Costantino Nivola: lo spazio e la mediazione delle arti

di Adele Rugini

A mediator between European and American culture, Costantino Nivola (Orari 1911 - New York 1988) transcended the limits of "pure" art, experimenting with a fruitful dialogue between painting, sculpture, and architecture. The "synthesis of the arts", the ongoing search for the interaction between visual arts and modernist architecture, transformed his conception of space (public and private) as a participatory element. Hence the idea of art linked to society, the belief in an aesthetic capable of weaving relationships and shaping a community. Nivola's production reveals the constant effort to understand and interpret space, revealing its unity and harmony in different configurations.

Keywords: Costantino Nivola, Space, Synthesis of the Arts, Mediation, Architecture

All'interno di questa stanza troverò quello che ho
Sempre cercato, tutte le varianti del quadrato e
Del cubo. Le infinite variazioni lineari della
Verticale e orizzontale.

In tutti i gradi di apertura dell'angolo troverò
Me stesso come sola forma organica. In questo tempio
Di strutture cartesiane sospeso nel contesto caotico
Di infinite spaccature.

(Costantino Nivola, *Omaggio a Marcel Proust*)

È difficile separare le opere di Costantino Nivola (Orani 1911 – New York 1988) dalla sua "arte di vivere": arte e vita erano espressione di uno stare in relazione al mondo e la dimensione estetica non veniva circoscritta alla produzione di dipinti e sculture, ma estesa a tutti gli aspetti dell'esistenza. Come ricorda Peter Blake, «c'era un'arte in tutto quello che faceva [Nivola]; nel modo in cui sbucciava un frutto; nel modo in cui cucinava; nel modo in cui versava il vino; nel modo in cui parlava, nel suo inglese imperfetto, alla famiglia e agli amici; nel modo in cui toccava la terra e le piante e l'acqua e i muri che costruiva per definirli»[1]. Nato in un piccolo villaggio della Sardegna ed emigrato a New York nel 1938 a causa delle sue posizioni antifasciste, Nivola rappresentava, a partire dagli anni Quaranta, un mediatore tra due realtà: «un *go-between* tra scenari culturali distanti»[2], portavoce negli Stati Uniti dell'avanguardia europea e nello stesso tempo osservatore critico d'oltreoceano. La pluralità di visioni creata dalla sua condizione di esiliato dava luogo «alla percezione di dimensioni simultanee»[3] che si manifestava in una originale propensione per diverse forme espressive. Nivola era infatti, soprattutto all'inizio della sua carriera, una figura che fuoriusciva dai limiti dell'arte "pura" e si situava al crocevia tra varie arti. Nato come grafico pubblicitario, si dedicò alla pittura, al muralismo, alla scultura, fino al dialogo con l'architettura e la poesia. Prima allievo di architetti quali Giuseppe Pagano ed Edoardo Persico a Monza, e poi immerso nella Milano delle Triennali, della Fiera, della Olivetti e di riviste come *Domus* e *Casabella*, si avvicinò a una versione del pensiero modernista «meno ideologica [di quella americana], più decorativa e disponibile a recepire le esigenze del vivere quotidiano»[4]. L'architettura e il design italiani eserci-

1 - P. Blake, *No Place Like Utopia. Modern architecture and the company we kept*, Norton, New York-London 1993, p. 68.

2 - G. Altea - A. Camarda, *Nivola. La sintesi delle arti*, Ilisso, Nuoro 2015, p. 122.

3 - *Ibidem*.

4 - G. Altea - A. Camarda (a cura di), *Lo showroom Olivetti a New York. Costantino Nivola e la cultura italiana negli Stati Uniti*, Edizioni di Comunità, Roma 2022, p. 9.

tavano infatti una forte influenza in America, che negli anni del dopoguerra iniziava a conoscere quella che Gio Ponti, in un articolo su *Domus*, definiva la "fantasia degli italiani"[5], cioè una poetica eccentricità creativa capace di superare le barriere fra le tecniche e fra arte e ambiente. Nivola si inseriva dunque in questo contesto di fervida interdisciplinarietà che incarnava una comunanza di principi tra arte, architettura e design.[6] L'occasione di farsi conoscere dal pubblico americano arrivò nel maggio 1954, quando fu inaugurato presso la quinta strada di New York lo showroom Olivetti. Come tutti i negozi della famosa impresa di macchine per scrivere, esso non era semplicemente un luogo di incontro tra compratore e venditore, ma soprattutto uno spazio capace di comunicare lo *stile* dell'azienda.[7] Per questo perfino un'ambientazione di vendita e di esposizione dei prodotti si trasformava in un contesto culturale di dialogo tra macchine, architettura e arti visive. Il progetto dello showroom di New York, affidato da Adriano Olivetti allo studio milanese BBPR, era modellato intorno a un grande murale di Nivola realizzato con la tecnica del *sand casting*.[8] L'immaginario arcaico del "murale di sabbia", che rappresentava figure primitive, si giustapponeva al design moderno delle merci, provocando stupore e dissonanza in chi varcava la soglia del negozio. Gio Ponti definì il progetto «una invariazione, pieno di inedito e di valori poetici», un'opera che portava «immediatamente in un clima di immaginazione e di libertà»[9]. Il pannello Olivetti rappresentò un episodio cruciale non solo nella carriera di Nivola, che da allora ricevette numerose commissioni, ma anche nella ricerca di una fusione tra arti visive e architettura modernista. La tecnica del *sand casting* nobilitava il cemento, un materiale tipico dell'architettura moderna, risolvendo il problema dell'integrazione di decorazione e struttura: lo spazio diventava un fattore unificante, un elemento entro il quale architettura, scultura e pittura potevano dialogare. La scultura non era più un rivestimento o un complemento, diventava indistinguibile dall'edificio cui aderiva, esprimendo l'idea nivoliana di arte come architettura.[10] Si trattava di «una concezione dello spazio dilatata e priva di centro», una spazialità associata alla decorazione che, con le sue qualità di «grazia e fluidità», veniva rifiutata

5 - G. Ponti, "Insegnamento altrui e fantasia degli italiani", in «*Domus*», n. 259, giugno 1951, p. 12.

6 - Cfr. L. Lionni, "Education for designers", in *Craft Horizons*, July-August 1953, pp. 15-17.

7 - Uno stile che faceva coincidere – in maniera schilleriana – il piano delle forme con quello dei comportamenti: suggerendo idee di bellezza, armonia, buon gusto, eccellenza tecnologica e qualità dei prodotti, lo "stile Olivetti" era il modo in cui si esprimeva una cultura imprenditoriale attenta ai valori politici, etici e sociali. Cfr. C. Vinti, *Gli anni dello stile industriale 1948-1965*, Marsilio editori, Venezia 2017.

8 - La sabbia umida veniva modellata in negativo, quindi vi si calava del cemento. Era un procedimento con cui Nivola sottolineava la rudimentalità, la semplicità e la spontaneità dell'atto artistico.

9 - G. Ponti, "Italia a New York", in «*Domus*», n. 298, settembre 1954, p. 3.

10 - Che completava, senza necessariamente opporvisi, l'idea modernista di architettura come arte (sociale).

dall'estetica del Modernismo perché interpretata come «femminile»[11]. Lo spazio entro cui convergevano rilievo e architettura veniva concepito come l'integrazione tra ambiente e individuo: ciò che stava a cuore a Nivola era la relazione tra chi percepiva l'opera e l'opera stessa, perché era in questo spazio di interazione che poteva esprimersi il contenuto sociale della sua arte.

Uno sviluppo ulteriore di questa idea – che si inseriva nel dibattito di architetti modernisti quali Neutra e Mumford[12] – si ritrova in un progetto ambizioso di Nivola, "Pergola-Village, vined Orani", pubblicato nel gennaio 1953 su *Interiors*. Si trattava di una riflessione sul senso dell'arte pubblica e sul ruolo del monumento, alimentata dalla necessità di riscoprire lo spazio cittadino come centro vivo per intessere relazioni umane. Una riflessione con cui Nivola voleva esplorare l'idea di una società imperniata sul concetto di comunità e che si ispirava a due importanti figure. Da una parte Adriano Olivetti, che nel 1952 pubblicava *Società. Stato. Comunità*, un insieme di saggi nei quali immaginava la "Comunità concreta" come nucleo di un sistema democratico "integrato", più equo e giusto. Un ulteriore spunto veniva da Josep Lluís Sert, architetto catalano la cui visione urbanistica si fondava sui "centri comunitari", intesi come luoghi d'incontro cittadino capaci di unire le persone e facilitare contatti diretti. In particolare Sert credeva fosse necessario creare delle unità di vicinato con ampie zone pedonali: una configurazione che avrebbe favorito lo scambio di idee tra cittadini e avrebbe dunque incentivato la vita democratica.[13] L'idea del Pergola-Village consisteva nell'imbiancare le case di Orani, dipingendo su ognuna uno zoccolo azzurro, e di collegarle l'una all'altra per mezzo di pergole di vite (elementi della tradizione architettonica locale piuttosto diffusi). Nel suo progetto Nivola immaginava di estenderle da ogni caseggiato a quello di fronte, ricoprendo le strade con un soffitto verde che avrebbe dato allo spazio urbano i caratteri di un'intimità domestica e avrebbe creato la giusta atmosfera per favorire la vita comunitaria. La piazza, cioè il luogo della vita democratica, doveva invece rimanere scoperta e ospitare delle sculture: essa sarebbe stata il cuore della *polis*, nel quale tutti i cittadini avrebbero esercitato l'attività politica alla luce del sole. Il Pergola-Village era il frutto di una riflessione artistica sul valore sociale e politico dell'estetica, su come uno spazio ben progettato fosse capace di rendere visibile e godibile il legame sociale e di incentivare una collettività solidale. Le arti in dialogo lavoravano lo spazio per trasformare il rapporto del soggetto col mon-

11 - Cfr. Altea G., *Costantino Nivola*, Ilisso, Nuoro 2005, p. 82.

12 - Cfr. R. Neutra, *Progettare per sopravvivere*, Edizioni di Comunità, Ivrea 1956; L. Mumford, "Status Quo. The Sky Line", in *The New Yorker*, October 10, 1947, pp. 104-110.

13 - Cfr. J. L. Sert, "Centers of Community Life", in J. Tyrwhitt - J. L. Sert - E. N. Rogers (eds), *CIAM 8. The Heart of the City: Toward the Humanisation of Urban Life*, Lund Humphries, London 1952.

do e l'esperienza del vivere in comune: Nivola aveva fiducia in un'estetica che potesse migliorare la vita dell'individuo all'interno della collettività, accrescendone il senso di comunità. La "sintesi delle arti"[14] era uno strumento utile a raggiungere questi obiettivi: l'integrazione tra arte e architettura trasformava lo spazio in un diaframma partecipativo, all'interno del quale l'armonia di un'espressione artistica unificata rispecchiava una società altrettanto armoniosa. È evidente che Nivola non credesse in un'arte autonoma dalla società o in conflitto con essa: operava confidando fermamente nei valori estetici come elemento capace di attenuare i contrasti sociali. E in questi non c'era alcuna retorica sulla "bellezza che salverà il mondo": la convinzione che le questioni estetiche fossero inseparabili da quelle sociali è lo specchio della ricerca di un'armonia che Nivola sperimentava tanto nell'ambito politico e sociale quanto nell'esistenza quotidiana.

In effetti la traccia comunitaria e relazionale dello spazio non era circoscritta alla dimensione pubblica, ma si estendeva anche a quella intima del focolare. Nivola trasformò la sua casa-studio a Springs, dove viveva e lavorava a partire dal 1948, in un comune laboratorio estetico di forme e contenuti artistici. Condivideva il giardino e "i muri" con artisti e amici quali Rudofsky e Le Corbusier, con i quali sperimentava tecniche e idee in un lavoro comune, convinto che lo spazio creativo fosse un luogo di condivisione e di apertura con altri. Nello spazio Nivola cercava semplicità, relazione e armonia, certo che esso si sentisse "inutile" se non era "sentito e vissuto"[15]. L'idea di spazio usato, sentito e vissuto trovava conferma teorica in un saggio di Gaston Bachelard (che Nivola citava a più riprese[16]), *La poétique de l'espace*, dove veniva richiamato un concetto di architettura fondata sull'esperienza di chi la percepiva. Nel saggio di Bachelard sono protagonisti la casa, i suoi oggetti e il rapporto con essi: gli oggetti «accarezzati» assumono «una comunione d'ordine. Da un oggetto all'altro, nella camera, le cure domestiche tessono legami che uniscono un antichissimo passato al giorno nuovo»[17]. Per Nivola vivere un ambiente intimo significava intrattenere una relazione reciproca con i suoi oggetti e con i suoi angoli: modificava gli ambienti, li pensava mutevoli in un ordine dinamico, sia dentro che fuori. Anche il giardino diventava uno spazio di relazioni dove natura, vita domestica e arti si intrecciavano in forme diverse, in murali dipin-

14 - Cfr. G. Altea - A. Camarda, *Nivola. La sintesi delle arti*, cit.

15 - Archivio Ilisso, Nuoro: intervista inedita a Nivola di P. Baggiani e G. Pinna Parpaglia, 1980. Cfr. G. Altea - A. Camarda, *Nivola. La sintesi delle arti*, cit., p. 132.

16 - In particolare riprese una frase del libro: "*La mansarde est petite et grande, chaude et fraîche, toujours réconfortante*" e la trasformò in un titolo per una delle *Teste sui cuscini* (1978): *You are at once large and small, cold and warm, and always confortable* (la donna prendeva il posto della casa). Cfr. G. Altea - A. Camarda, *Nivola. La sintesi delle arti*, cit., p. 132.

17 - G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Les Presses Universitaires de France, Paris 1961, pp. 93-94.

ti e sculture. In un articolo dedicato a Nivola e alla sua "fantasia di italiano", sempre Gio Ponti parlava di spazialismo e di armonica relazione tra architettura e pittura: «ha trovato un suo polemico e acrobatico modo di prendere alla lettera la pittura e scultura spaziale. Non mi faccio la casa per riempirla con pezzi d'arte, ma la faccio di pezzi d'arte – sembra dire Nivola – risolvendo il rapporto architettura-pittura in modo immediato»[18]. Anche lo spazio vissuto quotidianamente, dunque, diveniva espressione del dialogo tra arti e di un'arte di vivere, indicando l'impossibilità di separare i diversi piani della vita artistica, nell'impegno pubblico come nel contesto domestico.

Ciò che colpisce dell'arte di Nivola è che in tutta la ricca produzione, di cui abbiamo qui accennato solo una parte, è visibile un'unità di contenuto nella pluralità di tecniche e forme. C'è un elemento costante che lega le sue opere lungo il filo degli anni, ed è lo sforzo di *vedere* lo spazio e di comprenderlo facendo della propria arte lo strumento mediatore tra questo e gli individui. A ogni tentativo di vedere il mondo, nel suo "accarezzare" gli oggetti e modellare la materia, Nivola concretizzava una possibilità dello spazio. Egli catturava le sue linee e i suoi angoli, e tra le sue "infinite spaccature" scopriva un'organicità, una sintesi che annullava la distanza tra il sé e lo spazio. L'arte diventava luogo di relazione, capace di svelare l'unità e l'armonia dello spazio nelle sue differenti configurazioni. Per questo l'opera di Nivola può aiutare a «ripensare il canone dell'arte del Novecento» come «spazio discorsivo aperto alla molteplicità, come campo culturale dinamico e inclusivo»[19]. L'arte di cui Nivola si fa portavoce non si chiude nell'isolamento del genio e nel rigorismo delle tecniche, né teme di schierarsi per una certa forma di società: è un'arte impegnata e condivisa, dinamica e ottimista, che tenta di immaginare e di (in)formare un mondo diverso. Un'arte che non ricerca la monumentalità grandiosa, ma il legame e la giusta misura, al punto che non si preoccupa della sua dimensione effimera: ne è simbolo la produzione dei *sandcast* sulla spiaggia, dove le onde del mare potevano spazzare via il modello di sabbia. Nivola accettava questa transitorietà, e quasi condannava la preoccupazione per la durevolezza delle opere d'arte: «quanto a me – diceva – sento che ci sarà sempre sabbia in abbondanza, mare in abbondanza per inumidirla, e qui – toccandosi la testa – progetti in abbondanza»[20].

ADELE RUGINI
Dottoranda in Filosofia presso l'Università di Roma "La Sapienza" in cotutela con l'EHESS di Parigi
adele.rugini@uniroma1.it / adele.rugini@ehess.fr

18 - Ponti G., "Fantasia degli italiani. Tino Nivola", in «*Domus*», n. 262, ottobre 1951, pp. 46-47.
19 - G. Altea - A. Camarda, *Nivola. La sintesi delle arti*, cit., p. 9.
20 - Cfr. *ibid.*, p. 178.