

Materia e vita. Il rapporto tra forma scultorea e dimensione musicale nelle pietre sonore di Pinuccio Sciola

Rita Ladogana

«C'è un patto tra Pinuccio Sciola e le pietre di Sardegna, tant'è vero che assomigliano l'uno alle altre come due gocce d'acqua. Deve essere la ragione per cui le pietre si lasciano fare di tutto da lui: tagliare, perforare, frammentare. Riesce persino a farle suonare. Fantastico».

Renzo Piano¹

Quando ho ricevuto l'invito per la partecipazione al convegno di studi "Frontiere sonore", incentrato sulla trattazione delle problematiche connesse al suono e al silenzio da una prospettiva trasversale e interdisciplinare, non ho esitato a proporre un intervento sulla ricerca dello scultore isolano Pinuccio Sciola e in particolare sulla magia e sul fascino della sua invenzione più nota, le "pietre sonore", un singolare esempio di incontro tra arte plastica e dimensione musicale. Le opere, attraverso le quali lo scultore ha raggiunto una fama di respiro internazionale², si inseriscono nella complessità dello sviluppo di forme

¹ Si veda R. Piano in AA.VV. 2011.

² Le sculture di Sciola sono state esposte in tutto il mondo in occasione di mostre temporanee oppure abitano permanentemente luoghi istituzionali e spazi pubblici, dall'Auditorium del Parco della Musica di Renzo Piano a Roma ai giardini della Triennale di Milano, alla Basilica inferiore del Santo ad Assisi fino all'Italian Center di Shanghai. Una delle sue pietre sonore, inoltre, è stata sistemata a Kirchheim Unter Teck, come prima pietra del Parlamento Europeo.



che ha caratterizzato la storia della scultura nella seconda metà del XX secolo e ne interpretano il senso più autentico dell'innovazione. Mi riferisco al lungo processo di sperimentazione iniziato negli anni Sessanta e Settanta che ha determinato la crisi definitiva della specificità del *medium* tradizionale, propria del modernismo, approdando all'ibridazione e alla contaminazione tra gli statuti disciplinari delle singole arti. Dick Higgins, tra i fondatori del gruppo Fluxus, teorizzava il concetto di pratica intermediale concentrata sul sincretismo dei media e orientata verso la produzione di nuovi linguaggi capaci di coinvolgere lo spettatore in esperienze percettive totalizzanti e sinestetiche, in contrapposizione al magistero di Clement Greenberg, secondo il quale ogni forma d'arte si definisce per le sue caratteristiche mostrandosi come entità autonoma³. Nel caso specifico della scultura, come approfondito negli studi di Rosalind Krauss (1998), si determina una singolare interazione tra la staticità dell'elemento spaziale e il ruolo dell'esperienza temporale, trattandosi «di un *medium* peculiarmente posto al punto di congiunzione tra immobilità e movimento, tra tempo bloccato e tempo che scorre». La componente sonora, contrassegnata dall'immaterialità e dal senso della durata, ha indubbiamente rappresentato uno tra gli elementi più esplorati, divenendo oggetto di molti ed eterogenei interventi finalizzati a saggiare nuove possibilità espressive della scultura, favorendo il passaggio dalla semplice fruizione visiva dell'oggetto a una condizione integrata dei processi estetici (Bolpagni, Tedeschi 2009: 9).

Nel ricco panorama delle sperimentazioni che hanno riguardato la produzione di sculture sonore, affermatosi in ambito europeo come un filone a sé stante, il lavoro di Pinuccio Sciola si configura come esemplare indagine sul rapporto tra forma e suono, incentrato principalmente sull'attenzione per l'esistenza fisica della pietra quale materia ricca di rievocazioni ancestrali e vocazioni identitarie; la ricerca della dimensione musicale dilata la scultura nello spazio e diventa scoperta della sua anima sonora, risonanza profonda che accompagna il viaggio attraverso la memoria. Convivono nelle opere dello scultore una

³ Sull'intermedialità si vedano Krauss 2005 e Zecca 2006: 37-49.

forte sensazione di ponderabilità, connessa alla gravità materiale, e il senso di leggerezza proprio del suono, in un preciso equilibrio, per dirla con George Simmel (2006), tra necessità della natura e volontà dello spirito.

Sciola ha iniziato molto presto ad intessere il suo dialogo personale con la pietra, fin dagli esordi del percorso di ricerca nei primi anni Cinquanta; affiancata originariamente alla sperimentazione grafica e pittorica e all'uso di altri materiali, quali il legno e la terracotta, la pietra ha rappresentato il suo approdo definitivo, la rivelazione di una vocazione, il ricongiungersi ad una origine remota, interiore e profonda. La natura delle scelte espressive che hanno determinato il forgiarsi del suo linguaggio è da ricondurre alle esperienze vissute dall'artista durante i numerosi viaggi intrapresi lungo il percorso formativo. Dalla natia comunità agricola di San Sperate, nel sud della Sardegna, Sciola si è allontanato molto giovane per andare a Firenze a frequentare l'Istituto d'Arte a Porta Romana e per seguire i corsi di scultura dell'Accademia Internazionale di Salisburgo. Successivamente, grazie al conseguimento di una borsa di studio, ha potuto frequentare i corsi presso la Facoltà di Belle Arti dell'Università di Madrid, nel Campus della Moncloa; numerosi altri sono stati i viaggi di studio intrapresi attraverso le città europee, con una predilezione per la Germania. Tuttavia, l'esperienza rivelatasi più importante, quella che ha influito maggiormente sulla definizione della sua poetica artistica è stato indubbiamente il soggiorno in terra messicana avvenuto fra il 1973 e il 1975. Oltreoceano lo scultore ha avuto occasione di conoscere David Alfaro Siqueiros, il grande padre del muralismo, al quale deve l'alto magistero che lo ha portato a trasformare San Sperate in un laboratorio permanente di decorazione murale, tanto da richiamare l'attenzione dell'Unesco e goderne dal patrocinio nel 1973. Determinante, inoltre, è stata la frequentazione assidua del *Museo Nacional de Antropologia* di Città del Messico, scrigno di storia e cultura che ha colpito fortemente l'immaginario dello scultore. Egli, infatti, entrando in contatto con la ricchezza della cultura precolombiana e con la singolarità del suo universo formale ne ha riscontrato sorprendentemente la stretta convergenza e la ricchezza di rimandi alle radici protostoriche sarde, scoprendo la linea di

congiunzione tra due espressioni arcaiche congiunte in un medesimo orizzonte mitico e sacrale. Lo sguardo verso il passato connota fin dal principio l'orientamento della ricerca di Pinuccio Sciola, impegnata a raccogliere l'eredità della tradizione antropologica isolana. Lo scultore indaga sui miti, sui segni, sulle forme materiche archetipe, «in una segreta parentela mediterranea spagnola e messicana» (Bandinu 1990: 10). Una ricerca che parte da lontano, da "pietre antiche", per affermare il legame dell'uomo alla sua antica naturalità e aprire al contempo un orizzonte di ricerca attuale dell'identità.

Prima di intraprendere un percorso esclusivamente orientato verso una produzione aniconica, consacrata come vedremo al monumentale, Sciola ha attraversato un significativo 'momento' figurativo, una breve ma intensa stagione, intrisa anch'essa di arcaismo, risalente agli anni Settanta. Le tematiche privilegiate mostrano un'attenzione peculiare verso il mondo popolare della sua terra d'origine, verso la realtà umana e sociale, talvolta con evidenti accenti di impegno politico; come è accaduto, per esempio, per la serie dei *Cadaveri*. Questi ultimi, corpi deformi forgiati in un legno energicamente inciso e in parte combusto, si configurano come opere di grande vigore espressivo, esplicito grido di dolore e di protesta contro violenza e sottomissione, che lo scultore stesso ha definito come forme atte a documentare «l'irruzione nella storia del mondo popolare isolano» (Cherchi 1982: 41).

Nella produzione in pietra, invece, ad ispirare l'artista sono soprattutto le fisionomie dell'umile gente, i volti che ritraggono la figura del pastore, della contadina e dell'operaio. L'attenzione di Sciola si è concentrata su forme solide ed essenziali costruite attraverso una semplificazione arcaistica dei profili, arrivando spesso a risultati di intensa forza comunicativa. Risultati che si congiungono idealmente al nutrito filone di ricerca della scultura italiana orientato in senso 'narrativo', con una apertura e propensione alle infinite e prolifiche possibilità offerte dal racconto. Un modello di linguaggio che, influenzato dal grande esempio di Arturo Martini affermatosi negli anni Trenta, è confluito nella corrente del realismo, il fenomeno culturale più vivo dell'arte italiana, esploso impetuosamente nei primi anni del secondo dopoguerra. In ambito scultoreo, tra le multiformi declinazioni,

si citano le interpretazioni in senso arcaizzante e primitivo di artisti quali Giuseppe Mazzullo e Vittorio Tavernari; alle numerose maternità di quest'ultimo, in particolare, sia per l'essenzialità di forme che per la peculiare lavorazione della superficie, che appare come sgranata, può essere accostata la scultura di Sciola raffigurante il medesimo soggetto, realizzata alla fine degli anni Sessanta e conservata a San Sperate presso la casa museo dello scultore.

L'attenzione per il contesto sociale si affievolisce gradualmente per lasciare uno spazio sempre maggiore al dialogo con la storia e con la memoria e alla ricerca non figurativa. L'erezione di numerosi grandi blocchi di ispirazione megalitica è la testimonianza di un lavoro basato essenzialmente sulla ricerca e sulla scelta dei simboli archetipi a modello fondante del processo scultoreo. Sciola ha intrapreso fin dai primi anni Settanta il suo cammino alla ricerca di pietre antiche della sua terra che conservano la suggestione archeologica delle "pietre fitte", dei pilastri filiformi e dei betili dell'età del rame. La materia viene piegata alla sua espressività primordiale imponendosi con i suoi elementi essenziali di potenza e stabilità: lo scultore taglia e incide, unendo alla più antica cultura materiale dell'uomo la sperimentazione contemporanea. I segni del tempo presente trovano ispirazione nelle lunghe spirali geometriche, evocatrici di simbologie precolombiane, oppure sono lunghe e profonde fessure inferte nel basalto, fino a farne emergere l'anima, il magma solidificato, in un singolare contrasto tra l'esterno rugoso della pietra e la meticolosa lavorazione della forma geometrica ricavata sapientemente dall'interno. Nell'orizzonte della scultura contemporanea il suo lavoro si riconnette alla complessa e multiforme storia del primitivismo che ha attraversato tutto il Novecento; in particolare, pur nella sua originalità e autonomia, a quel filone di astrattismo simbolico e primordiale affermatosi nella scultura italiana a partire dalla fine degli anni Sessanta. Mi riferisco alla essenzialità e monumentalità delle pietre 'primitive' di Lorenzo Guerrini, ma anche alle riflessioni concettuali di Giò Pomodoro concentrate sull'archetipo

per eccellenza, il menhir, da lui consacrato come il prototipo di tutta la scultura (Gualdoni 2010)⁴.

Agli inizi degli anni Novanta il percorso di ricerca di Sciola si arricchisce attraverso la sperimentazione di una nuova tecnica esecutiva di lavorazione dei grandi blocchi megalitici. Un metodo basato sulla segmentazione della pietra attraverso tagli profondi e regolari che si intrecciano dando vita ad un reticolo di pieni e di vuoti; un processo graduale di sottrazione della materia alla materia. Sottilissime lamelle di pietra conferiscono al blocco la forma dell'arpa, oppure le superfici sono animate da una successione di quadrati regolari secondo una tipologia di lavorazione definibile a scacchiera. L'approccio a queste nuove forme ha guidato lo scultore verso la scoperta delle potenzialità sonore della pietra; egli scopre che accarezzando con le mani le fenditure delle superfici oppure sfregandole con piccoli segmenti ottenuti dalla materia stessa è possibile creare vibrazioni fisiche e acustiche. Si tratta di suoni inediti, strutturati e complessi, che raccontano e rivelano la vita musicale della pietra; ne rappresentano metaforicamente la voce segreta custodita al suo interno. Sono suoni lontani dalle rigidità delle partiture scritte e predeterminate, lasciati liberi, come teorizzava John Cage, «di andare là dove essi vanno e di essere ciò che essi sono» (Cage 1999: 81). Sciola intraprende l'esplorazione di terreni sconosciuti, creando una musica fondata su strumenti inusuali che trova il precursore, come tutte le altre multiformi sperimentazioni del Novecento, nei celebri *Intonarumori* del futurista Luigi Russolo.

L'artista ha iniziato a condurre un lavoro insieme scultoreo e musicale, segmentando la pietra in funzione dei suoni da ricavare. Le vibrazioni ottenute sono di tutte le altezze e profondità e variano, oltretutto in virtù del materiale utilizzato, in base allo spessore, alla

⁴ «Grandi spezzoni di pietre grezze sono stati scelti, mossi, sollevati e conficcati nella terra, in verticale, verso il cielo... Monumenti dell'oblio le "pietre fitte" oppongono alla storia scritta la loro muta solitudine. Così è oggi ma così è stato nel passato (quanto antico?) quando già specie più evolute del menhir, pilastri e colonne furono innalzate o crollarono. Segmenti di infinito testimoniano precariamente il dominio assoluto inspodestabile del vuoto indifferente agli accadimenti». Così si legge in margine a un acquerello progettuale di Pomodoro del 1996. Si veda Gualdoni 2010.

grandezza e alla forma dei tagli che hanno un ruolo fondamentale nella generazione dell’onda sonora; inoltre, il timbro dipende anche dal tipo di sollecitudine che viene esercitata per ottenere la produzione musicale. Le prime rivelazioni sono avvenute con i basalti, rocce di natura vulcanica dalle quali possono scaturire suoni profondi, viscerali che sembrano giungere da un passato primordiale oppure dallo spazio siderale⁵; successivamente, alla fine degli anni Novanta, è avvenuta la scoperta della pietra calcarea, con la quale «la sorpresa si è centuplicata», come ha raccontato lo scultore stesso, colto dall’entusiasmo per la straordinaria proprietà di trasmissione del suono caratteristica di questa pietra. Una roccia ricca di resti fossilizzati, dotata di grande elasticità e risonanza, dalla quale scaturisce una ricca produzione di suoni prevalentemente liquidi, che sembrano raccontare della lunga vita della pietra nell’ambiente marino. Il calcare, inoltre, si è rivelato per lo scultore strumento peculiarmente adatto ad essere lavorato architettonicamente, così che i litofoni sono diventati anche grattacieli assemblati in agglomerati urbani risonanti. Con le “Città sonore” Sciola indaga nuovi territori sonanti, nuove interazioni tra le forme, saggiando le potenzialità musicali dello spazio; sono modernissime città, immobili e deserte, animate soltanto dal soffio vitale delle vibrazioni sonore provenienti dai nuclei abitativi, in una suggestiva metafora del rumore della vita cittadina (Favaro 2011b). Le pietre mantengono la loro unicità anche quando sono unite in gruppo; la varietà delle superfici è infinita, e ad essa corrisponde un’infinita varietà dei suoni. La caratteristica che le accomuna tutte è la condivisione di una duplice anima, quella dell’opera d’arte scultorea, destinata ad essere ammirata e contemplata, e quella dello strumento musicale finalizzato alla fruizione sonora, come l’attore della scena capace di coinvolgere lo spettatore nell’ascolto ma anche nella partecipazione diretta alla produzione del suono. Sono opere che conservano la loro semplicità monolitica e al contempo si fregiano di una serie di componenti performative intrinseche.

⁵ Presso la Facoltà di Fisica dell’Ateneo di Pisa i suoni dei basalti di Pinuccio Sciola sono da tempo oggetto di indagine; i primi risultati hanno condotto all’accostamento con i suoni dello spazio registrati dalla Nasa.

Nella lunga storia delle sculture sonanti, i litofoni rappresentano un genere di peculiare fascino, derivato in primo luogo dall'aver ereditato il valore di una ricerca che l'umanità precorre fin da tempi immemorabili: dai ritrovamenti di età neolitica, che testimoniano l'esistenza di pietre appositamente scolpite per produrre suoni e vibrazioni alle ricerche più attuali, il materiale lapideo, al di là del suo aspetto apparentemente muto e inerte, ha mostrato ricchissime potenzialità sonore. Nell'ambito della ricerca scultorea contemporanea, che ha prodotto i risultati più interessanti a partire dalla seconda metà del Novecento, si cita l'interessante esempio italiano dell'artista milanese Amalia del Ponte, per l'affinità tra la sua ricerca e il lavoro di Pinuccio Sciola. Le consonanze riguardano innanzitutto la predisposizione ad una indagine costante sull'inscindibile legame esistente tra la peculiarità della forma e il suono da essa derivato. La scultrice, distintasi sulla scena internazionale fin dagli anni Settanta, ha sottoposto la pietra a un lungo e accurato lavoro per ritrovare in essa "le zone ventrali e i punti nodali", individuando l'area esatta in cui intervenire per forarle e appenderle alle pareti come grandi gong da accordare (Del Ponte 1993). La tecnica esecutiva si basa essenzialmente sulla percussione ottenuta con strumenti in legno disegnati e costruiti dall'artista al fine di ricavare la voce della pietra in forma di un flusso ordinato di onde che si propagano nello spazio.

Assimilabile alla ricerca scioliana, con ancora maggiori analogie relative sia alla forma scultorea dei materiali che al peculiare uso musicale, è il lavoro del tedesco Elmar Daucher, dedito alla produzione di litofoni, nel suo studio di Oggelshausener vicino a Stoccarda, a partire dai primi anni Settanta (la prima pietra sonora risale al 1974). L'artista ha studiato a lungo i fondamenti matematici della musica per ottenere la varietà dei timbri musicali attraverso lo sfregamento e l'accarezzamento con le mani della pietra, ma anche del bronzo e del marmo (Küster 2006). La collaborazione con performer e musicisti, anche di grande fama, come nel caso di Markus Stockhausen, ha portato all'esplorazione di una multiformità di accordi compositivi confluiti in

una ricca produzione di musica sperimentale con partiture appositamente scritte per le sculture⁶.

Sviluppi analoghi hanno segnato anche il percorso di Pinuccio Sciola, le cui opere, e quindi il metodo fascinoso di derivazione del suono, hanno richiamato l’attenzione della musicologia internazionale: storici della musica, compositori e musicisti si sono confrontati con lo studio delle pietre sonore, attratti dal fascino di suoni inediti, lontani nel tempo ma anche così incredibilmente moderni, tanto da essere stati accostati a certi risultati di musica concreta e contemporanea. Coesistono, nelle pietre scioliane, come ha scritto il musicologo Roberto Favaro, tre universi di tempo e di storia «la contemporaneità, con il suo slancio spinto verso il futuro musicale; la preistoria con le modalità archetipe e antropologiche di significare e comunicare attraverso il suono; il tempo pre-culturale della natura sonante» (Favaro 2011a: 28).

Per la prima volta le pietre sonore sono state presentate al pubblico alla manifestazione *Time in Jazz* di Berchidda ideata dal musicista di fama internazionale Paolo Fresu, nell’edizione del 1996 dedicata al rapporto tra la musica e la pietra. In questa occasione Pierre Favre, tra i più grandi percussionisti al mondo, ha ottenuto il suono dalle pietre percuotendole con diversi materiali, dalle bacchette in legno o metallo ai piccoli frammenti di basalto e trachite, facendole interagire con il suo eccezionale gruppo di piatti e di cimbali in una memorabile *performance* rimasta nella storia del festival (Fresu 2009). L’evento è stato il precursore di una lunghissima serie di concerti che hanno visto le pietre scioliane interagire in differenti contesti di sperimentazione musicale (Doro 1998). Di peculiare interesse per i risultati raggiunti sono state le ricerche d’avanguardia in direzione della musica elettroacustica, in una straordinaria fusione tra l’eterno tempo della pietra e l’attualità della tecnologia. Si cita a tal proposito la rassegna milanese *Metafonie* in occasione della quale il compositore sassarese Antonio Doro ha scritto musica per viola, per nastro magnetico e per pietre sonore, in

⁶ Dell’ampia produzione di Elmar Daucher (1932-1989) si cita il CD audio *KlangSteine / Stein Klänge / Neu in Musica*, inciso a Monaco nel 1989 in collaborazione con musicisti.

un'esecuzione presentata al Teatro alla Scala nel 1999. Il suono delle sculture, oltre ad essere stato riprodotto attraverso il nastro magnetico, era anche generato dal vivo attraverso la percussione con bacchette oppure con lo sfregamento delle superfici⁷. Qualche anno prima, il musicista Riccardo Dapelo aveva indagato approfonditamente sulla natura del suono delle pietre attraverso la progettazione di un sistema di sensori ad ultrasuoni (costruito dal Laboratorio di informatica musicale dell'Università di Genova) capaci di catturare ogni minimo timbro prodotto dalle sculture, destinato ad essere registrato in tempo reale dal computer per essere rielaborato e ricombinato in numerose e diverse tessiture musicali (Dapelo, Favaro, Pestalozza 1999: 18).

In tempi più recenti, Pietro Pirelli, compositore per strumenti elettronici e acustici, in seguito al suo sorprendente incontro con l'universo scioliano, ha progettato installazioni sonore insinuando orecchi elettrici e membrane microfoniche tra i tagli delle sculture per riuscire a captare le sfumature dei suoni più impercettibili; attraverso quest'operazione il compositore ha agito espandendo e manipolando con il suono elettronico le melodie prodotte dalla pietra, esplorando nuovi territori musicali all'insegna dell'interazione tra "strumento tradizionale" ed esecuzione moderna⁸.

Nella lunga vita concertistica delle opere di Sciola un ruolo importante ha ricoperto la collaborazione tra lo scultore e il violinista Giacomo Monica, fondatore e direttore del Coro di Montecastello con sede a Parma. Il maestro è autore di alcuni brani scritti per pietre sonore e la sua ricerca approfondisce soprattutto lo studio sulle infinite possibilità di armonizzare i suoni inediti delle pietre con le voci umane. Risale al 2013 il primo concerto che ha visto protagonisti i coristi impegnati ad interpretare i suoni delle pietre in un suggestivo concerto-mostra alla presenza di trenta sculture di Pinuccio Sciola, allestite nello

⁷ Anche in altre composizioni di Doro compaiono come generatori di suoni le pietre di Sciola. La produzione è connessa ad una linea di ricerca che il compositore sardo conduce all'interno del Centro di ricerca e sperimentazione musicale (Cerm) di Sassari.

⁸ Si veda <http://www.undo.net/it/evento/69251>

spazio dell’Auditorium del Carmine di Parma. Con la città emiliana l’artista ha stretto un legame professionale profondo che dura ormai da molti anni e trova concretizzazione nelle frequenti organizzazioni di eventi dedicati alle pietre sonore e soprattutto nell’acquisizione di numerose sculture custodite presso il Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell’Università parmense. Le pietre scioliane sono inoltre protagoniste di un complesso progetto didattico sviluppatosi presso l’Accademia di Brera a Milano intitolato “La sinfonia delle pietre”. Le sculture sonore di Pinuccio Sciola (omaggio a John Cage), che mette insieme scenografia, musica, coreografia, fotografia, costume e video arte. Diretto da Gastone Mariani, titolare della Cattedra di Scenografia, e da Roberto Favaro, docente di Storia della Musica e del teatro musicale, il laboratorio ha un carattere interdisciplinare in continua evoluzione e trova nella natura ‘ibrida’ delle pietre sonore l’esempio più alto dell’incontro tra le arti, il punto di partenza per i multiformi tracciati delle *performance* pensate e rappresentate dagli stessi studenti (Favaro, Limentani 2013: 102).

La storia musicale delle pietre sonore è un continuo *work in progress*, che vede inesauribili le potenzialità di utilizzo dello ‘strumento’, dalle variabili legate alle tecniche esecutive alle diverse specializzazioni dei musicisti che le studiano, fino all’importanza fondamentale dell’interazione con il contesto che le accoglie.

Ho scelto di chiudere il mio intervento sull’opera di Sciola citando un concetto espresso da Herbert Read nel suo *The Art of Sculpture*, precisamente il passo in cui il filosofo definisce la scultura come arte plastica che accorda preferenza alle sensazioni tattili e, attraverso la definizione di queste ultime, raggiunge i suoi più alti valori estetici (Read 1956). Tuttavia, continua Read, sarebbe errato fondare le varie arti su una singola sensazione poiché in ogni esperienza esiste una reazione a catena o un *Gestaltkreis*, nel quale una percezione innesca e coinvolge per reazione una serie di altre sensazioni. Le sculture sonore di Sciola sono mirabilmente esemplificative in tal senso, in quanto opere capaci di affermare evidentemente il senso di ponderabilità e la forte dominante tattile dalla quale si diparte, come in un vortice dirompente, un processo di coinvolgimento delle altre sensazioni che trascina la

Rita Ladogana, *Materia e vita*

vista, naturalmente compromessa nell'esperienza estetica, e l'udito attraverso la suggestiva magia del suono.



Fig. 1 - Pinuccio Sciola, *Monoliti* (da Cherchi 1982: 81).



Fig. 2 - Pinuccio Sciola, *Labirinto*, 1986 (da Bandinu 1990: 17).

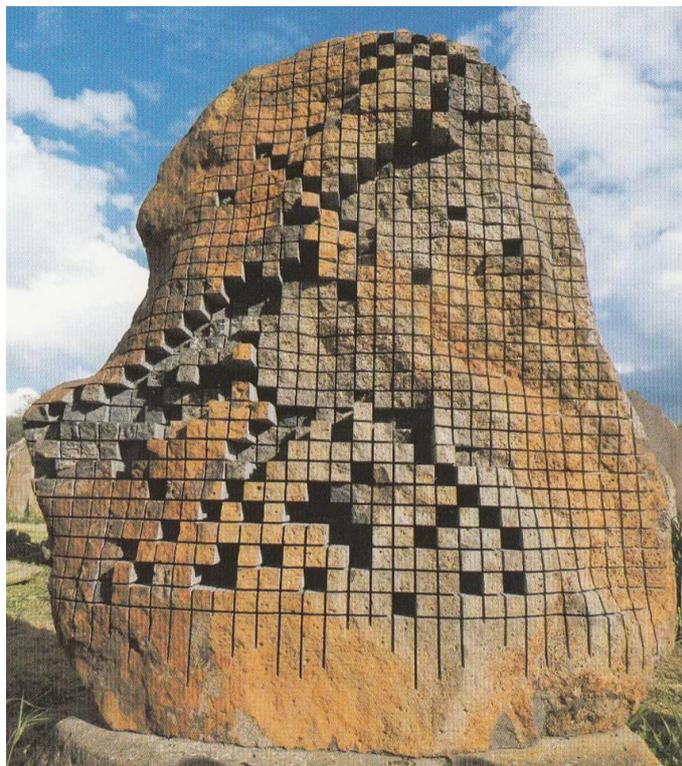


Fig 3 - Pinuccio Sciola, *Pietra nuragica*, basalto, 2009 (da Limentani 2013: 37).



Fig. 4 - Pinuccio Sciola, *Pietra sonora*, basalto (da Demuro 2001: 28).



Fig. 5 - Pinuccio Sciola, *Pietra sonora*, basalto (fotografia di Pablo Volta da Venturi 2013: 76).

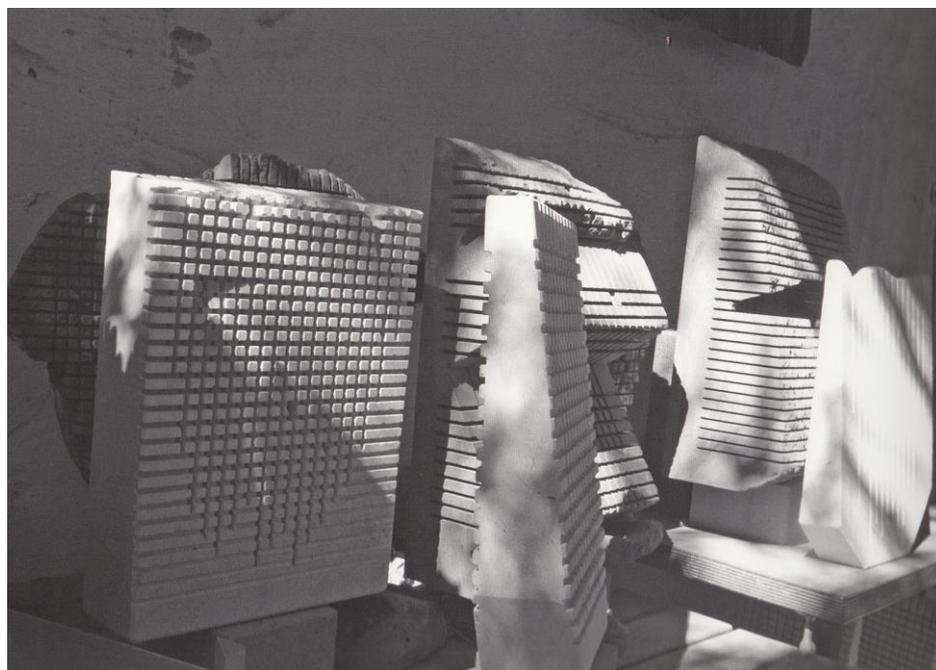


Fig. 6 - Pinuccio Sciola, *Pietre sonore*, calcare (fotografia di Pablo Volta da Venturi 2013: 60).



Fig. 7 - Concerto di pietre sonore (da Doro 1998: 20).



Fig. 8 - "Le pietre sonore". Concerto di Pierre Favre con le sculture di Pinuccio Sciola, Berchidda 1996 (da Doro 1998: 20).

Bibliografia

- AA.VV., *Pinuccio Sciola. La città sonora*, catalogo della mostra, Madrid 5 maggio - 1 giugno 2011, Cuec, Cagliari 2011.
- Bandinu 1990 = B. Bandinu, *Pinuccio Sciola. Pietre dalla Sardegna*, catalogo della mostra, Il Bulino, Modena 1990.
- Cage 1999 = J. Cage, *Per gli uccelli. Conversazioni con Daniel Charles*, Multhipla, Milano 1999.
- Bolpagni, Tedeschi 2009 = F. Tedeschi, P. Bolpagni, *Visioni musicali, Rapporti tra musica e arti visive nel Novecento*, Vita & Pensiero, Milano 2009.
- Cherchi 1982 = P. Cherchi, *Sciola percorsi materici*, STEF, Cagliari 1982
- Dapelo, Favaro, Pestalozza 1999 = R. Dapelo, R. Favaro, L. Pestalozza, *L'Arte come cultura dei luoghi*, Giorgio Dettori Editore, Cagliari, 1999.
- Del Ponte 1993 = A. Del Ponte, *La forma del suono*, Semar, Roma 1993.
- Doro 1998 = A. Doro, *Esperienza compositiva con le pietre sonore di Pinuccio Sciola*, in AA.VV., *Le pietre sonore. Sculture di Pinuccio Sciola*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 1998.
- Fresu 2009 = P. Fresu, *Musica dentro*, Feltrinelli, Milano, 2009.
- Favaro 2011a = R. Favaro, *I suoni delle pietre. The sounds of the Stones. Die Klangedel Steine. Sculture di Sciola*, Sainas Industrie Grafiche, Cagliari 2011.
- Favaro 2011b = R. Favaro, *Suoni e sculture. Le pietre e le città sonore di Pinuccio Sciola*, Arkadia Editore, Cagliari 2011.
- Favaro, Limentani 2013 = R. Favaro, C. Limentani (a cura di), *Ascoltare la pietra. Sculture di Pinuccio Sciola*, catalogo della mostra, Gangemi Editore, Roma 2013.
- Gualdoni 2010 = F. Gualdoni (a cura di), *Gio' Pomodoro: scultori a Villa Recalcati, catalogo della mostra*, Provincia di Varese, Recalcati 2010.
- Krauss 1998 = R. Krauss, *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, Bruno Mondadori, Milano 1998.
- Krauss 2005 = R. Krauss, *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte d'oggi*, Bruno Mondadori Editore, Milano 2005.

Küster 2006 = B. Küster, *Skulpturen des 20. Jahrhunderts in Stuttgart*, Kehrer Verlag, Heidelberg 2006.

Read 1956 = H. Read, *The Art of Sculpture*, Princeton University Press, Princeton 1956.

Sanna Passino, Deplano = C. A. Sanna Passino, E. Deplano, *Sciola*, Cuccu, Cagliari 1998.

Simmel 2006 = G. Simmel, *Studi sul paesaggio*, a cura di Monica Sassatelli, Armando Editore, Roma 2006.

Zecca 2006 = F. Zecca, *Elementi per una genealogia intermediale*, in L. De Giusti (a cura di), *Immagini migranti*, Marsilio Editore, Venezia 2009, pp. 37-54.

L'autore

Rita Ladogana

È ricercatrice in Storia dell'Arte Contemporanea presso l'Università degli Studi di Cagliari. Gli interessi di ricerca riguardano soprattutto le manifestazioni artistiche del XX secolo, riferite sia all'ambito nazionale che a quello più specificamente locale, relativo alla Sardegna. Gli studi spaziano dall'attenzione per la produzione pittorica e scultorea delle personalità particolarmente significative che hanno operato nell'Isola all'interesse per la storia della fotografia italiana (<http://people.unica.it/ritaladogana/>).

Email: ladogana@unica.it

L'articolo

Data invio: 18/10/2014

Data accettazione: 30/11/2014

Data pubblicazione: 30/06/2015

Come citare questo articolo

Ladogana, Rita, *Materia e vita. Il rapporto tra forma scultorea e dimensione musicale nelle pietre sonore di Pinuccio Sciola*, "Medea", I, 1, 2015, DOI: <http://dx.doi.org/10.13125/medea-1819>