato strutture, in tema di tutela dei beni culturali. Ciò aveva verosimilmente, per un verso, un precedente immediato nel "cattivo esempio" dato in materia dalla Rivoluzione francese, che per ragioni ideologiche sovente intrise di demagogia anche accesa fino a sconfinare nell'iconoclastia, espressamente rifiutava ogni rispetto per le testimonianze di un passato tacciato di reversione verso il trono e l'altare e in effetti appartenenti a quell'eredità come di ogni espressione dell'aristocrazia *ancien régime*; per altro verso, il liberismo radicale fatto proprio fin da subito, dal 1861 in avanti, dal nuovo Stato all'insegna incontrollata né mediata del *laissez-faire* conduceva all'esito che nulla della delicata materia avesse a ricadere nella competenza del pubblico, per essere lasciato «alle libere fluttuazioni del mercato e all'iniziativa filantropica della società civile».

Su questo antefatto della complessa materia, e sul seguito delle sue conseguenze in certa misura tuttora attuali, fa ora efficacemente il punto Simone Verde, in un libro, magistralmente introdotto da un illuminante poderoso saggio di Andrea Emiliani, or ora edito per "I Nodi" Marsilio, *Cultura senza Capitale. Storia e tradimento di un'idea italiana*. L'avvio iconoclasta, va sottolineato, si era avuto fin dall'alba del "nuovo giorno", il 14 luglio 1789. Ma un colpo decisivo si ebbe il 2 novembre successivo, con la nazionalizzazione dei beni della Chiesa votata quel giorno dall'Assemblea nazionale, atto che sottraeva, evidenzia l'autore, «un immenso patrimonio al suo millenario tutore, privandolo di ogni funzione». Fin dagli anni di Giulio II de' Medici, papa dal 1503 al 1513, la Chiesa di Roma aveva elaborato una strategia "abile e raffinata", la definisce Verde, per la difesa dei beni artistici, riconvertendo l'antica residenza di Innocenzo VIII Cybo sul colle del Belvedere nel «nucleo originario di quella che sarebbe diventata la più ricca collezione di antichità del mondo, i Musei Vaticani». La Roma cattolica, aggiunge, si fece «cuore culturale, progettuale, creativo dell'Europa, iniziando e organizzando collezioni che servissero da palestra per gli ingegni, attraendo, formando gli artisti e, quindi, la mente del sistema che stava alimentando la storia europea». Il 27 agosto del 1515 Leone X aveva affidato a Raffaello il compito di reperire attorno all'urbe marmi per la fabbrica di San Pietro, prescrivendogli di salvare (ed è questa la cosa più rilevante in termini di tutela) le epigrafi, utili per lo studio delle lettere e per «coltivare l'eleganza della lingua latina». Questo provvedimento, si potrebbe concludere, «sarebbe stato oggetto di mitopoiesi, interpretato estensivamente come la nascita della figura di ispettore alle belle arti».

Dannata la memoria dei monarchi, abbatte i monumenti per fondere il bronzo delle loro statue e farne cannoni e monete; arare il parco di Versailles; ritagliare dai dipinti specie più grandi conservati nei numerosi depositi di Parigi ritratti e altri particolari per trarne strumenti utili quali materia di esame per la



Rita Ladogana

Costantino Nivola e il Monumento alla Brigata Sassari: documenti inediti di un progetto mai realizzato

La lunga esperienza oltreoceano dello scultore sardo Costantino Nivola, emigrato negli Stati Uniti nel 1939, cresciuto professionalmente al fianco di Le Corbusier¹ e divenuto collaboratore di celebri architetti, è intervallata da alcuni importanti viaggi di ritorno nella patria d'origine. Sono occasioni di intenso coinvolgimento, che lo vedono impegnato nella progettazione di interventi variati, contrassegnati da un accentuato "contenuto" emotivo, certamente suscitato dall'indelebile esperienza di vita in Sardegna e dal legame mai sopito con la storia e con la gente della sua terra. Un legame determinante, del quale è nutrita la sintesi di ascendenze culturali sottesa alla multiformità del suo linguaggio artistico. Quando Nivola, a partire dalla fine degli anni cinquanta, è coinvolto nelle prime imprese entro i confini dell'Isola, l'attività americana è ormai intensamente avviata e l'artista gode già della fama di scultore sensibile alla sperimentazione di un dialogo diretto con l'architettura, interessato a lavori in grande scala destinati allo spazio pubblico. In un articolo apparso nel *New York Times* nel 1959, l'autorevole critico dell'architettura, Ada Louise Huxtable, citava il lavoro di Nivola come esempio di armoniosa connessione tra componente scultorea e forma architettonica, orientato verso un peculiare risultato di integrazione, «*vadid exception*» nel contesto americano del secon-

do dopoguerra². Si andava definendo «l'innata fede di Nivola nella natura monumentale della scultura»³, e la predisposizione a intendere la creazione plastica come esperienza comunitaria; un credo maturato nel pensiero dell'artista fin dai primi anni trenta, quando era impegnato a studiare all'ISIA di Monza, nel clima di acceso dibattito seguito alla pubblicazione del manifesto muralista sironiano⁴. Il successo si era affermato con la prima importante commissione pubblica, la realizzazione del grande bassorilievo plastico per lo Showroom Olivetti a New York (1953), progettato dallo studio milanese dei BBPR (Banfi, Belgiojoso, Peresutti, Rogers)⁵. Un'impresa che contribuì a consolidare il rapporto di Nivola con gli architetti, cominciato alla metà degli anni quaranta con la frequentazione di Le Corbusier, che gli aveva trasmesso la disciplina di un metodo improntato al rigore della progettazione, oltretutto l'attenzione per il contesto urbano e paesaggistico. Seguirono i legami professionali con personalità di grande rilievo, da Marcel Breuer a Richard Stein, a José Luis Sert, fino a Eero Saarinen, architetti che proiettarono Nivola in numerosi e importanti interventi sia per commissioni private che pubbliche, tra le quali ricorrono frequentemente i progetti per edifici scolastici e aree ricreative, spesso appartenenti a zone degradate, in correlazione con un'idea di funzione sociale dell'ar-

te intrisa di valore democratico. Le sculture erano realizzate principalmente con la tecnica del *sand-casting*, il metodo di rilievo modellato sulla sabbia, inventato e sperimentato dall'artista nella spiaggia di Long Island dove si era trasferito dal 1948.

Il successo e l'autorevolezza acquisiti in quella che Nivola chiamava la sua seconda patria, non valsero a sopire il desiderio di esibire i frutti della maturazione del suo linguaggio nella terra natia. In Sardegna Nivola desiderava tornare da artista, con l'obiettivo di riuscire a farsi capire e apprezzare dai conterranei; per questo si accingeva a compiere i suoi interventi con l'apprensione di chi affronta un'importante sfida. Lo aveva confessato in occasione del suo primo rientro a Orani, nel 1958, quando aveva allestito la singolare mostra di sculture per le vie del paese, da lui considerata come «l'esperienza più forte della vita»⁶. Lo aveva ribadito ancora spiegando le ragioni della partecipazione al concorso bandito dal Comune sassarese per la realizzazione del Monumento alla Brigata Sassari, al quale scelse di presentarsi mosso dal «desiderio sentimentale» di realizzare un lavoro nel suo paese⁷. E con le stesse intenzioni l'artista progettò anche la sistemazione della piazza Satta a Nuoro (1966) e le sculture per il palazzo del Consiglio Regionale della Sardegna a Cagliari (1986-88), il suo ultimo intervento nell'Isola⁸. L'unica esperienza a



2. Costantino Nivola, Bozzetto per il Monumento alla Brigata Sassari, 1959-1960. In *Craft Horizons*, maggio-giugno 1962.

non essere stata tradotta in opera concreta fu quella sassarese; purtroppo l'impegno di Nivola riposto in un progetto di alta pregnanza simbolica e di singolare invenzione formale non ottenne il giusto riconoscimento e non riuscì a trovare il sostegno auspicato nel contesto "intimo" della patria d'origine. Le complesse vicende del concorso per il Monumento alla Brigata Sassari, nel quale Nivola si era classificato al secondo posto, si protrassero per oltre un decennio e coinvolsero lo scultore a più riprese nella realizzazione di modelli esposti a valutazioni contraddittorie: nonostante non fossero mancati i lodevoli giudizi, infatti, i provvedimenti finali optarono per soluzioni a lui sfavorevoli, che incresciosamente prescindevano dalla qualità estetica del lavoro.

Il presente contributo si propone di ripercorrere il tortuoso percorso degli avvenimenti attraverso una ricostruzione supportata dalla lettura di documenti d'archivio⁹; si tratta soprattutto di deliberare della Giunta e del Consiglio del Comune di Sassari, che hanno consentito di aggiungere nuove precisazioni per quanto concerne le fasi di progettazione e datazione dei bozzetti realizzati. A queste, si aggiungono altre preziose testimonianze, in particolare lettere private conservate in archivi americani, illuminanti sulla posizione assunta dall'artista in merito allo svolgimento degli eventi che lo coinvolsero direttamente¹⁰.

Il concorso, bandito il 15 ottobre del 1959, chiamava gli artisti di cittadinanza italiana a presentare il bozzetto per un monumento «non dedicato genericamente ai caduti in guerra, ma volto ad evocare il sacrificio e le idealità dei combattenti della Brigata Sassari»¹¹; il luogo deputato ad accogliere l'opera scultorea era individuato nel piazzale della Stazione delle Ferrovie a Sassari. Favorire l'acquisizione di un bagaglio di conoscenze sulla vicenda eroica della Brigata e ripercorrere le tappe «dei fatti commoventi e altissimi» si ponevano tra le finalità prioritarie dell'opera, che quindi avrebbe dovuto assolvere, innanzitutto, a funzioni educative¹².

Il mito della Brigata e la sua influenza decisiva nella storia politica e sociale isolana rappresentano indubbiamente un passaggio fondamentale per la cul-

tura autonomistica della Sardegna: l'orgoglio per le azioni compiute durante il primo conflitto mondiale e l'aura di leggenda che l'opinione pubblica aveva creato intorno al mito hanno attraversato i decenni perdurando nella memoria dei Sardi¹³. Le vicende eroiche «valsero a far assumere a tutto il popolo sardo nella vita italiana, un posto e un prestigio assai più alti», per questo il monumento commemorativo «non poteva essere un'ennesima medaglia alla bandiera, ma una spiegazione destinata alle future generazioni [...]», così si era espresso Giulio Carlo Argan, membro illustre della Commissione giudicatrice, che il 13 aprile del 1960 la Giunta comunale aveva nominato per la scelta del progetto da realizzare. Oltre alla figura dello storico e critico dell'arte, tra i componenti c'erano l'architetto Bruno Zevi, il critico d'arte Virgilio Guzzi, lo scultore Oscar Gallo, il pittore Filippo Figari, il sindaco di Sassari e un rappresentante degli ex combattenti della Brigata. I Commissari, dopo una prima fase dei lavori concentrata su tre modelli, tutti accomunati da un principio della praticabilità dell'insieme, assegnarono il primo premio di un milione di lire al progetto vincitore, contrassegnato, come si legge nella delibera della Giunta comunale del 7 giugno 1960, con il motto "Col del Rosso", corrispondente ai nomi degli architetti romani Sara Rossi e Cesare Tropea. Il bozzetto prescelto, sosteneva Argan, «è forse il meno emozionante [...] ma è anche quello che più chiaramente si propone una funzione attiva nella vita della Città [...]»¹⁴. La proposta di Nivola, contrassegnata dal motto «Su Soldadu», è destinata a seguire immediatamente, ottenendo il secondo posto con un giudizio che, pur evidenziando «la qualità di invenzione, di ispirazione e di esecuzione plastica di alto livello», l'aveva penalizzato sottolineando il punto debole nell'intonazione generale: «la rievocazione di tono indubbiamente elevato [...] era spesso trascorrente in una immaginazione di favole, che si appella a motivi di larga umanità più che specificamente storici». Nivola non ricorse a formule finalizzate esplicitamente ad assolvere alla funzione educativa, come nel modello degli architetti romani, ma preferì piuttosto la

definizione di un percorso individuale della memoria non veicolato da alcuno schema preordinato. Il suo modello, del quale ci rimane la documentazione fotografica pubblicata sia in riviste italiane che statunitensi¹⁵, prevedeva, infatti, diverse vie di ingresso e non era contemplato alcun punto nevralgico di attrazione, in modo da poter consentire all'esploratore «tutta una serie di scoperte graduali» (figg. 1, 2)¹⁶. «Il visitatore» infatti, come spiegava lo scultore nella relazione al suo bozzetto, «è posto in condizioni di avere non soltanto una continua e molteplice gamma di prospettive, di rievocazioni e di emozioni estetiche, ma anche di ritrovare e di rivivere in se stesso il "pathos" del dramma simbolicamente rappresentato»¹⁷. I camminamenti interni al monumento, che visto dall'alto poteva evocare l'immagine di una figura umana distesa, oppure la sagoma della Sardegna, si configuravano come «il riflesso dell'ambiente in cui ha combattuto il soldato»; i bassorilievi, previsti con la funzione di ornamento delle pareti, assumevano la forma dei corpi degli stessi combattenti. Un ruolo peculiare rivestivano le quattro sculture, che si sarebbero dovute realizzare in marmo, sistemate intorno al corpo centrale: la più grande, aveva la funzione di dominare il monumento, «ispirata», come sottolineava ancora Nivola, «alle costruzioni monolitiche dell'antichità sarda», e allo stesso tempo «evocatrice della figura del pastore». Nel definire l'intero complesso un «paesaggio sculturale», l'artista dichiarava espressamente l'idea di realizzare un monumento dalle prerogative ambientali, concepito come spazio partecipabile, destinato a modificare il contesto che lo avrebbe accolto (figg. 3, 4). Una conformazione rispondente all'evolversi del linguaggio scultoreo verso «nuove dimensioni»¹⁸, diffusa sia in ambito europeo che americano ed estesa lungo l'intera seconda metà del XX secolo. Nel caso specifico della tipologia del monumento commemorativo, il progetto di Nivola si inserisce pienamente nel dibattito sorto intorno alla ricerca di un nuovo senso di "monumentalità moderna", emerso a partire dalle esigenze scaturite a seguito del secondo conflitto mondiale. Il bozzetto sembra rispondere alle tesi enun-



ciate nel manifesto redatto nel 1943 a New York da Siegfried Giedion, Fernand Léger e J. S. Sert, che illustrava i nove punti in difesa della monumentalità considerata come «esigenza umana», sostenendo l'efficacia dell'incontro tra l'originario potenziale espressivo del monumento alla memoria e i linguaggi della moderna avanguardia¹⁹. La concezione nivoliana incontrava assonanze in particolare con il punto sette del manifesto, nel quale si affermava che «il popolo richiede edifici adeguati alla sua vocazione sociale e alla vita comunitaria»²⁰. Lo sviluppo delle tesi di Giedion e dei suoi colleghi aveva trovato terreno fertile negli Stati Uniti²¹, come esemplificato significativamente nelle proposte dello scultore e designer nipponico Isamu Noguchi oppure nei monumenti celebrativi progettati da Luis Kahn per New York²².

Nei lavori di Nivola, dal primo esempio del *Four Chaplains War Memorial* (1954), eretto in Virginia, al progetto per il *Monumento ai caduti nell'isola di Batan Corregidor* (1958), fino al modello per il *Monumento alla Bandiera americana* (1987-88), si legge il riflesso della nuova idea di monumentalità, assorbita nel fervido ambiente degli architetti e scultori da lui frequentato. In particolare è l'esempio di Noguchi a colpire in più occasioni la sensibilità dell'artista²³, con assonanze che si possono ritrovare anche nella elaborazione progettuale del bozzetto per la Brigata

Sassari. La sequenza delle impronte dei corpi dei soldati impresse nelle trincee plasmate dall'artista, memoria dell'uomo combattente, sconfitto o carnefice, sono circondate, in silenzioso accompagnamento, dalle sculture estranee al percorso di guerra, simboli archetipi, caricati di valenze ancestrali, con la funzione di sublimare l'orrore della guerra nella dimensione eterna del mito, nella continuità del tempo ciclico della natura. La memoria collettiva è raggiunta da valori positivi di rinascita, propri di una dimensione arcaica felice, secondo un'interpretazione del primitivismo che nell'universo nivoliano assume una specifica identità, discostandosi dal pessimismo imperante intorno alle immagini archetipiche diffuso nella realtà dell'espressionismo astratto, allora dominante nello scenario newyorkese. Noguchi, analogamente, nel *Memorial to the Dead per Hiroshima* (1953), aveva disegnato un imponente arco dalle possenti e rigonfie "gambe", alludendo tragicamente al potenziale distruttivo dell'energia nucleare ma evocando al contempo la forma cilindrica tipica delle *haniwa*, le statuette funerarie in terracotta della tradizione giapponese, simbolo di speranza e di rinascita²⁴. Anche Nivola aveva attinto al repertorio delle sue origini e l'archetipo femminile della madre tradisce chiaramente l'ispirazione agli idoli mediterranei di età neolitica, rimandando all'idea di sacralità del femminile propria

della storia comunitaria isolana e dell'eccezionale perdurare, in essa, di una civiltà matriarcale. All'espressione dei simboli della cultura di appartenenza si mescola sensibilmente il vissuto personale dello scultore, il ricordo dell'infanzia e l'allusione al ruolo che la figura femminile ha avuto nella sua esistenza: «In ogni uomo dotato di un minimo di sensibilità c'è una componente 'chimica' che lo lega al luogo di nascita. Nel mio caso, mi propongo sempre di far affiorare questa componente, ma senza rimanerne schiavo, osservandola con occhio critico, a costo di provare dolore, e disciplinandola in contesti più ampi»²⁵.

Nel bozzetto del monumento sassarese presentato al concorso nel 1960, l'immagine archetipica della madre, protagonista del repertorio iconografico dell'artista, è concepita per la prima volta autonomamente nella sua tridimensionalità, a differenza dei rilievi dei pannelli decorativi plasmati per l'architettura (fig. 5). In particolare, la figura arriva ad assumere una posizione dominante, quasi «come una sacerdotessa di fronte all'altare sacrificale»²⁶, in una seconda versione del bozzetto, quella che Nivola aveva plasmato in bronzo nel 1963 per rispondere alla specifica richiesta avanzata dall'amministrazione comunale sassarese (figg. 6, 7, 8). A distanza di tre anni dal concorso, infatti, il Comune, che fino ad allora non aveva potuto conferire l'in-



carico di esecuzione del progetto a causa della mancanza dei fondi previsti, ottenne dalla Regione Sardegna il finanziamento atteso. A questo punto il Consiglio cittadino deliberò di trasferire la sede individuata per ospitare l'opera nella piazza Conte di Moriana a Sassari, considerando il piazzale della Stazione non più idoneo, e reputò di potersi svincolare dal precedente *iter* concorsuale²⁷. Nel febbraio 1963 l'allora sindaco Pietro Ganadu comunicava con una lettera a Nivola le decisioni del Consiglio Comunale in merito alla scelta di realizzare il suo progetto, e non più il primo classificato, in quanto ritenuto più adatto alla nuova sede, purché «opportunamente ridimensionato»²⁸. Nivola accolse con entusiasmo la richiesta dichiarandosi «molto lusingato dalla decisione» e disponibile a modificare il modello presentato precedentemente²⁹. Reduce dall'impegnativa impresa con Saarinen nel cantiere dell'Università di Yale e coinvolto in altre importanti commissioni americane, l'artista aveva dichiarato al sindaco di

essere pronto a recarsi in Sardegna per definire i termini di un impegno per lui prioritario. Il lavoro di Nivola venne sostenuto da una netta maggioranza di votanti in Consiglio, che evidenziarono soprattutto l'ispirazione alla terra d'origine, «la stessa terra degli eroi da commemorare»³⁰.

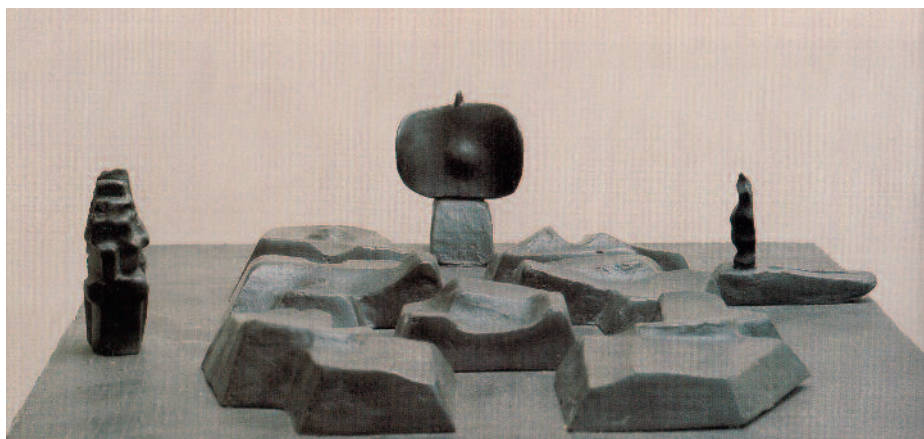
Rispetto al precedente, il nuovo bozzetto ridimensionato, custodito oggi nel Museo Nivola di Orani, varia innanzitutto nel numero delle figure, ridotte a tre; le orme dei corpi dei caduti sono state eliminate dalle trincee e la madre, prima perpendicolare al corpo centrale, occupa una posizione frontale. La forma essenziale della figura è il precedente diretto di tutte le grandi madri che Nivola realizzerà successivamente in scala più ampia (*fig. 9*): si sviluppa sinteticamente in senso frontale e bidimensionale con l'emergenza degli attributi sessuali e del ventre rigonfio, a suggerire l'idea di custodia del luogo in significativa assonanza con la custodia della vita. È il risultato di una rielaborazione moderna dei prototipi di età

neolitica, con un linguaggio che attinge alle sperimentazioni moderniste, in particolare agli esiti della ricerca cubista, assimilati da Nivola attraverso la lezione di Le Corbusier. Citazione più esplicita della sintassi picassiana è soprattutto il motivo maschile del «costruttore» (*fig. 10*), concepito come somma di volumi squadrati, ricomposti in un incastro dall'aspetto robusto, con l'allusione alla figura del pastore. L'entusiasmo di Nivola per la scelta dell'amministrazione comunale venne, tuttavia, smorzato a pochi mesi dall'incarico ottenuto, con il sopraggiungere del ricorso al Consiglio di Stato da parte degli architetti primi classificati, che contestarono aspramente le numerose irregolarità nella scelta del bozzetto di Nivola. Bruno Zevi, nel maggio del 1963, con una lettera privata dai toni amichevoli, ma senza attenuare le sue dure posizioni, invitava Nivola a riflettere sulle scorrettezze nelle procedure adottate per la scelta, comunicandogli, a seguito di una sua esplicita richiesta, di «non poter persuadere l'architetto



5. Lo showroom Olivetti con il pannello in sand-cast di Costantino Nivola, New York 1953 (foto H. Namuth).

6. Costantino Nivola, Modello per il Monumento alla Brigata Sassari, bronzo, 1963. Orani, Museo Nivola (foto Archivio Ilisso Edizioni).



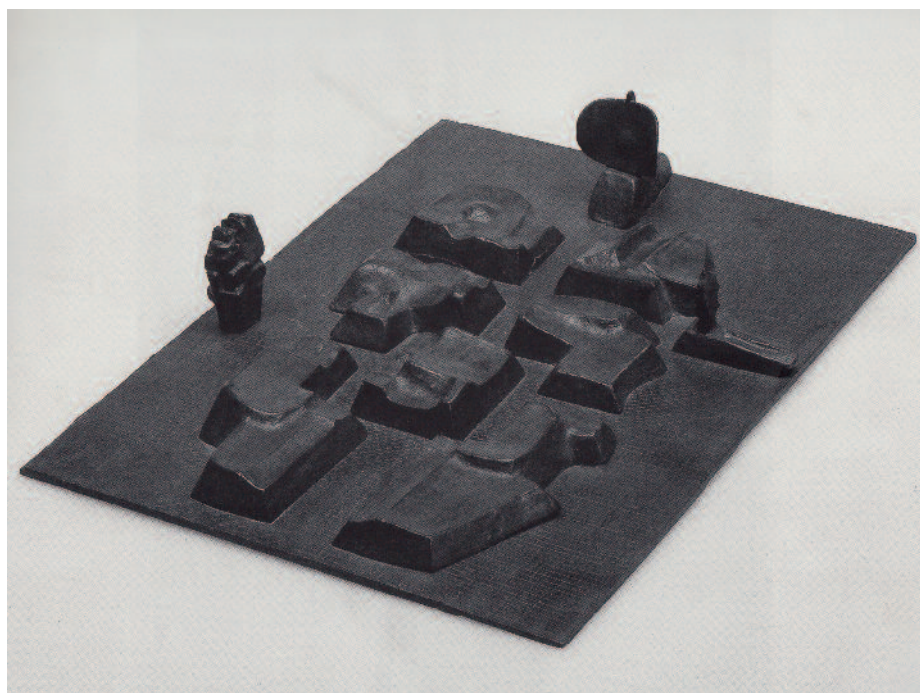
Rossi a non procedere nell'azione legale». «Dovresti tu desistere da questo sopruso», suggeriva caldamente a Nivola, appellandosi a un «codice di etica professionale da rispettare», soprattutto per chi come lui è «autentico artista»³¹. L'anno successivo la nuova Giunta comunale dichiarava di non voler opporsi al ricorso presentato dai due architetti vincitori e nel 1966, revocando tutti gli atti deliberativi discordanti con le decisioni della Commissione giudicatrice del concorso, dava disposizione di eseguire il progetto dei primi classificati Rossi e Tropea³².

Il risentimento di Nivola per l'opportunità negata si misura nelle parole scritte, nell'agosto del 1968, a Bruno Zevi, a Sara Rossi e all'avvocato che aveva condotto il procedimento di ricorso. Le dure critiche erano avanzate contro il Comune di Sassari, perché incapace di difendere la deliberazione di realizzare il suo progetto; ma i toni più aspri erano rivolti ai componenti della giuria, fino a diventare particolarmente pungenti quando l'artista non esitò a citare le parole dello stesso Zevi, il quale aveva manifestato il suo compiacimento per aver bocciato «un progetto di Nivola nel suo paese nativo», contribuendo a farlo vincere «a una ragazza che mi interessava»³³. Amarezza e delusione, anche in virtù del rapporto di reciproca stima con l'architetto romano, testimoniato dalla fitta corrispondenza intercorsa in occasione della pubblicazione di un articolo monografico dedicato a Nivola nelle pagine di «L'Architettura», la rivista diretta da Zevi.

Nemo propheta in patria, Nivola, all'apice del trionfo americano, era sconfortato per le ingiustizie nella gestione del

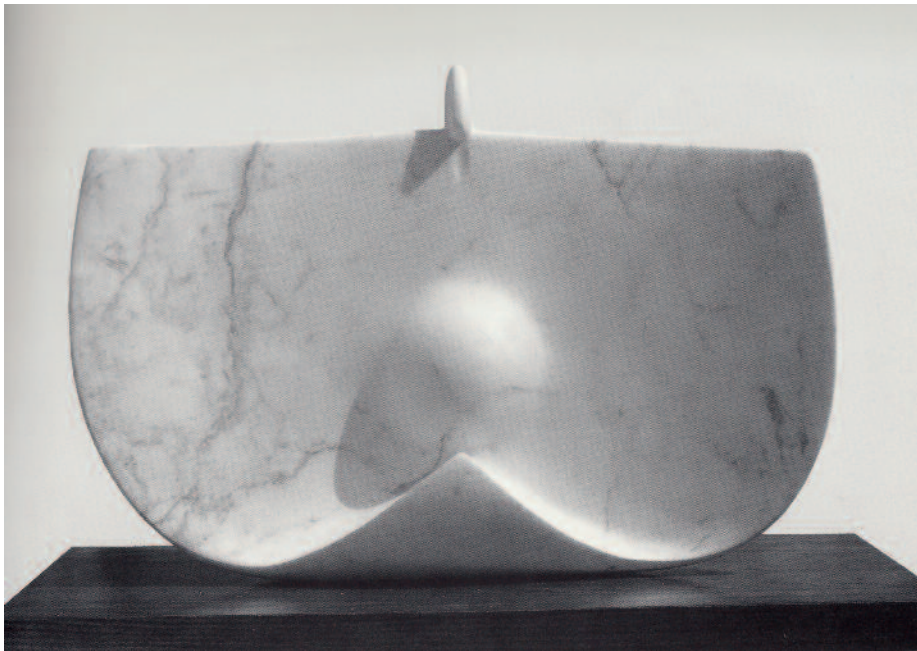
concorso sassarese; uno sconforto che diventava polemica diretta nelle considerazioni generalizzate sui «metodi» e sulle responsabilità, ancora tristemente attuali, nel sistema dei concorsi in tutta la Nazione, espresse dall'artista in un modo schietto e privo di filtri, com'era proprio del suo carattere. Riguardo alla Sardegna, invece, sempre nella stessa lettera del 1968, l'artista manifestava le sue preoccupazioni per la mancanza di quelli che definiva «atti di indipendenza», necessari a difendersi dalle prevaricazioni e dalle ingerenze esterne³⁴. Un sentimento che lo aveva accompagnato per tutta la vita, rafforzandosi in occasione di rientri nei quali trovava la sua terra rovinosamente mutata da sempre nuovi stravolgimenti. Tuttavia, pur nello sconforto, a prevalere costantemente

fino alla fine negli scenari nivoliani è un messaggio di speranza; sono ancora le Madri, infatti, «in atteggiamenti di attesa e grvide di speranze», a chiudere il percorso creativo dello scultore, dominando l'ultima impresa per il palazzo del Consiglio Regionale a Cagliari, progettata nel 1987, un anno prima di morire. Come nel bozzetto per la Brigata Sassari, la tensione emotiva e l'incontro con la memoria ancestrale acquistano un nuovo valore e un'intensità più profonda nella fusione con la specifica identità del luogo. Nivola aveva pensato, ancora una volta, per il contesto locale, a un modello di scultura come occasione partecipabile, integrandosi, e in alcuni casi anticipandone gli esiti³⁵, al nutrito percorso dei multiformi interventi ambientali e percorribili che hanno attraversato la storia della scultura italiana dagli anni sessanta in poi. Un panorama molto vasto, costellato di significativi e storici esempi, tra i quali scegliamo di citare, non a caso, quello illustre di Pietro Cascella, il più vicino nelle inclinazioni e nei «significati» al mondo di Nivola, in particolare per la mediterraneità esibita, solare e avvolgente, impregnata nell'arcaicità della sua pietra, come nel cemento, nei marmi e nei bronzi dello scultore sardo³⁶.



7. Costantino Nivola, Modello per il Monumento alla Brigata Sassari, bronzo, 1963. Orani, Museo Nivola (foto Archivio Ilisso Edizioni).

8. Costantino Nivola, Modello per il Monumento alla Brigata Sassari, bronzo, 1963. Orani, Museo Nivola (foto Archivio Ilisso Edizioni).



¹ M. Mameli, *Le Corbusier e Costantino Nivola. New York 1946-1953*, Milano 2012.

² A. L. Huxtable, *Art with Architecture: new terms of an old alliance*, in "The New York Times" 13 settembre 1959.

³ F. Licht, *Nivola scultore*, in F. Licht, A. Satta, R. Ingersoll, *Nivola. Sculture*, Milano 1995, p. 11.

⁴ L. Caramel, *La formazione e la prima attività a Monza e a Milano*, in L. Caramel, C. Pirovano (a cura di), *Costantino Nivola. Sculture, dipinti, disegni*, catalogo della mostra di Milano, PAC, 28 ottobre 1999 - 30 gennaio 2000, Milano 1999.

⁵ M. Martegani (a cura di), *Costantino Nivola in Springs*, catalogo della mostra di Southampton, Parrish Art Museum, 9 agosto - 12 ottobre 2003; S. Campus, *Lo showroom Olivetti a New York*, in C. Pirovano (a cura di), *Nivola. L'investigazione dello spazio*, catalogo della mostra di Nuoro, Tribu, 22 dicembre 2009 - 21 giugno 2010, Nuoro 2010.

⁶ B. Zevi, *Le capiscono i contadini di Orani*, in "L'Espresso", novembre 1958. M. L. Frongia, *L'esperienza di Nivola a Orani tra arte ambientale e arte pubblica*, in Carlo Bavagnoli, *Costantino Nivola. Ritorno a Itaca*, catalogo della mostra di Orani, 7 maggio - 30 settembre 2010, Nuoro 2010, pp. 11-16.

⁷ Lettera inviata da Nivola il 2 Agosto del 1968 a Bruno Zevi, Sara Rossi e Giuseppe Guarino. *Costantino Nivola papers* in Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington.

⁸ M. L. Frongia, *Uno spazio urbano innovativo in Sardegna: Piazza Sebastiano Satta a Nuoro*, in C. Pirovano, *Nivola...* cit., 2010, pp. 39-53. R. Ladogana, *Palazzo del Consiglio Regionale della Sardegna, Ibidem*, pp. 170-177; C. Nivola, *Biografia di un progetto*, in "Grotta della Vipera" 40-41, anno 13, autunno-inverno 1987, p. 14.

⁹ Alle vicende del concorso si fa riferimento sommariamente nella scheda dedicata al Monumento in: R. Ladogana, *Monumento alla Brigata Sassari*, in C. Pirovano, *Nivola...* cit., 2010, pp. 126-135.

¹⁰ *Costantino Nivola papers...* cit.

¹¹ Il bando è riportato nella Delibera del Consiglio Comunale del 28 aprile del 1958. Tutta la docu-

mentazione relativa al concorso citata da ora in poi si trova a Sassari nell'Archivio Storico del Comune.

¹² Delibere del Consiglio Comunale del 28 giugno, 15 luglio e 22 dicembre del 1959.

¹³ G. Fois, *Storia della Brigata Sassari*, Cagliari 2006, pp. 11-26.

¹⁴ Tratto dal verbale della commissione giudicatrice del 4 giugno 1960. Alcuni passi sono anche citati in *Gli architetti romani Sara Rossi e Cesare Tropea vincitori del concorso comunale per il monumento alla Brigata Sassari*, in "La Nuova Sardegna", Sassari, 7 giugno 1960, p. 3.

¹⁵ L'immagine del bozzetto in gesso è pubblicata in: "La Nuova Sardegna", *Ibidem*, p. 3; M. Manca, *Monumenti fuori tempo*, in "Sardegna Oggi", 1 Aprile 1962, p. 18; J. Davern, *Art and Architecture - The present*, in "Craft Horizons", maggio-giugno 1962, pp. 10-15; "Domus", *Progetto per un monumento in Sardegna di Costantino Nivola*, n. 406, settembre, 1963, pp. 34-35.

¹⁶ *Costantino Nivola papers...* cit.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ U. Kultermann, *Nuove dimensioni della scultura*, Milano 1967; F. Popper, *Art-action and participation*, Londra 1975. E. Crispolti al. *Condizioni e possibilità urbane delle arti: ieri e oggi*, in P. Ferri, D. Fonti, M. Crescentini (a cura di), *Io arte noi Città. Natura e cultura nello spazio urbano*, Atti del convegno di Roma, 23-24-25 novembre 2004, Roma 2006, pp. 217-228.

¹⁹ S. Giedion, *Architecture you and me: the diary of a development*, Cambridge 1958.

²⁰ Traduzione in Bruno Zevi, *Cronache di Architettura. Dai "five architects" newyorkesi a Bernini plagiario*, Bari 1975, IX pp. 183-186.

²¹ Si veda M. Hadler, *Sculpture in Postwar Europe and America, 1945-1959*, in "Art Journal" 4, vol. 53, 1994, pp. 17-19.

²² Di Noguchi si citano *My Arizona* (1943) e *The tortured Earth* (1943) e il *Memorial to the Dead per Hiroshima* (1953). Tra i monumenti progettati da Kahn, invece, il *Memorial to the Six Million Jewish Martyrs* (1966-72) e il *Roosevelt Memorial* (1973-77).

²³ G. Altea, *Costantino Nivola*, Nuoro 2005.

²⁴ B. Winther, *The Rejection of Isamu Noguchi's Hiroshima Cenotaph*, in "Art Journal", cit., pp. 23-27.

²⁵ A. Satta, *Nivola e la Sardegna*, in F. Licht, A. Satta, R. Ingersoll, *Nivola. Sculture*, Milano 1995, pp. 145-156.

²⁶ F. Licht, *Nivola scultore...* cit., 1995, p. 123.

²⁷ Delibera del Consiglio comunale di Sassari del 28 gennaio 1963.

²⁸ La lettera del sindaco risale al 4 febbraio del 1963, in *Costantino Nivola papers...* cit.

²⁹ La lettera di risposta scritta da Nivola è pubblicata in "La Nuova Sardegna", 19 febbraio 1963, p. 4.

³⁰ Delibere del Consiglio Comunale del 28 e del 30 gennaio 1963.

³¹ Lettera di Bruno Zevi a Nivola 5 maggio 1963, in *Costantino Nivola papers...* cit.

³² Il Monumento venne inaugurato nel settembre del 1982.

³³ Lettera inviata da Nivola il 2 Agosto del 1968, in *Costantino Nivola papers...* cit.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Il riferimento è all'evento mostra all'aperto a Orani del 1958, definito dalla critica precedente unico nello sviluppo artistico codificato in Italia, soltanto negli anni settanta, come arte pubblica. M. L. Frongia, *L'esperienza di Nivola a Orani...* cit., 2010, pp. 11-16.

³⁶ E. Crispolti, *Una presenza ambientale della scultura: materia, memoria, partecipazione. L'eredità di Pietro*, in E. Crispolti (a cura di), *Pietro Cascella La Madre Terra. Progetto Nizza 2006*, catalogo della mostra di Roma, Accademia di San Luca, 20 maggio - 20 giugno 2009, Roma 2006, pp. 7-18.



10. Costantino Nivola, *Il costruttore*, 1987. Cagliari, Palazzo del Consiglio Regionale (foto Archivio Ilisso Edizioni).

9. Costantino Nivola, *La madre sarda e la speranza del figlio meraviglioso*, 1986. Orani, Museo Nivola.

- Volume 1. 1988
 2. 1988
 3. 1989
 4. 1990
 5. 1991
 6. *Per Giulio Carlo Argan 1*, 1992
 7. *Per Giulio Carlo Argan 2*, 1993
 8. 1994
 9. *Aspettando Tiepolo. "Restituzioni" Ambroveneto*, 1995
 10. *Tiepolo. 300 anni dalla nascita. 1696-1996*, 1996
 11. *Sacro e civile. Mito Moralità Industria nell'arte veneziana di cinque secoli*, 1997
 12. *Immagini dello Spirito*, 1998
 13. *Omaggio all'arte veneta per ricordare Rodolfo Pallucchini a 10 anni dalla sua scomparsa*, 1999
 14. *Omaggio secondo all'arte veneta nel ricordo di Rodolfo Pallucchini*, 2000
 15. *Altichiero e Jacopo Avanzo: gli affreschi del Santo risarciti Omaggio all'arte veneta, nel ricordo di Rodolfo Pallucchini*, 2001
 16. *Tiepolo salvato*, 2002
 17.18.19. *Venezia, le Marche e la civiltà adriatica per festeggiare Pietro Zampetti nei suoi 90 anni, a cura di Ilona Chiappini di Sario e Laura De Rossi*, 2003
 20. *Beni culturali. Le opere, il restauro, i musei*, 2004
 21. *L'ultimo Caravaggio*, 2005
 22. *Bellini Signorelli Tiziano*, 2006
 23. *Ceramica attica e magnogreca*, 2007
 24. *Crivelli Lotto Romanino "restituiti"*, 2008
 25. *Vent'anni di "Restituzioni"*, 2009
 26. *Chianavalle*, 2010
 27. *Beni culturali: emergenze, interventi, valorizzazione*, 2011
 28. *"Restituzioni" verso la XVI edizione, aspetti dell'identità veneta*, 2012
 29. *Tiziano e Canova poli dell'identità artistica veneta*, 2013
 30. *Saraceni e altri aspetti dell'identità artistica veneta*, 2014
in corso di pubblicazione
 31. 2015

ARTE [Documento] Libri Extra

- I. *Rubens e l'eredità veneta*, 1990
 II. *Tiziano dopo Tiziano*, 1991
 III. Laura Muti, Daniele de Sarno Prignano, Antonio Francesco Peruzzini, premessa di Pietro Zampetti, introduzione di Egidio Martini, 1996
 IV. Giuseppe Maria Pilo, *La giovinezza di Giovan Battista Tiepolo*, 1997
 V. Licia e Massimo Asquini, *Andrea Palladio e gli Antonini. Un palazzo 'romano' nella Udine del Cinquecento*, saggi introduttivi di Giuseppe Maria Pilo e Antonio Foscari, 1997
 VI. *Pittura veneziana dal Quattrocento al Settecento. Studi di storia dell'arte in onore di Egidio Martini*, 1999
 VII. *Per l'arte. Da Venezia all'Europa. Studi in onore di Giuseppe Maria Pilo. I. Dall'Antichità al Caravaggio*, a cura di Mario Piantoni e Laura De Rossi, 2001
 VIII. *Per l'arte. Da Venezia all'Europa. Studi in onore di Giuseppe Maria Pilo. II. Da Rubens al Contemporaneo*, a cura di Mario Piantoni e Laura De Rossi, 2001
 IX. Alberto Viani, *I cartoni: officina di segni e disegni*, a cura di Elia Bordignon Favero e Mario Piantoni, presentazione di Giuseppe Maria Pilo; scritti di Elio Franzini, Elia Bordignon Favero, Eva Viani, Giancarlo Franco Tramontin, Mario Piantoni, 2002
 X. Laura Muti, Daniele de Sarno Prignano, *A tu per tu con la pittura. Studi e ricerche di storia dell'arte*, contributi di Gabriello Milantoni e Laura De Rossi, presentazione di Giuseppe Maria Pilo, 2002
 XI. Laura De Rossi, *Francesco Polazzo*, presentazione di Giuseppe Maria Pilo, 2004
in preparazione
 XII. Licia Asquini, Massimo Asquini, *Utini forma urbis. Storia della costruzione delle mura urbane di Udine e della loro distruzione*

ARTE [Documento] Quaderni

1. Giuseppe Maria Pilo, *Tesori d'arte di cinque secoli da Praga a San Pietroburgo*, 1992
 2. Patrizia Eicher Clerc, Elisabetta Riva De Bettin, *Una villa veneta nella Ladina dolomitica: Girolamo Pellegrini e gli affreschi di palazzo Poli-de Pol a San Pietro di Cadore*, 1994
 3. *Beni Culturali: quali prospettive?*, coordinamento di Giuseppe Maria Pilo, 1995
 4. *"Per sovrana risoluzione"*, Studi in ricordo di Amelio Tagliaferri, a cura di Giuseppe Maria Pilo e Bruno Polese, 1998
 5. Laura Rapelli, *Un gioiello del romantico veronese: la chiesa di San Lorenzo*, prefazione di Giuseppe Maria Pilo, 1999
 6. Giuseppe Maria Pilo, *"Per trecentosettantasette anni". La gloria di Venezia nelle testimonianze artistiche della Dalmazia*, 2000
 7. Giulio Ghirardi, *Variazioni su un poemetto di Giulia Lama*, presentazione di Giuseppe Maria Pilo, 2000
 8. *Una vita per l'arte veneta*, atti della Giornata di Studio in onore e ricordo di Rodolfo Pallucchini, 10 novembre 1999, a cura di Giuseppe Maria Pilo, 2001
 9. *Una vita per l'arte, per Venezia, per l'Europa*, atti dell'Incontro di Studio in onore di Giuseppe Maria Pilo, 15 giugno 2001, a cura di Mario Piantoni e Laura De Rossi, con un saggio di bibliografia analitico descrittiva a cura di Laura De Rossi, in corso di pubblicazione
 10. *Beni Culturali. Il nuovo «Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio» in vigore dal 1. maggio 2004*, con una nota introduttiva di Mario Serio, presentazione di Giuseppe Maria Pilo, 2004
 11. Giuseppe Maria Pilo, *The Fruitful Impact. The Venetian heritage in the art of Dalmatia. «For three hundred and seventy-seven years»*, postfazione di Lucio Toth, 2005
 12. *Un'identità: custodi dell'arte e della memoria. Studi interpretazioni testimonianze in ricordo di Aldo Rizzi*, a cura di Giuseppe Maria Pilo, Laura De Rossi, Isabella Reale, 2007
 13. Tommaso Malerba, *Messina e Reggio atimiche. Nuovo sistema di costruzione in beton armato e pietre artificiali* (Catania 1909, 2ª ed. 1910), edizione a cura di Giuseppe Maria Pilo, Laura De Rossi, Flavia Casagrande; presentazione di Loris Francesco Capovilla; introduzione di Giuseppe Maria Pilo; contributi di Anna Maria Damigella, Laura De Rossi, Erika Abramo, Mario Serio, 2008
 14. Giuseppe Maria Pilo, *Ritorno a Serravalle di El gavinèl di Pietro Pajetta*, presentazione di Gianantonio Da Re; introduzione di Michele De Bertolis; conclusioni di Giancarlo Gentilini, 2010
 15. *SOS Venezia. Chiese e torri campanarie a rischio*, 2010
 16. *Arcangelo Corelli. 300 anni dopo*, 2013
 17. Giulio Ghirardi, *Appunti e contrappunti*, presentazione di Giuseppe Maria Pilo, testimonianze critiche di Miroslav Bořtoša e di Paolo Leoncini, 2014
 18. *Arcangelo Corelli 300 anni dopo. Deduzioni e induzioni*, 2014