Davide Mariani

LILIANA CANO

Abitare lo spazio
Opere pubbliche in Sardegna



POLIEDRO

Davide Mariani

LILIANA CANO

Abitare lo spazio
Opere pubbliche in Sardegna

POLIEDRO

La presente pubblicazione è realizzata in modalità *open access*, con licenza Creative Commons CC BY 4.0, a fini esclusivamente scientifici senza scopo di lucro.

Questo lavoro è stato sviluppato nell'ambito del progetto e.INS-Ecosystem of Innovation for Next Generation Sardinia (cod. ECS 00000038) finanziato dal Ministero della Ricerca e dell'Istruzione (MUR) nell'ambito del Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza (PNRR) -MISSIONE 4 COMPONENTE 2, «Dalla ricerca all'impresa» INVESTIMENTI 1.5, «Creazione e rafforzamento di Ecosistemi dell'innovazione» e costruzione di «Leader territoriali di R&S».

Ringraziamenti
Antonella Panzino, Chiara Panzino, Igino Panzino, Elisabetta Loi, Sergio Melis, Angelo Russo, Andrea Russo, Salvatore Lampreu e tutte le persone che, a vario titolo, hanno reso possibili queste ricerche, mettendo a disposizione i propri saperi e consentendo l'accesso ai luoghi in cui le opere sono custodite.

Si ringrazia inoltre l'Amministrazione comunale di Oliena per la gentile concessione delle immagini delle opere presenti sul territorio.

Referenze fotografiche
Archivio Liliana Cano; E. Loi e S. Melis (Arasolè), N. Monari; S. Porcheddu; M. Vacca.
Dove non diversamente indicato, le fotografie sono state fornite dall'autore.

Stampa
Lito Terrazzi

© Copyright 2025
ILISSO EDIZIONI, Nuoro

ISBN 978-88-6202-471-6

Indice

7 Introduzione

9 Le opere pubbliche di Liliana Cano in Sardegna

35 Il corpo femminile nella costruzione visiva

59 Il sacro nel quotidiano. Rielaborazioni e innovazioni iconografiche

73 La fragilità dell'arte pubblica. Alterazioni, scomparse e rimozioni delle opere di Liliana Cano

99 Post scriptum. Di tratti fatti sui muri.
Sonia Borsato

APPARATI

105 Cronologia delle opere pubbliche

127 Note biografiche

139 Bibliografia



Liliana Cano, anni Quaranta
(foto Archivio Liliana Cano).

Introduzione

La storia dell'arte, come è noto, è stata per secoli connotata da un sostanziale protagonismo maschile;[1] e se si considerano le committenze pubbliche, tale supremazia appare pressoché assoluta.[2] In questa cornice, l'attività di un'artista donna che, nell'arco di oltre sessant'anni, ha realizzato numerosi interventi nello spazio pubblico costituisce un caso originale e indubbiamente meritevole di approfondimento. Se inoltre consideriamo che l'artista in questione, Liliana Cano (1924-2021), proprio per eseguire le opere pubbliche che le venivano commissionate faceva prevalentemente ricorso alla pittura, in un periodo in cui la scultura rappresentava la principale chiave interpretativa associata a simili interventi, emerge con decisione quanto la sua figura abbia rappresentato, per molti aspetti, un elemento di novità e di rottura rispetto ai canoni consolidati.

L'analisi del contesto territoriale e sociale in cui Cano ha agito rivela ulteriori elementi di interesse soprattutto se si pensa che la Sardegna del secondo dopoguerra, spesso percepita come una realtà marginale rispetto ai principali centri artistici nazionali, non era in grado di offrire grandi opportunità alle donne operanti nel campo dell'arte, per lo meno fino agli anni Sessanta.[3]

Le artiste, in particolare le pittrici, venivano infatti frequentemente relegate a una dimensione privata e domestica, lontana dalle dinamiche collettive e ufficiali dell'arte pubblica.[4] Anche per tali ragioni l'irruzione di Liliana Cano nello spaccato artistico regionale porta una ventata di novità che non manca di essere registrata dalla critica locale, soprattutto all'indomani del suo definitivo rientro in Sardegna, celebrato a Sassari, nel 1997, con una mostra antologica a Palazzo Ducale: "Con Liliana Cano è un nuovo modello di arte al femminile che si afferma: energico e risoluto, volitivo e viscerale, reso possibile, oltre che dall'orgoglio di una sicura padronanza del mezzo pittorico, da una personalità tutt'altro che incerta o sfuggente. Queste qualità le consentono di dialogare alla pari e sullo stesso terreno con i protagonisti del mondo figurativo sassarese".[5]

La sua carriera si configura pertanto come un raro caso di affermazione, per quanto riguarda l'inserimento consapevole e da protagonista, di una donna all'interno di contesti pubblici e sacri da sempre appannaggio degli uomini.

Una delle dimensioni più rilevanti del percorso di Liliana Cano è, infatti, il suo contributo all'arte sacra, un ambito fortemente plasmato da gerarchie e consuetudini esclusive, in ragione delle quali la presenza femminile è stata subordinata a funzioni

minoritarie o che richiedevano abilità manuali, come nel caso delle monache impegnate in attività devozionali e artigianali. Il fatto che Cano sia riuscita a eseguire decorazioni murali e cicli pittorici monumentali all'interno di edifici ecclesiastici testimonia invece non solo la sua capacità tecnica e compositiva, ma anche la determinazione nel voler superare le barriere di genere. Emblematico, in tal senso, è il ciclo di dipinti murali realizzato tra il 1980 e il 1982 nella chiesa di San Lussorio a Oliena (NU), che costituisce un unicum nel panorama artistico regionale e si distingue, per qualità e audacia, rispetto a opere coeve eseguite da artisti uomini.

La vicenda della pittrice, tuttavia, non può e non deve essere letta esclusivamente come una narrazione di emancipazione dai ruoli tradizionali. La sua produzione è l'esito di una ricerca autonoma e coerente, sostenuta da una formazione solida e da un linguaggio pittorico capace di elaborare contenuti universali attraverso una spiccata sensibilità figurativa. Le opere pubbliche dell'artista, molto eterogenee per soggetto e destinazione, necessitano oggi di una generale rivalutazione critica che restituisca loro il ruolo che meritano nella storia dell'arte contemporanea del secondo dopoguerra in Italia.

Il presente volume, nato nell'ambito dello Spoke 2 (Innovazione e sostenibilità per la competitività delle PMI del turismo e dei beni culturali) del progetto E.ins - Ecosystem of Innovation for Next generation Sardinia, è stato concepito come una ricognizione critica del patrimonio pubblico riconducibile all'opera di Liliana Cano, con l'intento di studiarlo, documentarlo e proporne una valorizzazione in chiave culturale e turistica. In questa prospettiva, la ricerca ha individuato tre ambiti tematici ricorrenti nella produzione dell'artista – le grandi narrazioni comunitarie e identitarie, la rappresentazione femminile e il sacro nel quotidiano – che hanno costituito la base per l'elaborazione di possibili itinerari geo-tematici.

Lo studio si propone dunque di analizzare, per la prima volta, l'intera produzione pubblica di Liliana Cano in Sardegna,[6] mettendola in relazione con l'ambiente storico, sociale e culturale in cui l'artista ha operato.

La ricerca si basa prioritariamente sui materiali custoditi nell'archivio dell'artista[7] e sui risultati di un'indagine di documentazione condotta sul campo attraverso visite ai luoghi in cui le opere sono state realizzate e dove, in molti casi, si trovano ancora oggi.

Tuttavia, non tutte le testimonianze sono giunte integre fino ai giorni nostri, in quanto alcune opere risultano alterate, danneggiate o rimosse. Questo lavoro documenta anche tali fenomeni, sollevando interrogativi sulla tutela e la salvaguardia dell'arte pubblica contemporanea e proponendo spunti di riflessione per la conservazione di un patrimonio che rischia di essere dimenticato. Preservare la memoria storica di queste creazioni significa, infatti, garantire a Liliana Cano il giusto riconoscimento, contribuendo altresì al rafforzamento del discorso storiografico sull'arte al femminile e sul suo contributo alla cultura visiva collettiva.

Le opere pubbliche di Liliana Cano in Sardegna

Le opere pubbliche realizzate da Liliana Cano nel corso della sua lunga carriera artistica si distinguono per un'ampia varietà di stili, linguaggi espressivi e contesti di destinazione. Da un'analisi complessiva di questo variegato *corpus* trapela non tanto una progettualità unitaria e pianificata, quanto l'esito di una serie di interventi episodici e non sempre interconnessi tra di loro che, tuttavia, possono essere fatti ricondurre all'interno di determinati ambiti tematici. Un'importante eccezione alla grande eterogeneità poc'anzi accennata è rappresentata dalle opere a tema sacro, in riferimento alle quali emerge chiara l'intenzione di rispondere con coerenza al ruolo educativo ed evangelizzante che tali lavori sono chiamati a svolgere. Al di fuori di questo filone, l'approccio che Liliana Cano utilizza appare, infatti, influenzato da dinamiche contingenti, che ne determinano le scelte iconografiche e perfino quelle stilistiche.

Un elemento importante di cui tener conto è quello della committenza, che in numerosi casi è stata espressa da amministrazioni comunali, associazioni locali e gruppi di cittadini desiderosi di commemorare eventi significativi per i propri territori, e da parroci impegnati nel commissionare l'esecuzione di opere per alcune chiese dell'isola. Una simile pluralità di richieste concorre, unitamente ad altri fattori, ad accordare a tale patrimonio un ancor maggior grado di complessità e di significati.



Liliana Cano mentre esegue il *Murale dei Combattenti*, 1971, Ozieri (foto Archivio Liliana Cano).



Murale dei Combattenti, 1971, Ozieri.

Al netto di tale ricchezza, come detto, questo insieme di opere può essere riportato nei confini di alcune tematiche espressive ricorrenti nella produzione di Liliana Cano, la cui disamina analitica conferisce un inequivocabile grado di coerenza al suo lavoro. Tra i principali temi oggetto della sua ricerca artistica un ruolo di primo piano è rivestito da quelli correlati a specifici episodi storici, le cui principali testimonianze sono date da opere come il *Murale dei Combattenti* di Ozieri del 1971 o da quello realizzato a Bono nel 1984 per ricordare i moti antifeudali guidati da Giovanni Maria Angioy. Altrettanto importanti sono le rappresentazioni demo-etnoantropologiche, che celebrano gli usi e i costumi della Sardegna, come testimoniano gli interventi realizzati a Oliena, Bultei, Irgoli e Fonni. Infine, vi è la



Particolare del *Murale Giovanni Maria Angioy*, 1984, Bono (foto Archivio Liliana Cano).





Liliana Cano mentre esegue un murale a Bultei, 1996 (foto Archivio Liliana Cano).

Liliana Cano mentre esegue un murale a Irgoli, 1997 (foto Archivio Liliana Cano).



già menzionata produzione sacra, caratterizzata da un linguaggio più intimo, che trova sviluppo all'interno delle chiese e, solo in rari casi, in contesti laici.
Anche dal punto di vista dei linguaggi espressivi è possibile individuare alcune costanti. La tecnica più frequentemente adoperata è quella del dipinto murale,[8] spesso realizzato su edifici pubblici o facciate, in spazi aperti nei centri abitati o all'interno delle chiese. Questi interventi murali, in particolare quelli eseguiti a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta, per via delle loro caratteristiche, segnano una fase di piena maturità tecnica, espressiva e compositiva dell'artista. Tuttavia, Liliana Cano non si limita, per così dire, a realizzare murales ma dipinge anche su tavole assemblate in loco, come nel caso delle pale d'altare nella chiesa di San Francesco ad Aglientu e nella piazza Santa Croce a Oliena. Altri campi di sperimentazione in cui si cimenta sono quelli della lavorazione della pietra, come attesta il *Monumento alla Donna* di Oliena, unica scultura destinata a uno spazio pubblico, e dell'installazione scenografica progettata per adornare la chiesa di San Vittorio a Santa Teresa Gallura.
Da queste brevi anticipazioni si evince come una disamina approfondita delle opere pubbliche di Liliana Cano richieda un approccio che possa tenere conto dei molteplici fattori che ne hanno influenzato la concezione e la realizzazione. In questo saggio si è scelto di prediligere una suddivisione tematica della sua produzione, al fine di mettere in luce alcune peculiarità del lavoro dell'artista meritevoli di attenzione.
La prima parte è dedicata alle opere che esaltano l'identità collettiva delle comunità locali, interpretate come espressioni di appartenenza e memoria condivisa. La seconda esamina il ruolo della figura femminile, protagonista di numerosi lavori divenuti emblematici della sua opera, tanta è la capacità di rappresentare

Veduta de *L'ultima Cena* e *L'Ascensione di Gesù* (in fase di realizzazione), Aglientu, chiesa di San Francesco, 1990 (foto Archivio Liliana Cano).

storie individuali e collettive attraverso l'immagine della donna. Infine, verrà approfondita la produzione a carattere sacro, evidenziando le specificità dei contenuti e degli intenti spirituali che caratterizzano tali opere, con particolare attenzione ai loro esiti estetici ed emotivi.
Questa struttura consente di restituire un quadro analitico organico, che valorizza la complessità e la ricchezza di un percorso artistico radicato nel territorio e nelle sue tradizioni, e al contempo capace di dialogare con istanze universali di memoria, identità e spiritualità.

Muri come libri. L'emergere del muralismo in Sardegna
Tra i lavori più impressionanti, per bellezza, complessità, ricerca e ricchezza di particolari, realizzati da Liliana Cano nel corso della sua lunga vita, i murales rivestono una posizione centrale. Eppure, nonostante ciò, le circostanze relative agli esordi in questo ambito non sono mai state adeguatamente indagate. Prima di passare in rassegna alcune delle sue opere più significative, si ritiene opportuno chiarire quali siano state le premesse e le modalità che hanno spinto l'artista a realizzare questi interventi. Si tratta di un'operazione quanto mai necessaria al fine di inquadrare storicamente la sua vicenda nell'alveo di un contesto più ampio per consentire di cogliere pienamente il valore del suo contributo.
L'introduzione della pratica muralista in Sardegna si colloca, infatti, alla fine degli anni Sessanta, con due principali poli di sviluppo, San Sperate, nel sud dell'isola e Orgosolo, in provincia di Nuoro. In entrambi i comuni, il muralismo si affermò come strumento e arma di rappresentazione sociale e culturale, seppur con intenti, modalità e risultati molto diversi. A San Sperate, il muralismo si sviluppò a partire dal 1968 per iniziativa di Pinuccio Sciola.[9] L'artista, reduce da una serie di viaggi in Spagna, Francia e Austria, intraprese un'operazione aperta all'intera comunità locale, chiamata a partecipare attivamente. In occasione della festa religiosa del *Corpus Domini*, gli abitanti furono, infatti, invitati a ricoprire i muri in fango con degli strati di calce, trasformando in tal modo l'architettura urbana e creando una base per interventi artistici successivi. Questo processo, tipico dei cosiddetti "anni della calce," rappresentò un'importante innovazione per l'epoca e pose le fondamenta per la realizzazione di svariati dipinti murali.[10] Tra i primi artisti coinvolti vi erano Liliana Cano, unica donna del gruppo originario, insieme a Foiso Fois, Gaetano Brundu, Giovanni Thermes, Giorgio Princivalle, Nando Pintus e Franco Putzolu. A questi si aggiunsero in seguito artisti internazionali, come Rainer Pfnür ed Elke Reuter dalla Germania, Meiner Jansen dall'Olanda, Otto Melcher dalla Svizzera e José Zuniga e Conrado Dominguez dal Messico. Nel 1973 Sciola venne perfino invitato dall'UNESCO a recarsi in Messico, dove ebbe modo di conoscere David Alfaro Siqueiros, figura centrale del muralismo messicano. Questo incontro sancì un ideale gemellaggio tra San Sperate e il quartiere Tepito di Città del Messico, contribuendo a forgiare l'idea di una sorta di paese-museo.[11]

Di matrice prettamente politica e sociale fu, invece, la spinta allo sviluppo del muralismo nel comune di Orgosolo. Il primo intervento, realizzato nel 1969 dal collettivo anarchico «Dioniso» di Milano, si inseriva, per l'appunto, nel contesto delle proteste contro l'installazione di un poligono militare a Pratobello, un'area da sempre vocata al pascolo. Successivamente, nel 1975, l'insegnante Francesco Del Casino, trasferitosi nel comune barbaricino epicentro di una riuscita sommossa popolare contro lo strapotere dello Stato, promosse la partecipazione dei suoi studenti della scuola media alla creazione di murales. Questi interventi, originariamente dedicati al trentesimo anniversario della Resistenza, si svilupparono come forma di espressione collettiva, affrontando questioni sociali, politiche e storiche.
Con il passare degli anni, il patrimonio muralistico di Orgosolo si è notevolmente ampliato con interventi che spaziano da temi locali, quali le lotte sociali e le trasformazioni territoriali, a questioni di respiro globale, con approcci stilistici e risultati estetici fortemente eterogenei.[12] Va sottolineato come il muralismo, pur essendo oggi percepito alla stregua di una tradizione locale, rappresenti, in realtà, una pratica sostanzialmente estranea al contesto storico e culturale della Sardegna, essendo stato ispirato da modelli esogeni, in particolare dal muralismo messicano. Quest'ultimo, come è noto, nacque negli anni Venti del Novecento, in un periodo caratterizzato dalla ricostruzione post-rivoluzionaria, in cui il governo di allora promosse la realizzazione di murales su edifici pubblici con l'obiettivo di unificare il Paese ed educare la popolazione, in gran parte analfabeta, attraverso rappresentazioni visive delle lotte sociali e delle aspirazioni popolari. Tra i protagonisti del movimento si ricordano Diego Rivera, José Clemente Orozco e, il già citato, David Alfaro Siqueiros, noti collettivamente come "Los Tres Grandes".[13]
Se è vero che le istanze di rivendicazione popolare hanno rappresentato l'anima del muralismo, fin dai suoi esordi, recenti indagini hanno dimostrato come il ruolo delle donne all'interno del movimento sia stato spesso marginalizzato.[14] Tra le figure femminili spicca Aurora Reyes, considerata la prima muralista donna in Messico, ancora ricordata per la sua opera *Atentado a las maestras rurales* (1936), raffigurante una maestra rurale attaccata dai nemici della patria.[15] Contemporaneamente, le sorelle Marion e Grace Greenwood, artiste straniere attive in Messico negli anni Trenta, contribuirono al panorama muralista con opere che esploravano la vita quotidiana e la relazione tra uomo e tecnologia.[16] Un ulteriore caso degno di nota è quello di Maria Izquierdo,[17] la cui carriera è stata tristemente segnata da un episodio di esclusione. Nel 1945, le venne commissionato un murale per il municipio di Città del Messico, incarico successivamente revocatole a seguito dell'opposizione di Rivera, Orozco e Siqueiros. Gli studi preliminari presentati da Izquierdo, volti a evidenziare la centralità delle figure femminili in quanto promotrici del cambiamento sociale, furono ritenuti non all'altezza dagli stessi artisti che in un primo momento avevano lodato il suo talento. Izquierdo denunciò pubblicamente l'accaduto, dichiarando: «*In Messico è un delitto essere donna ed avere talento*».[18]
Pur considerando le specificità storiche, culturali e geografiche che rendono complesso un confronto diretto tra Messico e Sardegna, è opportuno rilevare come anche qui il contributo delle donne al muralismo sia stato per lo più sottovalutato e poco valorizzato. Tra le prime esperienze, come si è visto, si collocano gli interventi di Liliana Cano. Dopo l'operazione di San Sperate, Cano decise tuttavia di intraprendere un percorso autonomo, realizzando opere dislocate in numerosi centri dell'isola. Tali opere riflettono il suo impegno e il valore di una produzione artistica radicata nelle istanze popolari, capace di trasformare le superfici murarie in pagine illustrate, simili a un libro, che raccontano storie, tradizioni e costumi di un'isola intera.

Liliana Cano e la poetica dell'umanità tra realismo e autonomia espressiva

Per cogliere del tutto il senso e l'attitudine creativa di Liliana Cano è sufficiente richiamare le sue stesse parole: "La storia dell'Uomo è quella che mi ha sempre affascinato. In sostanza faccio sempre questo, racconto storie. Piccole, leggere, pesanti. Mi piace raccontare dell'Uomo, della sua sofferenza, dei suoi piaceri, della sua felicità. Io amo l'Uomo, amo l'Umanità".[19] Una dichiarazione, questa, che evidenzia una duplice prospettiva, in grado di definirne la poetica, che risulta incentrata su un impianto narrativo solido e un'acuta capacità di osservazione. Questi elementi, indissolubilmente interconnessi tra di loro, costituiscono i pilastri della sua sconfinata produzione pittorica, che si attesta come una testimonianza visiva e antropologica della condizione umana.
L'artista coglie con grande sensibilità tanto le caratteristiche fisiche quanto quelle emotive dei soggetti rappresentati. Questa abilità si manifesta con dovizia di particolari nelle creazioni rivolte alla comunità, dove i gesti quotidiani e i momenti collettivi assumono dimensioni universali. A partire dalla seconda metà degli anni Sessanta, la pittrice si interessa in maniera quasi ossessiva al mondo agropastorale sardo, ritraendo scene come il gioco della morra, la tosatura delle pecore e le feste paesane e, come lei stessa racconta: "forse per Grazia Deledda, volevo conoscere il nuorese, la vita agropastorale, gli incontri tra la gente. A Nuoro ho trovato la vita della Sardegna e ne sono rimasta incantata, conquistata. Ho vissuto insieme ai pastori. Ho partecipato veramente. Quella severità dei pastori…granitici…gli atteggiamenti. Poi la partecipazione femminile, gentile, con le sue gonne lunghe. È stata per me la vera scoperta della Sardegna".[20]
Le tematiche da lei trattate possono idealmente trovare riscontro nella lezione del realismo sociale del secondo dopoguerra, che riuniva artisti impegnati in un dialogo tra la storia e la realtà contemporanea. Le sue radici affondano alla fine degli anni Trenta, in particolare nel movimento milanese di *Corrente*,[21] che privilegiava un rapporto diretto con il reale e un'identificazione tra arte e vita. Dopo la guerra, questa tendenza assunse una connotazione politica, sostenuta dai partiti di sinistra,

Nella doppia pagina seguente:

Pastore, prova d'autore, 1970, linoleografia su carta, 50 x 35 cm, collezione privata Sassari.

Coro, 1970, linoleografia su carta, 56 x 76 cm, collezione privata Sassari.

Tosatura, 1970, linoleografia su carta, 35 x 50 cm, collezione privata Sassari.




PROVA
L. CANO


L. COITO



Pastore, 1970, linoleografia
su carta, 40 x 50 cm,
collezione privata Sassari.



Morra, 1970,
linoleografia
su carta, 35 x 50 cm,
collezione privata
Sassari.



Morra, 1975, olio su tela, 80 x 100 cm, collezione privata Sassari (foto N. Monari).

in particolare dal PCI, ponendosi in antitesi alle ricerche astratte, percepite come distanti dalle esperienze umane. In Sardegna i principali rappresentanti di questa tendenza furono Foiso Fois[22] a Cagliari, Libero Meledina e Costantino Spada a Sassari,[23] i quali, pur rifiutando l'astrazione, assorbirono le influenze delle avanguardie, come l'espressionismo.[24]
In linea con questi fermenti si collocano anche le opere di Liliana Cano, la quale sviluppa una propria reinterpretazione di stampo espressionista, arricchita da elementi del neorealismo,[25] che puntava a riprodurre la realtà con un linguaggio accessibile e radicato nella quotidianità. Cano, tuttavia, supera la semplice rappresentazione documentaristica: visita i luoghi, vive i contesti, ascolta le storie delle persone e le traduce in immagini intrise di umanità, riuscendo così a catturare non solo l'aspetto visibile ma anche l'essenza emotiva e spirituale delle vicende narrate. Tale approccio realistico, come anche altri hanno osservato, si inserisce in una cornice culturale più ampia e trova corrispondenze con le opere di Renato Guttuso e Anna Salvatore, in particolare nelle rappresentazioni di scene di vita popolare giovanile e nelle immagini femminili.[26] Ad ogni modo, appare qui opportuno precisare che il tentativo di collocare l'opera della pittrice all'interno di specifiche correnti o tendenze artistiche ha rappresentato, in realtà, una problematica più rilevante per la critica che per l'artista stessa. Liliana Cano, infatti, una volta individuata la propria direzione espressiva, vi rimase fermamente fedele. La sua posizione emerge con chiarezza dalle sue parole: "Ho sempre avuto le idee chiare. Non ho mai pensato di fare l'astratto. Poi l'arte è sempre astratta, anche quando tu dipingi fedelmente quello che vedi. Magritte ha fatto una pipa e ha scritto: questa non è una pipa. Aveva ragione. Ci sono tante definizioni dell'arte: astratta, concreta, concettuale. Che cos'è l'arte concettuale? Perché, quando fai del figurativo non pensi? Per me l'arte figurativa è la sola che mi interessa".[27]
Il suo percorso si caratterizza, dunque, per una sostanziale autonomia, motivata più dalla volontà di seguire una vocazione personale che dal desiderio di conformarsi a indirizzi o sviluppi di ricerca contemporanei.[28] Anche i mutamenti stilistici che si sono manifestati nel corso della sua carriera,[29] variando tra una maggiore o minore immediatezza, si sono sempre mantenuti ancorati alla funzione rappresentativa della realtà e della condizione umana, indagata nelle sue dimensioni fisiche, morali e spirituali.

La grande festa: racconti di comunità e identità

Tra i temi maggiormente affrontati dalla pittrice sarda nelle sue opere, le grandi narrazioni collettive di matrice popolare rivestono un ruolo di assoluto rilievo. Questo aspetto, tuttavia, non deve far pensare a una deriva populistica del suo lavoro. Con il termine "popolare" si vuole, infatti, rimandare alle espressioni culturali autentiche che nascono dalla gente comune, riflettendo tradizioni, valori e identità condivise all'interno di una comunità. In ambito artistico, il popolare rappresenta un radicamento nelle esperienze collettive, un'espressione sincera delle



Veduta del murale di Bultei, 1979.

voci e delle storie che compongono il tessuto sociale e sono spesso cariche di un significato simbolico e storico. Il concetto di "populistico" appartiene, al contrario, a una sfera diversa e più controversa, generalmente legata al linguaggio politico. Esso indica strategie che mirano a semplificare e a strumentalizzare i bisogni e le emozioni popolari per ottenere consenso, contrapponendolo a una presunta élite dominante. Nel contesto artistico, un approccio populistico potrebbe tradursi in opere che cercano di suscitare consenso immediato, appoggiandosi su cliché o su rappresentazioni stereotipate, piuttosto che sulla complessità e sull'autenticità del vissuto.
Le narrazioni presenti nell'opera di Liliana Cano non rientrano pertanto in questa logica semplificatoria ma attingono in modo genuino alla dimensione popolare, rielaborandola con sensibilità e rigore artistico, per restituire una visione ampia e stratificata dell'esperienza umana.
È proprio la condizione umana, a catalizzare l'interesse dell'artista che, accanto alle immagini di carattere storico, porta



Dipinto murale per la sala da ballo dello Sporting Club, 1979, Fonni.

avanti un racconto fatto di momenti apparentemente ordinari, piccole storie quotidiane ulteriormente esaltate dalle dimensioni fisiche che ne amplificano la forza del messaggio.
Un esempio di questo atteggiamento si rintraccia nel murale realizzato su un'ampia parete verticale a Bultei, nel 1979. La composizione cattura un gruppo di persone in un momento di pausa durante il lavoro nei campi: al centro alcuni uomini seduti in cerchio giocano a carte, mentre una figura femminile li osserva con espressione vigile e composta. I muretti a secco e i campi dorati sullo sfondo risaltano sotto un cielo dai toni crepuscolari, richiamando l'identità paesaggistica del centro Sardegna. La tavolozza privilegia colori terrosi, arricchiti da tocchi di bianco e rosso che danno risalto a dei dettagli, come le carte da gioco. L'opera, pur evocando le atmosfere del già citato muralismo messicano, mantiene uno stile figurativo realistico, ancorato alla cultura mediterranea, che trasforma le pareti urbane in "tele collettive" capaci di illustrare memorie e identità locali. La pittrice evita con determinazione ogni concessione a facili decorativismi, in luogo di una monumentalità plastica che si manifesta nella solidità delle figure umane e nella compostezza delle loro posture. Sebbene i

Nella doppia pagina seguente:
Dipinti murali per la sala da ballo dello Sporting Club, 1979, Fonni.











Una giornata di sole, 1996, murale, Oliena (foto Arasolè).

soggetti ritratti siano persone comuni, affiora un senso di dignità composta e di raffinata eleganza.
Sono questi, elementi caratterizzanti dello stile di Cano che rappresentano delle vere e proprie costanti ricorrenti nei lavori da lei portati a compimento in quegli stessi anni. Un esempio concreto è dato dai dipinti murali realizzati, sempre nel 1979, per la discoteca dello Sporting Club di Monte Spada a Fonni, all'epoca un rinomato resort.[30]
Il primo murale che si incontra tra le mura fatiscenti dell'ex discoteca mette in scena la dinamica tra osservatori e partecipanti: sulla sinistra alcuni uomini in piedi eseguono un canto a tenore, con uno sforzo fisico che conferisce ai loro corpi una certa rigidità, appena smorzata dall'intensità degli sguardi. Sul lato opposto troviamo un gruppo di donne sedute ad ascoltare quelle melodie ancestrali, la cui presenza dà vita a una sorta di contrasto tra movimento e staticità. Lo sfondo rosso amplifica l'espressività della scena unitamente ai toni ocra adoperati per modellare le figure maschili.
Nella seconda parete della stessa sala da ballo campeggia in primo piano una coppia di innamorati seduti per terra e circondati da un paesaggio montuoso. La mano della donna è





Veduta e particolare del murale *Uomini sardi al galoppo*, 1999, Irgoli.

delicatamente poggiata sulla spalla del compagno, che a sua volta scruta l'orizzonte con uno sguardo pensieroso. Vi sono dei dettagli in questo murale, come le scarpe da ginnastica, che attestano come la volontà dell'artista fosse anche quella di attualizzare i personaggi raffigurati, proiettandoli in una dimensione contemporanea.
Nel terzo murale, un cielo scarlatto si staglia alle spalle delle figure che lo popolano. Anche in questo caso, come nel primo, la musica rappresenta il trait d'union del racconto con un suonatore di armonica all'opera e due uomini intenti ad ascoltarlo. Infine, nella sala bar adiacente e collegata direttamente all'ambiente principale, un lungo murale si estende mostrando una natura rigogliosa, quasi primordiale, popolata da elementi floreali e vegetali ricchi di dettagli e sfumature. Il tutto viene reso con pennellate fluide e tinte accese, ma a colpire è la figura di un muflone dalle corna possenti, anch'esso destinato a rappresentare un simbolo identitario di questo territorio.

Di stile differente è invece il murale realizzato a Oliena nel 1996 dal titolo *Una giornata di sole*, in cui è il colore a costituire l'elemento cardine su cui si articola l'intera composizione. Qui tutti i soggetti presenti risultano essere in armonia con i tre colori primari, il rosso, il giallo e il blu, rappresentanti il fondale cromatico da cui emergono le sei figure di danzatori, quattro donne e due uomini, ritratti sia frontalmente che di spalle. È questo un espediente utilizzato da Liliana Cano per mettere maggiormente in risalto le diverse sfaccettature degli abiti tradizionali di Oliena, specie quelli femminili, riccamente decorati con ricami e dettagli floreali. Tuttavia, non può non colpire la sfrenata mandria di cavalli neri al galoppo che, correndo verso il sole, paiono quasi spiccare il volo.
In quegli stessi anni l'artista compie una progressiva semplificazione formale e compositiva, orientandosi verso una dimensione maggiormente simbolica, come si osserva nel murale *Uomini sardi al galoppo*, eseguito nel 1999 a Irgoli (NU). In questo caso protagonisti sono un gruppo di cavalieri intenti ad eseguire una corsa spericolata. Il paesaggio sullo sfondo non è rigidamente definito ma, al contrario, segnato da una sorta di onda azzurra che quasi accompagna e proietta le figure verso un inedito scenario onirico. I cavalli, oltre a simboleggiare libertà e forza, regalano all'opera un grande senso di dinamicità, ulteriormente accentuata da un destriero azzurro che si fa strada tra le calde tonalità di giallo e ocra degli altri, aggiungendo una nota di lirismo.
Dalla lettura critica di queste opere si riesce a comprendere meglio quanto l'artista abbia costantemente scelto di definire il proprio lavoro con un alto grado di autonomia, privilegiando una visione personale e indipendente. Al di là dei risultati specifici, ciò che emerge con chiarezza è la capacità di tradurre in immagini lo spirito della collettività in cui opera. Nei suoi lavori si percepisce l'esigenza di intessere un dialogo con lo spettatore, chiamato a rispecchiarsi e a sentirsi rappresentato. Questo processo si inscrive nella volontà di mantenere fede all'insegnamento ricevuto, che si configura come una missione primaria e irrinunciabile: quella di un'arte capace di avvicinarsi alle persone e di comunicare messaggi universali. Secondo tale prospettiva, l'arte acquista pieno significato solo se orientata verso questa funzione, avvertita come prioritaria. Tutto ciò non costituisce un limite per Liliana Cano che anzi insiste nel riservarsi ulteriori e inediti spazi di esplorazione, indagine e perfino sperimentazione. Questi momenti di ricerca la conducono spesso a dare forma a soluzioni nuove che, in alcuni casi, hanno finito per rappresentare gli esiti più felici della sua produzione, riqualificandone l'operato poiché in grado di mettere in risalto quella forte consapevolezza propria della dimensione artistica.

Il corpo femminile nella costruzione visiva

L'evoluzione del femminile nell'opera di Liliana Cano

Forti, sensuali, ordinarie, belle, giovani, anziane, sante, peccatrici, disperate, coraggiose, innamorate e disilluse: sono queste le molteplici vesti indossate dalle donne rappresentate nelle opere di Liliana Cano. Le sue tele si configurano come un'antologia visiva dei vizi e delle virtù femminili, oltre che come l'espressione del lungo lavoro di ricerca su questo tema, portato avanti negli anni, senza interruzioni.

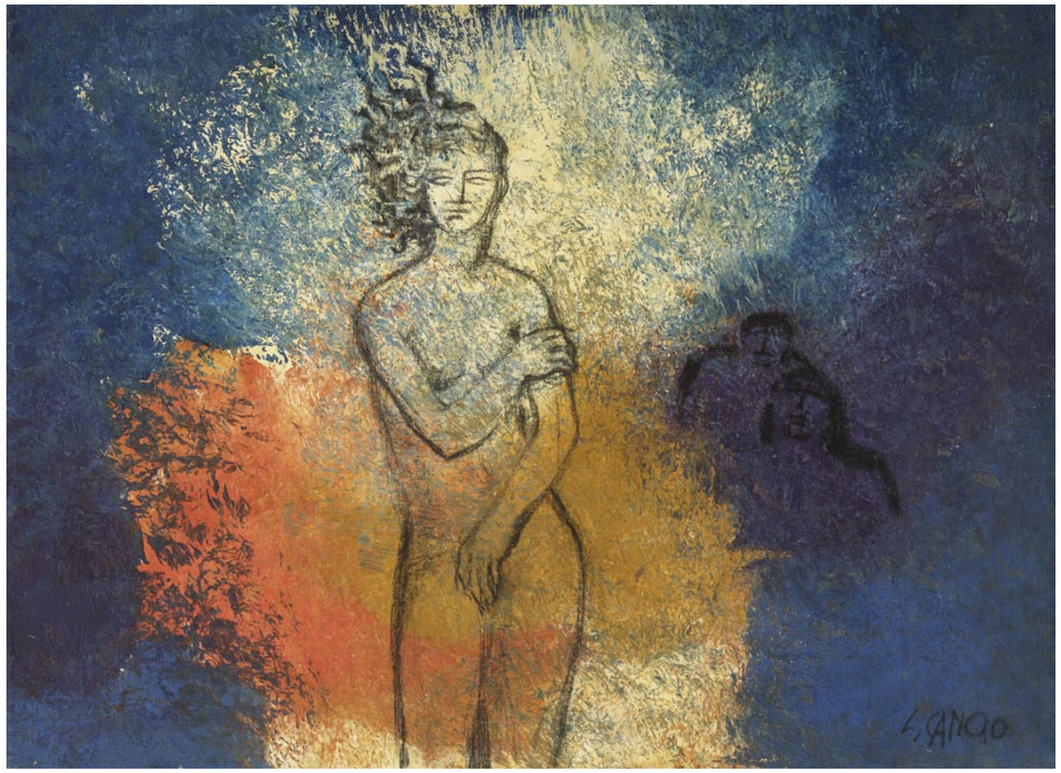
Con il trascorrere del tempo e il maturare dell'esperienza sono anzi emersi nuovi stimoli connessi tanto alla realtà contingente quanto alla storia, alle leggende e ai miti, di volta in volta, indagati dall'artista. Gli esiti di questo percorso trovano concretizzazione in un caleidoscopio di personaggi altamente rappresentativi dell'intero universo femminile al punto da ritenere improbabile che lo spettatore non possa non rispecchiarsi in almeno una delle numerose protagoniste delle sue opere. Sono storie, quelle illustrate da Cano, in grado di innestare la sua visione personale del mondo e dell'arte all'interno di una dimensione universale, stabilendo un filo diretto con il pubblico. Quest'ultimo viene così invitato a coglierne non solo gli aspetti formali, ma anche i tratti attitudinali, caratteriali e distintivi che connotano ciascuna figura rappresentata.

L'interesse di Liliana Cano nei confronti dell'universo femminile si manifesta già dai primi ritratti, un genere che pratica fin dagli anni Cinquanta. Non è tanto il desiderio di emergere in un determinato contesto artistico a muoverla, quanto piuttosto l'esercizio di un'autentica vocazione che trova nel ritratto il naturale proseguo della sua formazione. Familiari, amici e parenti diventano, in maniera più o meno consapevole, i soggetti privilegiati delle sue opere. Esemplari in tal senso sono i ritratti delle figlie, Antonella e Chiara, che ne evidenziano le doti di attenta e scrupolosa esecutrice. La ritrattistica resterà un filone sempre attivo nel suo lavoro, raccogliendo apprezzamenti entusiastici sulla stampa del tempo: "da lei le più belle donne d'Italia fanno la fila per l'immortalità", scriveranno.[31] Parallelamente, l'artista porta avanti una ricerca che, dai primi anni Sessanta, come si è visto, si orienta verso la restituzione di un mondo agropastorale che lei per prima percepisce come veritiero, in un clima di generale ridefinizione e rinnovata attenzione verso queste tematiche. Accanto alle immagini di pastori e paesaggi rurali, fanno la loro comparsa anche quelle di austere presenze femminili indossanti abiti tradizionali, spesso avvolte in scialli scuri e riprese in momenti di quotidianità e vita comunitaria, come nel caso di *Donne e arance* (1975).

Donne e arance, 1975, olio su tela, 100 x 80 cm, collezione privata Sassari (foto N. Monari).

È una pittura scevra di decorativismi e del tutto priva della volontà di rappresentare tali figure in modo idealizzato ed esotico, come in passato avevano fatto alcuni pittori sardi.[32] Non c'è infatti una visione mitica della Sardegna, che da regione subalterna e sciagurata, va alla ricerca del riscatto attraverso la nobilitazione delle sue presenze. Ciò a cui assistiamo nei suoi dipinti è una realtà depurata da qualsiasi forma di romanticismo





Venere, 1977, carboncino e olio su tela, 50 x 70 cm, collezione privata Sassari (foto N. Monari).

per dare vita a una registrazione fedele di ciò che accade, senza volersi ingraziare lo spettatore. I suoi segni sono decisi, rapidi, forti e vigorosi, mentre i tratti somatici delle figure, tramite linee geometriche essenziali, sono appena abbozzati. Ad arricchire e rinvigorire questa essenzialità sarà l'incontro con la poesia, che per l'artista rappresenterà una vera e propria rivelazione.
A metà degli anni Settanta, le poesie del cileno Pablo Neruda la affascinano a tal punto da sfociare in una vera e propria ossessione: "non ho avuto pace fino a quando non le ho lette tutte",[33] ha dichiarato. Questo incontro poetico lascia un'impronta indelebile nella sua produzione, che si alleggerisce nelle linee e si smorza nei contenuti, per lasciare il passo a nuovi elementi emotivi. L'amore, l'eros, l'illusione e la disperazione trovano adesso spazio nelle sue tele. Questo ciclo fortunato ottiene delle restituzioni pubbliche immediate,[34] ma sarà anche oggetto di ritorni di passione negli anni Duemila, quando Cano offrirà le sue interpretazioni visive ai versi del *Memorial de Isla Negra*.[35]
Se la poesia introduce una sentita emotività ai suoi personaggi, nella rappresentazione femminile si rintraccia la corrispondenza ideale a queste nuove esigenze comunicative, raggiungendo negli anni Ottanta uno dei momenti di massima fecondità creativa. Oramai libera dagli impegni scolastici e con i figli pressoché indipendenti, decide di realizzare un sogno mai sopito, quello di soggiornare in Francia. Nella sua famiglia non erano mancati gli esempi e i racconti che le erano pervenuti avevano da sempre alimentato in lei il desiderio di concretizzare questa



Gitana, fine anni Ottanta, acrilico su legno, 61 x 50 cm, collezione privata Sassari.

missione. Alla fine degli anni Settanta, i tempi sembravano maturi, e senza ulteriori indugi decise di trasferirsi a viverci.
Il periodo francese, durato quasi vent'anni, come è facile intuire, all'inizio non è stato privo di ostacoli e probabilmente, quella visione forse un po' troppo idealizzata, ha lasciato il posto a una più realistica e concreta. Tutto ciò non la scoraggiò affatto ma, al contrario, le diede quella spinta che la portò a conseguire importanti traguardi personali e professionali. Nei primi



La rumba, anni Ottanta, carboncino e acrilico su legno, 60 x 50 cm, collezione privata Sassari (foto N. Monari).

anni trascorsi in Provenza, l'artista ha avuto la possibilità di viaggiare e vedere posti nuovi e scoprire costumi e tradizioni a lei sconosciute che la colpiscono e ne influenzano il lavoro. È la comunità rom ad impressionarla particolarmente e l'incontro con le gitane la segna nel profondo. Queste donne, così particolari e diverse rispetto a tutte le altre, esercitano su di lei una fascinazione senza precedenti, al punto che, iconograficamente, deciderà di non abbandonarle più.



Sainte Sara, 1986, acrilico su tela, 46 x 55 cm, collezione privata Sassari (foto N. Monari).



La processione, 2006, piazza Santa Croce, Oliena (foto Arasolè).

Per tali motivi, tra i soggetti più emblematici, riconosciuti e apprezzati della sua arte, spiccano proprio le *Gitane*, ritratte in una corposa serie di dipinti dedicati ad esaltarne i gesti quotidiani, o a immortalare feste e balli sfrenati. Sono immagini potenti, cariche di vitalità ed energia, che colpiscono l'osservatore per quel senso di sovranità che le *Gitane* trasmettono in virtù della loro libertà che le rende quasi immuni a giudizi e pregiudizi. Raffigurate con vesti dai colori accesi e con i capelli talvolta raccolti dentro fazzoletti piegati, queste figure offrono infinite possibilità formali e compositive, che l'artista coglie ed esplora per ben quarant'anni, anche in funzione del loro successo commerciale. Non sono solo i volti e gli sguardi a restituire l'identità gitana, ma anche le atmosfere che contraddistinguono le composizioni e da cui trapela la malinconia di certe musiche, così come anche la forza del flamenco e l'energia delle feste che si trascinano fino a notte fonda. Tutto ciò, nei dipinti di Liliana Cano, risalta con grande espressività. Tra i luoghi che più hanno alimentato questo immaginario vi è Saintes-Maries-de-la-Mer, un piccolo paese della Camargue affacciato sul mare, con poco più di duemila abitanti. Cano respira qui un'atmosfera particolarmente carica di magnetismo, che non tarda a trasformare in materia pittorica. È questo un luogo di culto e di passaggio, meta di pellegrinaggio per le comunità nomadi che ogni anno vi si recano per rendere omaggio alla loro patrona, santa Sara (detta anche Sara la Kali o Sara la Nera), la cui statua è conservata nella cripta della chiesa. Sebbene non sia mai stata ufficialmente riconosciuta dalla Chiesa cattolica, santa Sara rappresenta per molti fedeli un vero e proprio emblema di accoglienza e protezione.
Ogni anno, il 24 maggio, le popolazioni rom la festeggiano nel piccolo borgo della Camargue con una sentita processione che arriva fino al mare, rievocando l'arrivo della Santa in Francia.[36] Secondo una delle tante leggende sul suo conto, si narra che Sara, forse originaria dell'Egitto, accolse Maria Iosè, Maria Salomé e Maria Maddalena quando, dopo la resurrezione di Cristo, partirono con una zattera senza remi e, dalla Palestina, arrivarono in Francia. Sara divenne la serva nera delle tre Marie e la soccorritrice di viandanti e persone senza dimora. Un'altra versione vuole invece che Sara sia giunta in Francia al seguito delle anziane Maria di Giacomo e Maria Salomé per assisterle fino alla loro morte.[37]

La casa di Irene, 1988, acrilico e carboncino su tavola, 55 x 46 cm, collezione privata Sassari (foto N. Monari).

Liliana Cano ha rappresentato in diversi dipinti questa suggestiva processione sul mare, con la statua addobbata a festa e scortata da un fiume di fedeli e un esercito di cavalli bianchi. La sua fascinazione nei confronti delle gitane è tale da spingerla ad inserirle anche in contesti apparentemente distanti o estranei a questi personaggi. Un esempio su tutti si ritrova nell'opera *La processione* del 2006, realizzata a Oliena nella piazza Santa Croce, dove Cano sperimenta una fusione ideale





Sul mare, metà anni Ottanta, acrilico su legno, 50 x 61 cm, collezione privata Sassari (foto N. Monari).





Bagnanti, metà anni Ottanta, acrilico e carboncino su legno, 40 x 50 cm, collezione privata Sassari.

Due tigri, 2009, carboncino e acrilico su tela, 100 x 120 cm, collezione privata Sassari (foto N. Monari).

tra il corteo di santa Sara e quello di san Lussorio, attraverso la presenza di una gitana e di cavalli bianchi, utilizzati come anelli di congiunzione tra due mondi lontani.
Oltre alle gitane, tra i soggetti che iniziano a comparire con sempre maggior frequenza nei suoi dipinti, soprattutto a partire dagli anni Novanta, vi sono anche eroine, sante e martiri talvolta in pose sensuali e sprezzanti. Queste donne non hanno paura di sfidare lo sguardo di chi le osserva, non sono svenevoli e passive, né accondiscendenti; sono protagoniste delle loro narrazioni: che si tratti di storie a lieto fine o di disavventure, riescono sempre a mantenere una sostanziale autonomia. Non si avverte mai una narrazione subordinata, ma sempre da «prima donna».
Consapevolmente o no, queste opere presentano donne emancipate, coraggiose, artefici dei loro destini e non in balìa delle decisioni altrui. Sono fuori dallo spazio domestico, vivono nel mondo e lo fanno con ambizione e audacia. Amano, soffrono, gioiscono e si sacrificano, sono totalizzanti e assolute, non hanno mezze misure. Anche quando, negli anni Duemila, continua a raffigurarle, non arretrano di un passo e, anzi, rimangono in primo piano, con determinazione e coraggio, come in *Due tigri* (2009).
La rappresentazione del mondo femminile da parte dell'artista risulta, in definitiva, vasta, ricca, complessa e sfaccettata, potendosi considerare come la risultante di un lavoro artistico svolto con cognizione di causa e grande coerenza.

La rappresentazione femminile negli spazi pubblici. Percorsi iconografici

Come evidenziato nei paragrafi precedenti, le figure femminili hanno occupato un posto privilegiato nella produzione di Liliana Cano, emergendo con notevole rilievo e offrendo soluzioni artistiche di grande interesse. Considerando il contesto in cui l'artista ha operato, l'indagine su come abbia scelto di rappresentare la donna negli spazi pubblici e nei luoghi di culto rivela curiose soluzioni ed elementi di specificità che differenziano questo filone dal resto della sua opera.
A questo proposito è utile ripercorrere alcune vicende che hanno portato alla realizzazione di determinati lavori, come nel caso della decorazione del nuovo candeliere del Gremio dei Viandanti, eseguita nel 1978. La corporazione dei viandanti, le cui radici risalgono al 1633, costituisce una delle più antiche associazioni di arti e mestieri di Sassari, essendo nata come Confraternita de Nuestra Señora de Buen Camino. Il Gremio partecipa ogni anno alla *Faradda*, la solenne discesa dei candelieri che si tiene il 14 agosto in onore dell'Assunzione di Maria al cielo.[38]
Prima del 1978, l'artista era già intervenuta su dei mini-candelieri, nel 1970 e nel 1971. In queste opere rimaneva essenzialmente fedele all'iconografia tradizionale della Vergine del Buon Cammino, arricchendola con la presenza di putti alati.
Nel candeliere del 1978, invece, cambia stile e adotta un approccio più evocativo e materico, caratterizzato da pennellate ampie e decise.





Veduta della chiesa di Sant'Agostino, Sassari, con in primo piano *Il candeliere dei Viandanti*, 1978.

Liliana Cano, al centro, con il gruppo del Gremio dei Viandanti durante *La Faradda* (foto Archivio Russo, Sassari).



Il murale *La Santa e il drago*, 1980, chiesa di Santa Margherita, Bultei.

È interessante notare come storicamente l'ambiente dei Gremi sia da sempre stato caratterizzato dal protagonismo maschile: se le pesanti macchine a spalla, oggetto della *Faradda*, venivano e vengono tuttora trasportate dagli uomini, alle donne veniva assegnato il compito di occuparsi degli addobbi e delle decorazioni dei grandi ceri. Pertanto, l'incarico affidato a Liliana Cano evidenzia, ancora una volta, la sua capacità di integrazione e affermazione in un contesto decisamente chiuso e gerarchizzato.
Due anni più tardi, Liliana Cano riceve un'ulteriore commissione per un intervento in ambito sacro, presso la chiesa di Santa Margherita a Bultei, dove realizza un dipinto murale di grande intensità. L'opera, per scelte stilistiche e qualità esecutiva, è in linea con altri suoi lavori contemporanei realizzati per la chiesa di San Lussorio a Oliena, confermando quanto quel momento fosse particolarmente fecondo dal punto di vista artistico e creativo. A Bultei, l'artista propone un episodio che anticipa la santificazione della martire a cui l'edificio è intitolato.
Secondo la tradizione agiografica, santa Margherita di Antiochia, conosciuta anche come santa Marina, nacque nel 275 ad Antiochia di Pisidia, nell'attuale Turchia. Figlia di un sacerdote pagano, fu affidata, alla morte della madre, a una balia cristiana che la introdusse alla fede. Quando rivelò la propria conversione, il padre la allontanò da casa e Margherita fu costretta a cercare riparo presso la nutrice e a dedicarsi alla cura del gregge.
Proprio durante il pascolo, attirò l'attenzione del prefetto romano Olibrio, il quale tentò di sedurla ma al suo netto rifiuto





I murales dedicati ad Antonia Mesina, 1999, Centro Spirituale, Galanoli (NU), prima scena e seconda scena.

in nome di una dichiarata consacrazione della propria verginità a Dio, seguirono l'arresto e una serie di torture. La leggenda racconta che, durante la prigionia, le apparve il diavolo sotto forma di drago e che questi la inghiottì. Margherita, tuttavia, grazie alla sua incrollabile fede, ne uscì illesa dopo aver tracciato su di sé il segno della croce. Questo episodio, tanto drammatico quanto simbolico, è all'origine della sua venerazione come patrona delle partorienti. La Santa fu infine decapitata nel 290, all'età di quindici anni.[39]

Ciò che distingue l'opera di Cano da altre rappresentazioni di santa Margherita è la sua personale reinterpretazione dell'iconografia tradizionale: a differenza, ad esempio, della *Santa Margherita* di Annibale Carracci (1599) collocata nella chiesa di Santa Caterina dei Funari a Roma, che la raffigura in piedi mentre schiaccia un drago, o della versione di Raffaello Sanzio (1518) conservata al Museo del Louvre di Parigi, in cui è ritratta con una croce nella mano destra, un libro nella sinistra e il drago ai suoi piedi, la pittrice svela una scena incentrata sul confronto diretto tra la martire e la bestia. Nella sua opera, Margherita è ritratta di profilo, in piedi, mentre attorno alle sue vesti fanno comparsa numerosi serpenti pronti ad attorcigliarsi. La giovane affronta la creatura con il segno della croce e, sebbene il drago la sovrasti per dimensioni e presenza minacciosa, la protagonista si connota per una statica ieraticità. Lo stile illustrativo del dipinto riflette influenze orientali nella raffigurazione del drago, discostandosi dalle consuete rappresentazioni occidentali.

Ne risulta un dipinto di grande pregio e originalità, capace di unire espressività narrativa ed eleganza formale.

Non è solo la storia di grandi e riconosciute martiri a ispirare le sue opere, ma anche quella di figure locali, come nel caso della beata Antonia Mesina. Ancora una volta, Cano si confronta con un luogo di culto: il centro spirituale di Galanoli, situato nel territorio di Orgosolo, dove, nel 1999, realizza due murales dedicati alla giovane Santa.

Per cogliere pienamente il senso dell'opera, vale la pena ricordare, anche solo in sintesi, la tragica storia di Antonia Mesina. Nata a Orgosolo, in Sardegna, il 21 giugno 1919 e seconda di dieci figli, fu allevata in una famiglia semplice, legata alla terra e alle sue consuetudini, mostrando, fin da bambina, un temperamento serio, devoto e segnato dalla fede.

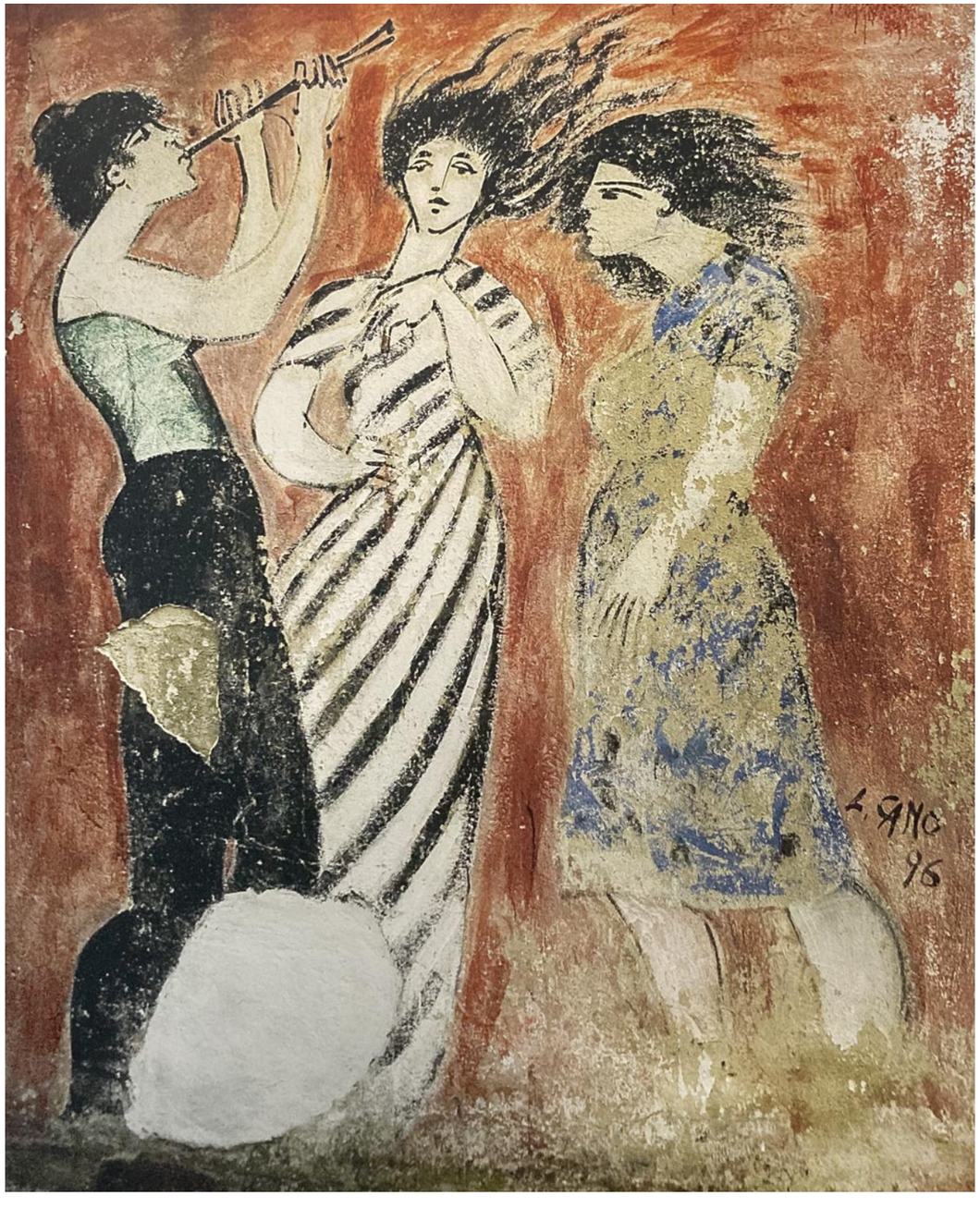
Il 17 maggio 1935, mentre raccoglieva della legna in un bosco, poco fuori dal paese, fu aggredita da un ragazzo che tentò di usarle violenza. Antonia si difese con ostinazione, ma la reazione dell'assalitore fu spietata e le settantaquattro pietre scagliate sul suo giovane corpo non le lasciarono scampo.

Alcune fonti riferiscono che i suoi genitori, nonostante l'orrore, trovarono la forza di perdonare l'assassino[40] anche se il processo seguì un altro corso culminato con la condanna a morte da parte della Corte d'Assise di Sassari, a cui seguì la fucilazione il 5 agosto di quello stesso anno.

Il gesto di Antonia fu presto eletto a simbolo di integrità morale e la sua morte interpretata come un atto di fede, tanto che

Il murale al femminile, 1996, centro abitato, Selegas.

nel 1987, papa Giovanni Paolo II ne proclamò la beatificazione, riconoscendola come martire della purezza.[41]
A lei, Liliana Cano dedica due dipinti murali, realizzati su una casa del complesso di Galanoli. Proprio lì, durante le fasi di lavoro, l'artista si ritirò per qualche tempo, scegliendo il silenzio e la concentrazione.
Nel primo murale, i piani temporali si susseguono all'interno di una scena ambientata in una casa modesta: a sinistra, da una porta socchiusa, compare una figura femminile vestita di nero che regge in braccio una bambina, quasi certamente Antonia. Immediatamente dopo, la vediamo, in primo piano, già adolescente, con l'abito tradizionale, intenta a setacciare la farina, seguendo una gestualità semplice e legata alla quotidianità del tempo.
Accanto a lei, una bambina, l'amica Annedda Castangia, con indosso abiti contemporanei mentre di fronte, con un atteggiamento colloquiale, si intravedono due figure maschili, verosimilmente il padre, che era una guardia campestre, e uno dei suoi numerosi fratelli. Il dipinto è caratterizzato da una meticolosa attenzione ai dettagli: fascine di legna sono accatastate ordinatamente, mentre un grande camino, con numerose pentole e pentoloni appesi alla parete, rievoca l'atmosfera delle antiche dimore rurali sarde.



Nel secondo murale la narrazione si sposta in un paesaggio boschivo, teatro della tragica aggressione. Anche in questo caso, vengono riportati momenti appartenenti a piani temporali differenti: nascosti dietro gli alberi, si intravedono due uomini, probabilmente testimoni dell'accaduto, mentre Antonia e la sua amica si inoltrano nel bosco per raccogliere la legna, indossando pressoché gli stessi abiti del primo murale, un espediente questo che crea continuità narrativa tra le due opere. Poco più avanti, l'aggressione è rappresentata con crudezza: un uomo si avventa su Antonia, che con entrambe le mani alzate in un gesto disperato tenta di difendersi. La scena culmina con la rappresentazione, sul lato destro del dipinto, del corpo esanime della giovane.
Utilizzando un linguaggio illustrativo, le opere mantengono una forte dimensione comunicativa, in cui l'uso di tonalità accese definisce gli spazi e i volumi accentuando i momenti di maggiore sofferenza.
Se, in ambito religioso, la necessità di dare un valore esplicativo alle vicende narrate assume un ruolo centrale, nelle opere realizzate al di fuori di questi contesti si osserva una maggiore libertà poetica. Un esempio di questa attitudine lo si può trovare nel murale eseguito nel 1996 a Selegas. Nonostante le sue dimensioni contenute e i segni del trascorrere del tempo, l'opera ben si presta a fungere da modello di quel superamento pedagogico che in altre circostanze l'artista vive come imprescindibile. In questo caso, infatti, non ci si trova di fronte al racconto di un episodio storico, mitico o leggendario, bensì a una raffigurazione che, nella sua apparente semplicità, mantiene intatta una forte valenza simbolica. Le tre figure femminili, caratterizzate da tratti arcaizzanti ed essenziali, vengono riprese in un momento di apparente gioia e spensieratezza, reso in maniera ancora più efficace e plastica dalle note di un flauto suonato da una di esse. I movimenti armoniosi delle altre partecipanti contribuiscono a conferire all'atmosfera una sorta di leggerezza e atemporalità, rafforzata anche dallo sfondo rosso. L'elemento di maggiore dinamicità è dato dalle loro chiome, che sembrano animate da un vento invisibile e che le fa apparire libere e aggraziate, in perfetta sintonia con la visione spesso adottata anche per le opere create a cavalletto.

Arte pubblica e invisibilità femminile. Il *Monumento alla donna* nel dibattito sulla scultura italiana

Analizzare la rappresentazione femminile nell'opera di Liliana Cano non può prescindere dal considerare il *Monumento alla donna*, realizzato nel 1985 a Oliena, nei pressi della chiesa di San Francesco. È questa un'opera che riveste, per diversi aspetti, grande rilevanza all'interno della sua produzione, trattandosi di un unicum, in quanto non si conoscono altri lavori scultorei ispirati esclusivamente al tema della donna, oltretutto, nello spazio pubblico.

L'opera si compone di tre bassorilievi ottenuti dall'unione di blocchi di pietra di cui due caratterizzati da uno sviluppo prevalentemente rettangolare e uno da un'impostazione verticale. Tali elementi, disposti in forma circolare, rappresentano tre episodi distinti e collegati tra di loro anche se concepiti per essere osservati singolarmente.

Ciascuna delle scene raffigura un momento emblematico nella vita di una donna, di cui si mostrano le qualità e la posizione sociale.

Nel primo pannello di pietra, viene restituita la cura degli anziani attraverso l'immagine di una giovane che mostra dedizione e riguardo nei confronti di una donna avanti con gli anni, mentre nel secondo è illustrato il lavoro domestico per il tramite di due figure femminili ritratte nell'atto di preparare il pane. Infine, la terza scena celebra l'unione tra l'uomo e la donna come emerge dalla presenza di una coppia in abiti tradizionali, presumibilmente nel giorno del matrimonio, e da delle colombe in volo, simbolo di benedizione.

Lo stile adottato rimane fermamente ancorato al linguaggio figurativo e narrativo, mantenendo una dimensione pittorica nella resa dei soggetti. L'artista si mostra immune alle sperimentazioni e alle radicali revisioni che, a partire dalla metà degli anni Sessanta, hanno profondamente trasformato il genere del monumento, allontanandolo dalla tradizionale retorica commemorativa. Al contrario, si mantiene fedele ai linguaggi classici della pittura e della scultura figurativa, distinguendosi da quei colleghi e colleghe che, invece, hanno scelto di mettere in discussione tali canoni o di discostarsene.[42]

L'elemento di maggiore innovazione risiede nel soggetto stesso del monumento, la celebrazione della donna, non riferita a una figura specifica, bensì a un archetipo universale, quasi un'ideale, volto a ricordarne il valore e il contributo nella società. Tuttavia, è bene sottolineare come l'opera non paia ispirarsi a una concezione femminista o a un discorso di emancipazione femminile. La rappresentazione proposta, infatti, riflette un destino convenzionale e condiviso, in cui il ruolo della donna è storicamente legato alla cura degli altri, alla sfera domestica e all'unione matrimoniale.

Questa visione, lungi dall'essere sovversiva rispetto ai canoni dell'epoca, appare rassicurante e pienamente conforme alle aspettative sociali consolidate nei secoli. Tale approccio deve aver probabilmente facilitato l'accettazione del monumento da parte dell'amministrazione comunale, anche in considerazione del contesto in cui essa è collocata, ovvero in prossimità di una chiesa. L'interpretazione proposta dall'artista sembra riflettere un compromesso consapevole, intrapreso per garantire la realizzazione e la collocazione dell'opera nello spazio pubblico, pur cosciente del fatto che un destino femminile avrebbe potuto riservare ben altre possibilità, come dimostra la sua stessa traiettoria artistica e personale.

La scultura in questione presenta ancora oggi diversi gradi di originalità anche alla luce dei risultati di un'indagine recente, condotta dall'associazione *Mi Riconosci*, tra settembre e ottobre 2021, che ha censito i monumenti italiani dedicati a figure femminili[43] attraverso la somministrazione di un questionario a un campione di 42 mila persone. L'indagine ha incluso statue, busti e monumenti a tutto tondo dedicati a donne reali, personaggi letterari, figure leggendarie e collettive anonime, collocati in spazi pubblici come piazze, giardini e strade. Sono stati esclusi soggetti allegorici (come la Patria o la Vittoria), la Madonna, e statue situate in cortili privati o pubblici, nonché nei cimiteri. Il censimento ha individuato 171 opere realizzate in un arco temporale che va dall'inizio del XVIII secolo al 2021. Il triste bilancio proietta uno scenario pressoché desertico, persino delle maggiori città italiane, dove la presenza di monumenti dedicati alle donne è quasi inesistente: Roma, Napoli, Milano, Torino, Firenze, Bologna, Bari, Palermo, Cagliari e Venezia contano complessivamente solo 20 monumenti.[44]

A questo proposito, le promotrici dell'indagine sottolineano come lo spazio pubblico possa essere considerato androcentrico: non solo è evidente l'assenza di monumenti femminili, ma si osserva anche una marcata sproporzione tra autori e autrici. Su 120 opere con attribuzione certa, solo il 5% è stato realizzato da donne, un altro 5% è frutto di collaborazioni miste, mentre il restante 90% porta la firma di uomini.[45]

La Sardegna non fa eccezione a questa tendenza nazionale. I monumenti dedicati alle donne nell'isola sono estremamente rari e distribuiti in sei centri: La Maddalena, Norbello, Nuoro, Oliena, Oristano e Siligo, per un totale di dieci opere. Di queste, quasi la metà sono dedicate a Grazia Deledda, con quattro installazioni concentrate nella sola città di Nuoro. Per quanto riguarda il genere, solo quattro monumenti sono stati creati da artiste: Costanza Garibaldi, autrice nel 1934 del busto di Anita Garibaldi (La Maddalena); Lucia Guiso Caggiari, che nel 1982 scolpì un busto di Grazia Deledda (Nuoro); Liliana Cano, con il *Monumento alla donna* del 1985 (Oliena); e Maria Lai, autrice nel 2011 del *Monumento a Grazia Deledda* (Nuoro), ribattezzato anche *Andando via*.

Tale evidenza ci spinge e leggere con ancor maggior attenzione il *Monumento alla donna* di Liliana Cano. Insieme a quello di Maria Lai, infatti, si distingue come una testimonianza che oltrepassa le consuetudini e le logiche classiche dei monumenti, rappresentando al contempo uno dei rarissimi esempi di opere sul territorio realizzate da artiste professioniste in favore di figure femminili.







Monumento alla donna, 1985, piazza San Francesco, Oliena (foto Arasolè).

Il sacro nel quotidiano. Rielaborazioni e innovazioni iconografiche

Le tematiche inerenti alla sacralità e alla spiritualità hanno rappresentato una costante nella produzione di Liliana Cano, tanto nelle opere giovanili quanto in quelle della piena maturità. Tale propensione è indubbiamente riconducibile al contesto familiare in cui l'artista è cresciuta, per cui la fede ha svolto un ruolo centrale e ha finito per rappresentare un'importante fonte d'ispirazione per il suo lavoro. Lei stessa tendeva ad attribuire la propria abilità esecutiva non a un particolare merito personale, bensì a un dono divino, percepito come un talento innato da mettere a disposizione degli altri come segno di gratitudine.[46]
Un'influenza decisiva sulla sua formazione spirituale ed estetica è stata esercitata da don Carena, il suo docente di religione, la cui visione prevedeva che l'arte dovesse adempiere una funzione prettamente educativa e didattica.[47] Questo pensiero contribuì a far maturare in lei la convinzione che il linguaggio figurativo fosse l'unico realmente in grado di arrivare con efficacia a un pubblico ampio. Va infatti ricordato che, per secoli, la pittura figurativa ha costituito un veicolo privilegiato per la trasmissione di narrazioni e messaggi morali, rendendoli accessibili anche a chi non possedeva strumenti di alfabetizzazione.
I cicli pittorici di Liliana Cano aventi ad oggetto la rappresentazione del sacro assolvono a questa missione, rivelando allo stesso tempo la sua volontà di inserirsi in un contesto, come si è detto, tradizionalmente maschile. Se infatti abbiamo numerosi artisti, celebrati come maestri e innovatori, che si sono cimentati nella raffigurazione della vita e delle gesta di Gesù, lo stesso non può dirsi per le artiste impegnate nel medesimo ambito e ancor più ristretto è il numero di opere realizzate da donne all'interno di spazi sacri.[48] In quest'ottica, il percorso di Liliana Cano assume un carattere di eccezionalità, soprattutto se si considera che diversi suoi lavori sono oggi custoditi in chiese piuttosto che in musei o gallerie. Tale collocazione appare, oltretutto, in sintonia con l'intenzione dell'artista, che negli ultimi vent'anni della sua carriera ha notevolmente intensificato la produzione destinata agli edifici di culto. È bene tuttavia precisare che, pur avendo eseguito in più occasioni episodi ricorrenti come *La Crocifissione*, *L'Ultima Cena*, *Il Battesimo di Gesù* e avendo dipinto almeno cinque *Vie Crucis* complete, Cano ha sempre rivisitato questi soggetti in modo originale, arricchendo le iconografie tradizionali di rielaborazioni personali.
A distanza di oltre sessant'anni dalla loro esecuzione, i suoi lavori mantengono ancora una freschezza espressiva, lontana da qualsiasi forma di ripetizione meccanica. Le opere riescono a

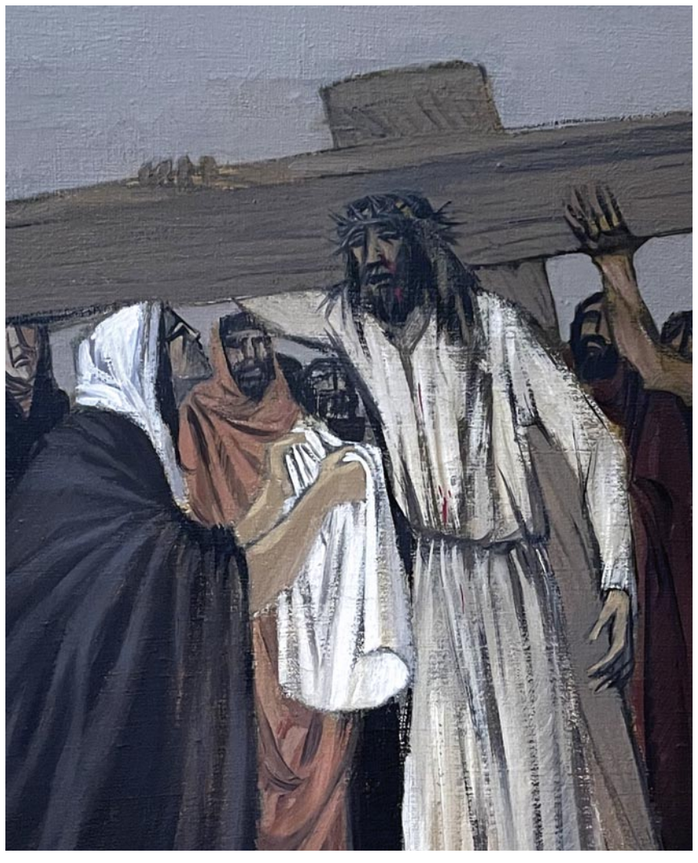
rinnovarsi stilisticamente, senza compromettere la forza comunicativa e la coerenza del messaggio evangelico, confermando così una straordinaria capacità di coniugare creatività e fede religiosa.

La *Via Crucis*: un confronto sulla sesta stazione

Un esempio rappresentativo di questa propensione alla rielaborazione dei temi religiosi attraverso differenti approcci formali e stilistici è dato dalle svariate interpretazioni che Liliana Cano fa della *Via Crucis*, in un arco temporale compreso tra gli anni Settanta e i Duemila. La pittrice ha spesso affrontato il tema della *Passione di Cristo*, restituendo attraverso le stazioni non solo il racconto di un percorso doloroso, ma anche un itinerario di salvezza, in grado di assumere connotazioni allo stesso tempo personali e universali.

Emblematica di tale versatilità visiva e narrativa è la sesta stazione della *Via Crucis*, che descrive l'incontro tra Gesù e Veronica, episodio denso di compassione e pietà.

La donna, secondo la tradizione, nonostante l'ostilità dei soldati, si avvicina al Cristo sofferente per asciugarne il volto con un velo. Se si prende in esame l'iconografia, la figura di Veronica è solitamente ritratta mentre regge il panno con impressa l'immagine del volto di Cristo, il quale si mostra con una serena dignità malgrado le sofferenze e le umiliazioni subite.



Via Crucis, VI Stazione, chiesa di San Salvatore, Orgosolo (particolare).

Via Crucis, VI Stazione, chiesa di Sant'Ignazio, Oliena (foto Arasolè).



Le diverse versioni della sesta stazione create da Liliana Cano evidenziano la sua assoluta abilità nel rielaborare questo soggetto. Nella *Via Crucis* della chiesa di San Salvatore a Orgosolo, la figura di Cristo, piegato dal peso della croce, riveste un ruolo di primo piano, mentre Veronica, avvolta in un mantello scuro, gli tende il sudario bianco in un gesto di benevolenza. La sintesi formale adoperata dalla pittrice trasmette in maniera sobria un momento intriso di umanità. Decisamente più originale e libera dalle convenzioni appare la soluzione scelta per la sesta stazione della chiesa di Sant'Ignazio a Oliena, in cui la composizione si connota per un taglio ravvicinato e una resa quasi fotografica dei personaggi. Il volto di Cristo, segnato dalla sofferenza e cinto dalla corona di spine, è il centro assoluto della scena; Veronica in questo caso non è raffigurata nella sua interezza, ma solo attraverso le mani che sollevano il sudario bianco. Questo impianto dona all'azione una valenza dai toni universali, poiché sembra quasi indurre lo spettatore a immedesimarsi con la donna attraverso il compimento del gesto tanto semplice quanto misericordioso.

Ancora più radicale e suggestivo è l'approccio che utilizza per dare vita alla sesta stazione custodita nella chiesa di Sant'Antonio a Mores, dove lo spettatore si ritrova immerso dentro l'episodio: a occupare gran parte della superficie pittorica è il

volto di Gesù, la cui fisionomia affiora appena dal velo che aderisce al suo viso, mentre le uniche parti visibili di Veronica sono, ancora una volta, solo le mani. Qui l'atto caritatevole nei confronti del Salvatore è permeato da una vena espressionista riconducibile a un segno deciso e alla presenza di toni cupi per lo sfondo, dai quali però si distaccano con forza il candore del tessuto e il rosso della veste del Cristo.
Infine, per la sesta stazione collocata nella chiesa di San Vittorio a Santa Teresa Gallura, Cano sceglie un'illustrazione semplice e luminosa. Qui Cristo è dipinto di spalle, avvolto in una tunica bianca, mentre regge la croce; ad avanzare verso di lui troviamo Veronica, la quale gli porge il telo su cui è già visibile l'impronta del suo volto.
Il confronto tra le quattro interpretazioni della sesta stazione permette di constatare quanto esposto in precedenza, ovvero che, pur mantenendo costanti alcuni elementi, tra cui l'aderenza al tema proposto, l'artista non si limita a ripetere meccanicamente l'accaduto ma, di volta in volta, indaga e isola dei momenti specifici del racconto, soffermandosi su dettagli capaci di trasmetterne l'insegnamento di fondo. Nel caso specifico, si



Via Crucis, VI Stazione,
chiesa di Sant'Antonio, Mores.



Via Crucis, VI Stazione,
chiesa di San Vittorio,
Santa Teresa Gallura.

passa dalla riflessione intima ed emozionale di Mores e Oliena a quella più chiara e pedagogica di Orgosolo e Santa Teresa. Ad ogni modo, ciascuna stazione riflette, sotto una chiave di lettura più o meno stratificata e accessibile, un grande senso di condivisione e comunicazione.

Il ciclo pittorico per la chiesa di San Lussorio a Oliena

Il ciclo pittorico presente nella chiesa di San Lussorio a Oliena, compiuto tra il 1980 e il 1982, costituisce indubbiamente uno degli esempi più rilevanti e considerevoli dell'impegno di Liliana Cano in ambito sacro. All'epoca dell'esecuzione, l'artista viveva principalmente in Francia, dove si era stabilita dopo essere andata in quiescenza dalla professione di insegnante. Tuttavia, nonostante la scelta di vivere all'estero, continuò a mantenere solidi i legami con la Sardegna, sia sul piano personale che professionale. Proprio durante uno dei periodi di rientro nell'isola trova l'occasione di realizzare la serie di dipinti murali dedicati a San Lussorio a Oliena. Il paese rappresenta per la pittrice un luogo familiare e lo frequenta assiduamente, grazie all'amicizia instaurata con i coniugi Palimodde, proprietari della struttura ricettiva Su Gologone. Questo legame, nato in seguito a una mostra personale di Cano presso la Galleria «Chironi 88» di Nuoro nel 1969, si traduce non solo in un complesso di opere eseguite appositamente per gli spazi della struttura, che ancora oggi si possono ammirare, ma anche in un rapporto duraturo che la porta a considerare Oliena uno dei luoghi ideali per la sua ricerca creativa.
La committenza per la decorazione della chiesa di San Lussorio è da ricondurre proprio al coinvolgimento dei Palimodde, come testimonia una scritta posta nella parte inferiore dei dipinti murali.[49] L'intervento della pittrice si distingue per l'estensione della decorazione, che copre quasi interamente le superfici della chiesa, ad eccezione della zona retrostante l'altare.
La chiesa di San Lussorio, edificata nel XV secolo, è un esempio di architettura gotico-catalana dalla facciata sobria coronata da un campanile a vela. L'interno è composto da una navata unica suddivisa in quattro campate, con un presbiterio rialzato coperto da una volta a crociera, in cui sono presenti delle decorazioni pittoriche con motivi architettonici e ornamenti a tendaggio, che incorniciano la nicchia contenente la statua di san Lussorio.[50]
Secondo le fonti agiografiche, Lussorio era un giovane cagliaritano vissuto nel III secolo, che servì come *apparitor* (guardia del corpo) il giudice Delfi durante il regno dell'imperatore Diocleziano. Inizialmente noto per la sua severità e lo zelo nel perseguitare i cristiani, Lussorio subì una radicale trasformazione dopo aver letto i Salmi, che lo portarono alla conversione al Cristianesimo. Nonostante i numerosi tentativi di persuasione, egli rimase fermo nella sua nuova fede. Per questo motivo, fu condannato alla flagellazione e successivamente decapitato insieme a Cesello e Camerino, due giovani anch'essi convertiti al Cristianesimo. La sentenza fu eseguita il 21 agosto del 304 nella città romana di Forum Traiani, l'odierna Fordongianus.[51]

Doppia pagina seguente:
Interno della chiesa di San
Lussorio, Oliena (foto Arasolè).


INRI

La prigionia, 1980, chiesa di San Lussorio, Oliena (foto Arasolè).



L'artista per attendere alla realizzazione dei dipinti, pur non avendo a disposizione numerose fonti iconografiche di riferimento e supporto,[52] si documenta e decide di isolare tre episodi che possano esprimere al meglio la vicenda del Martire. La narrazione pittorica prende avvio dalla prigionia di Lussorio, evento conseguente alla sua conversione al Cristianesimo. La scena si svolge all'interno di una cella angusta, resa con una prospettiva capace di enfatizzare la profondità dello spazio, dove l'unico elemento che richiama l'esterno è la piccola finestra centrale dotata di griglie. Il vero focus dell'opera è però costituito dalla presenza di tre uomini appesi per i polsi a delle catene, i cui corpi martoriati sono mostrati con un crudo realismo: le due figure più giovani, identificabili in Cesello e Camerino, sono affiancate da un uomo più anziano, riconoscibile, per le fattezze e la barba, in Lussorio. Le loro sofferenze vengono riprese con minuzia di dettaglio, rivelando i lividi e i segni delle violenze sparsi sui loro corpi. L'impiego del colore gioca un ruolo fondamentale nell'accrescere la drammaticità dell'accaduto che risulta ancora più esasperata grazie all'uso di tinte accese. Sono questi gli anni, infatti, in cui la gamma cromatica dell'artista si scalda e il rosso si impone come elemento cardine e distintivo del suo lavoro. Questa scelta non rappresenta un abbandono della costruzione compositiva che, al contrario, diviene ancora più robusta e complessa nei due episodi successivi.
Il secondo murale è dedicato al martirio di Lussorio, dal quale emerge una ricerca visiva ricca di allegorie. La scena colpisce per la presenza del boia, un uomo forzuto, ritratto con muscoli

Il martirio, 1980, chiesa di San Lussorio, Oliena (foto Arasolè).

ben definiti mentre tiene in mano un'ascia. Proprio la resa realistica della sua corporatura ne sottolinea l'imponenza e la brutalità. Lussorio, dal canto suo, è rappresentato in una posizione di grande vulnerabilità: poggia la testa, voltata di lato, su un tronco di legno. L'atmosfera generale appare segnata da un senso di desolazione e solennità, ottenuto tramite l'uso dell'ocra per dipingere il cielo e la terra. Alla decapitazione assistono cinque uomini indossanti tonache bianche, posizionati nella parte sinistra del murale, mentre in quella a destra campeggia una folla indistinta. Il punto centrale del dipinto è però dato dall'angelo, che volteggia sopra il Santo, con morbide vesti porpora e ali dorate, tenendo tra le mani una palma, simbolo del martirio.





La gloria, 1980, chiesa di San Lussorio, Oliena (foto Arasolè).

Sullo stesso registro si svolge anche il terzo episodio raffigurato, dedicato all'assunzione al cielo di san Lussorio. Il murale vede, anche in questo caso, la coesistenza di diversi momenti narrativi, che si sviluppano su più livelli spaziali e temporali. La struttura si articola attraverso una duplice linea cronologica che collega, su piani distinti, episodi appartenenti al mondo terreno e a quello celeste, creando un dialogo visivo e concettuale tra le due dimensioni. Nella fascia inferiore, colloca un lungo corteo, caratterizzato da un ricco dinamismo e da un'accurata costruzione prospettica, amplificata dal senso crescente delle dimensioni delle figure. Sul lato sinistro, troviamo la rappresentazione della chiesa stessa di San Lussorio, da cui



L'Ultima Cena, 1982, chiesa di San Lussorio, Oliena (foto Arasolè).

la processione prende l'avvio, mentre nella parte superiore dell'opera, illustra la vera e propria "Gloria" attraverso una progressione luminosa che culmina nell'identificazione di Dio. Sono inoltre presenti una serie di angeli che accolgono il Santo, uno di questi, viene raffigurato nell'atto di sorreggere una corona, emblema di vittoria e santità.
Per le soluzioni proposte e per la complessiva restituzione, questi dipinti possono essere considerati come alcuni tra gli esiti più felici delle creazioni dell'artista in tale ambito e non solo. L'approccio tecnico rivela infatti una padronanza formale che supera brillantemente anche le sfide legate alle dimensioni monumentali dello spazio. Tali interventi, per la loro indiscutibile



La Crocifissione, 1982, chiesa di San Lussorio, Oliena (foto Arasolè).

qualità, hanno verosimilmente giocato un ruolo determinante nella decisione di proseguire con ulteriori sviluppi all'interno del medesimo contesto architettonico. L'artista, infatti, nel 1982, riprende e completa la decorazione della chiesa di San Lussorio, questa volta illustrando tre momenti della vita di Gesù: *L'Ultima Cena*, *La Crocifissione* e *La Manifestazione a San Tommaso*. Queste opere, situate sul lato sinistro della chiesa, offrono l'occasione per ampliare la riflessione in merito ad alcune scelte iconografiche utilizzate da Liliana Cano per legare maggiormente il contesto locale e gli episodi evangelici. La volontà dell'artista sembra proprio quella di voler radicare i temi sacri nella realtà quotidiana del territorio, facilitando così l'immedesimazione e la comprensione da parte dei fedeli di quanto narrato, e rendendo i personaggi più familiari e vicini alla comunità.
Nell'analisi de *L'Ultima Cena* sono diversi gli elementi che oltrepassano il confine della tradizione iconografica, come ad

La Manifestazione a San Tommaso, 1982, chiesa di San Lussorio, Oliena (foto Arasolè).

esempio la mensa, che abbandona il classico formato rettangolare in luogo di una forma circolare, attorno alla quale gli apostoli sono raffigurati in pose non convenzionali, che richiamano gli atteggiamenti tipici di persone comuni durante un ritrovo conviviale. La scena, inoltre, è insolitamente affollata: oltre ai discepoli, vi sono uomini in piedi che assistono al momento dell'istituzione dell'Eucaristia. Ulteriori riferimenti alla tradizione locale si osservano nella scelta degli sgabelli di *ferula*, che attribuiscono al dipinto una dimensione radicata nel patrimonio culturale della comunità. Sullo sfondo, un arco dai



toni rossi sfuma progressivamente verso il nero, introducendo un elemento cromatico che assume i toni di un cupo presagio, ovvero il tradimento di Giuda e l'imminente passione di Cristo.
Il secondo murale è dedicato al tema della Crocifissione e pone Gesù al centro, con il corpo ricoperto dalle ferite della flagellazione, evidenziate da intense pennellate rosse. Dietro di lui si staglia un cielo scuro, che si schiarisce solo in prossimità della croce, generando un suggestivo effetto di luce e contrasto. Ai piedi della croce è presente una grande folla, che assiste con trasporto all'evento: una figura femminile si porta le mani sul capo in segno di incredulità e angoscia.
L'opera è pervasa da un forte senso di tridimensionalità e plasticità, rimarcato dalle posture dei personaggi che sembrano unirsi al dolore di Cristo. Tra queste, vi è la Madonna, ritratta di profilo con una veste bianca, mentre è sorretta da un uomo, in quello che si può interpretare come un momento di cedimento e allo stesso tempo di enorme costernazione, esaltato dal gesto, quasi scomposto e poco ortodosso, del braccio teso verso l'alto. Al contrario, Maria Maddalena è ripresa di spalle davanti alla croce, con una lunga chioma che ne accentua la femminilità. Il contrasto visivo tra la veste scura di Maria Maddalena e il bianco della Madonna suggerisce una dualità simbolica: da un lato, la Vergine, il cui bianco evoca purezza, candore e grazia divina; dall'altro, Maria Maddalena, che con le sue vesti nere richiama il lutto, il dolore e la condizione terrena dell'umanità.
L'ultimo dipinto raffigura la *Manifestazione a San Tommaso*, un soggetto meno frequente rispetto ad altri episodi evangelici già affrontati dall'autrice. Qui, a differenza della celebre interpretazione l'*Incredulità di San Tommaso* di Caravaggio (1600-1601), che sottolinea il dramma spirituale e il gesto simbolico di Cristo nel guidare la mano dell'apostolo verso la ferita, troviamo un approccio più intimo e quotidiano: Gesù si limita a scoprire il petto per mostrare le sue ferite a Tommaso, il quale assiste, in un'atmosfera di quieta rivelazione, insieme a figure femminili impegnate in attività domestiche. Questo dettaglio, assente nei testi evangelici e nelle interpretazioni tradizionali, stabilisce un interessante collegamento tra la dimensione sacra e la vita comune, offrendo una prospettiva meno convenzionale. Infine, un aspetto di particolare originalità risiede nell'ambientazione della rappresentazione, che si integra perfettamente con gli elementi architettonici della chiesa, dove il pavimento in cotto e le travi in legno del soffitto danno vita a una continuità visiva tra il dipinto e lo spazio in cui è stato realizzato.

La fragilità dell'arte pubblica. Alterazioni, scomparse e rimozioni delle opere di Liliana Cano

Le opere d'arte situate nello spazio pubblico, per loro stessa natura, sono esposte a rischi maggiori rispetto a quelle custodite all'interno di musei e gallerie. Le principali minacce sono ascrivibili alle conseguenze derivanti dagli agenti atmosferici quali il sole, la pioggia, l'umidità e le escursioni termiche, che erodendo i materiali, possono provocare danni anche gravi. A questi fattori si accompagna spesso la precarietà dei supporti su cui le opere stesse vengono realizzate, come nel caso dei murales dipinti su superfici soggette a infiltrazioni o a difetti strutturali che ne compromettono la stabilità.
Queste problematiche accomunano gran parte delle opere pubbliche, incluse quelle di Liliana Cano. I suoi numerosi dipinti murali all'aperto hanno subìto, in misura diversa, l'inevitabile usura del tempo e hanno richiesto l'esecuzione di interventi di recupero, talvolta poco riusciti. In alcuni casi, infatti, il risultato ha prodotto un'alterazione così significativa delle opere originarie da portare l'artista stessa a disconoscerle come proprie.

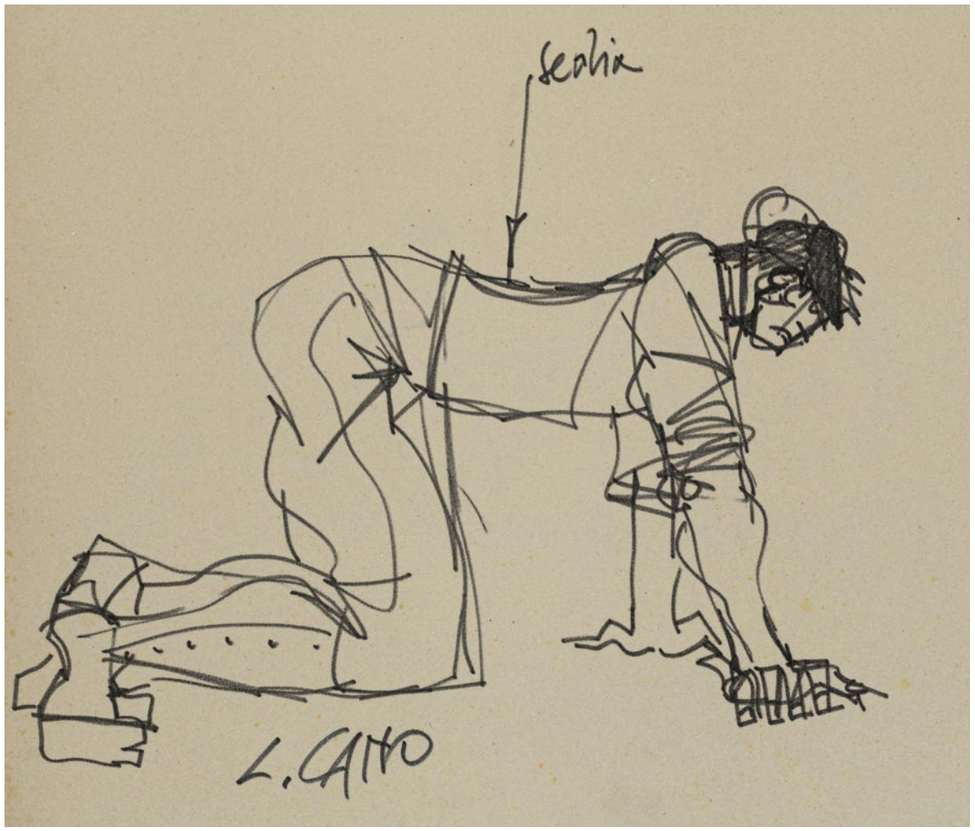
Il murale di Bono. Dall'epopea storica alla perdita dell'autenticità

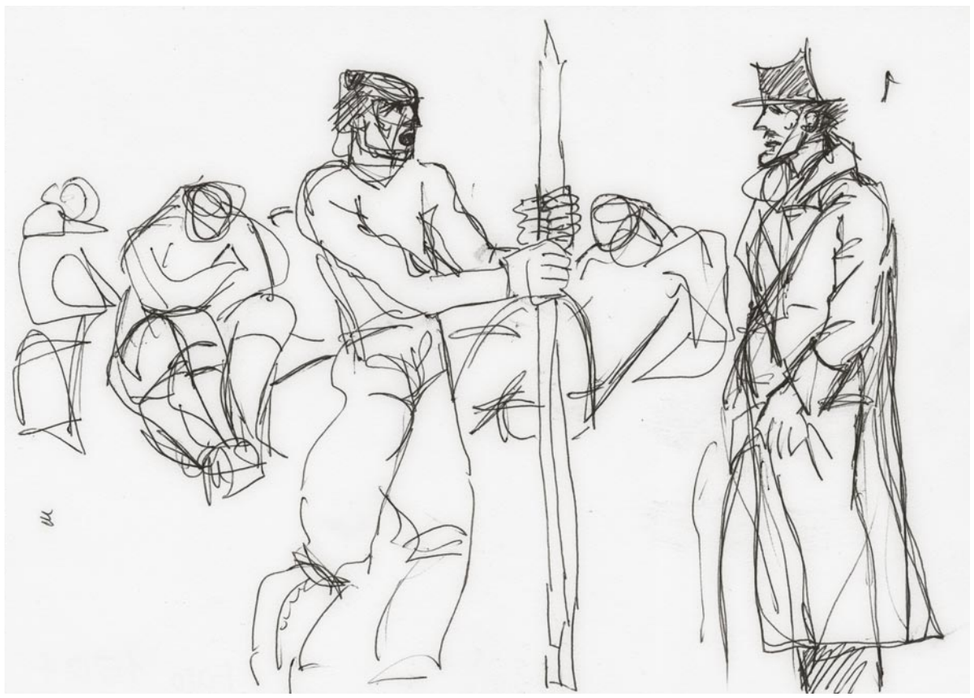
Bono, vedute di piazza Bialada prima dell'intervento di Liliana Cano (foto Archivio Liliana Cano).





Un esempio emblematico di quanto le operazioni di recupero, se non attentamente eseguite, possano portare alla perdita di autenticità dell'opera è quello del murale realizzato a Bono nel 1984 e dedicato alla figura di Giovanni Maria Angioy (Bono, 1751 – Parigi, 1808). Quest'opera monumentale, commissionata dall'amministrazione comunale in occasione dell'anniversario dei moti antifeudali,[53] rappresenta una delle imprese artistiche più imponenti mai realizzata da Liliana Cano. Esteso per 160 metri quadrati lungo le pareti di piazza Bialada, il murale si sviluppa su superfici irregolari, con curve e altezze differenti che ne hanno reso l'esecuzione particolarmente impegnativa. La narrazione pittorica è certamente di grande impatto, sia per la forza dei contenuti sia per lo stile realistico e dettagliato delle scene raffigurate.
Al momento della sua realizzazione, Cano aveva già maturato una discreta esperienza nel campo del muralismo con altri interventi pittorici urbani, tra cui spicca il *Murale dei Combattenti* a Ozieri nel 1971. Tuttavia, il progetto di Bono richiese un impegno ancora maggiore e, come si evince dai documenti conservati nell'archivio dell'artista, la sola fase preparatoria dell'opera richiese grande scrupolo e attività sul campo che, a partire dalle foto della piazza, la portarono a creare una corposa serie di schizzi e bozzetti preliminari.











Schizzo preparatorio per il murale di Bono, pennarello su carta camoscio, 50,5 x 65,5 cm, collezione privata Sassari.

Schizzo preparatorio per il murale di Bono, penna su carta, 21 x 30 cm, collezione privata Sassari.

Particolari del *Murale Giovanni Maria Angioy*, 1984, Bono (foto d'epoca, Archivio Liliana Cano).



Schizzo preparatorio per il murale di Bono, pennarello su carta camoscio, 50,5 x 65,5 cm, collezione privata Sassari.

La conduzione delle attività di ricerca storica e visiva fu pertanto molto approfondita e minuziosa, come nel suo stile, soprattutto quando si trattava di approcciarsi a tematiche di tipo storico, con conseguenze anche sui tempi di esecuzione che si protrassero a lungo.
Il risultato finale sfociò in una composizione di grande impatto visivo, un'allegoria degli avvenimenti che univa la vivacità cromatica alla narrazione storica, riuscendo a mantenere saldo quel delicato equilibrio tra realismo e interpretazione emotiva. Più che in altri suoi interventi, attraverso questo murale la funzione didattica e narrativa poteva cogliersi in maniera inequivocabile grazie ai numerosi riferimenti puntuali, tanto alle vicende storiche quanto alle caratteristiche del paesaggio locale, facilmente riconoscibile dai diversi segni che l'artista ha posizionato nelle diverse scene.
L'unico elemento che gioca a favore di un discostamento dalla realtà è il colore, che viene utilizzato non tanto come referente oggettivo della rappresentazione in sé ma come strumento utile a trasmettere sensazioni ed emozioni specifiche. Non stupisce quindi che l'artista si sia prodigata per far documentare questo murale tramite numerose foto, che ha poi riunito in un suo personale album mostrato in più occasioni durante diverse interviste a favore di camera.[54]
Tuttavia, proprio in una di queste, rilasciata nel 2014, Liliana Cano, sul murale di Bono, dichiara con amarezza: «È una bruttissima storia, proprio brutta, perché sono andati distrutti [i dipinti originali]».[55] Con queste parole, l'artista non si riferisce a un atto vandalico o alla demolizione dell'opera, ma a un restauro improprio che ne aveva compromesso irrimediabilmente l'integrità. Nella monografia a lei dedicata, infatti, si legge: «L'opera, malamente ridipinta da altri, non può più essere considerata dell'artista».[56]
Il murale di Bono, che già presentava segni di degrado dovuti al trascorrere del tempo,[57] fu oggetto di un intervento

Particolari del *Murale Giovanni Maria Angioy*, 1984, Bono (foto d'epoca, Archivio Liliana Cano).







Liliana Cano con alcuni esponenti dell'amministrazione comunale di Bono durante i lavori di realizzazione del murale (foto Archivio Liliana Cano).



non autorizzato né tantomeno supervisionato dall'artista. Le differenze tra le immagini originali e quelle successive al "restauro" evidenziano l'entità del danno, percepibile anche da un occhio poco esperto. In anni recenti, il tema del recupero dell'opera è tornato al centro del dibattito pubblico, con articoli e discussioni sull'impiego di nuove risorse economiche.[58] Tuttavia, la consapevolezza che l'opera sia già stata disconosciuta dall'autrice solleva pesanti interrogativi sull'opportunità di effettuare ulteriori interventi, in quanto se un'opera perde la propria autenticità originaria, come in questo caso, continuare ad agire su di essa rischierebbe solamente di alimentare una distorsione storica e artistica che contraddirebbe lo spirito stesso dell'autrice.



Particolari del *Murale Giovanni Maria Angioy* a Bono prima (a sinistra) e dopo (a destra) il "restauro".

Conservare o trasformare? Il dilemma dell'intervento improprio a Bultei

Un caso analogo a quello di Bono si è verificato nel vicino paese di Bultei, dove Liliana Cano ha realizzato diversi interventi murali. Nel 1979, come si è visto, dipinse un'opera su una facciata nel centro storico, seguita, l'anno successivo, dalla creazione del pregiatissimo murale *La Santa e il drago* all'interno della chiesa di Santa Margherita. Nel 1996 tornò a Bultei per dipingere un altro murale nei pressi della parrocchia, raffigurante uomini a cavallo e donne in abiti tradizionali. Di queste opere, solo quella custodita nella chiesa si è mantenuta pressoché integra, protetta dalla sua collocazione interna.

Gli altri due murales, invece, sono stati oggetto di interventi in tempi recenti. Tra questi, il murale del 1979 è quello che ha subìto i maggiori danni a causa del modo visibilmente divergente dallo stile di Cano con cui è stato ridipinto, come si può evincere dai tanti particolari notevolmente alterati che formano la composizione. A differenza di quanto avvenuto per il murale di Bono, in questo caso l'artista non si è mai espressa ufficialmente. Tuttavia, l'attuale stato dell'opera impone una riflessione critica, soprattutto in considerazione delle rare documentazioni fotografiche antecedenti al "restauro".[59] Nella già citata monografia dedicata all'autrice, pubblicata nel 2013, l'opera viene comunque segnalata, ma non è noto se l'intervento in questione sia avvenuto dopo tale data, il che potrebbe motivare l'assenza di un commento da parte della pittrice.

Anche il murale del 1996 è stato oggetto di restauro avvenuto nel 2017, come indicato da una targa affissa accanto all'opera. In questo caso, sebbene le figure non siano state pesantemente alterate, la vividezza dei colori appare di gran lunga smorzata. Da un rapido confronto con le fotografie d'archivio che mostrano Liliana Cano al lavoro durante la realizzazione originale può cogliersi quanto l'opera abbia perso la brillantezza cromatica che un tempo la caratterizzava.

I casi trattati mettono in luce quanto sia importante nelle operazioni di restauro e conservazione delle opere pubbliche prestare la massima attenzione alla scelta delle professionalità e delle tecniche più appropriate per garantire quell'irrinunciabile aderenza degli esiti finali alle condizioni di originalità dei manufatti su cui si decide di intervenire, proprio per evitare uno snaturamento irrimediabile del significato e del valore delle opere.

Irgoli: quando la storia si interrompe. Demolizione e scomparsa di un'opera

La ridipintura dei murales o gli interventi eseguiti senza le competenze adeguate rappresentano solo una delle cause di alterazione di tali lavori. A questa pratica si accompagna spesso un'insufficiente consapevolezza circa il loro valore artistico, che talvolta sfocia in una parziale o totale demolizione delle opere stesse. In Sardegna, dove il muralismo ha registrato negli ultimi anni una significativa espansione, la qualità e i risultati delle opere realizzate appaiono estremamente eterogenei e, in diverse occasioni, si avverte la carenza di una coerente e armoniosa



Liliana Cano mentre esegue il murale a Irgoli, 1997 (foto d'epoca, Archivio Liliana Cano).



Veduta del murale a Irgoli (oggi distrutto), 1997 (foto d'epoca, Archivio Liliana Cano).

progettualità.[60] In svariati casi, infatti, questa tendenza sembra rispondere più all'esigenza di riempire spazi vuoti – dando forma a una sorta di *horror vacui* collettivo – piuttosto che a un'autentica ricerca artistica. Tale approccio è purtroppo sfociato in una proliferazione di interventi, spesso affidati ad artisti di capacità e formazione molto diverse tra loro, determinando una vera e propria corsa alla realizzazione di murales. Proprio l'eccesso di interventi a cui si è assistito ha contribuito a suscitare una sostanziale svalutazione del genere agli occhi delle comunità locali, che tendono quasi a sottovalutarne l'importanza, percependo tali opere come intercambiabili tra di loro. Tutto ciò può, ovviamente, avere anche delle conseguenze negative derivanti dal fatto che proprio in funzione di questa presunta intercambiabilità e volatilità, ci si possa sentire legittimati a modificarle, danneggiarle o eliminarle senza troppe remore.
Questa sorta di "effetto collaterale" discendente proprio da un eccesso di produzione muralistica, che in molti casi porta quasi a una bulimia visiva, potrebbe essere alla base del deturpamento e della parziale demolizione del murale che Liliana Cano realizzò a Irgoli nel 1997, il primo dei due dipinti murali eseguiti nel paese. Il secondo, *Uomini sardi al galoppo*, venne completato nel 1999 ma, fortunatamente, ha avuto una sorte migliore. Il murale del 1997, invece, ha subìto danni irreparabili. L'opera era composta da due scene principali con un

Veduta interna della chiesa San Vittorio, Santa Teresa Gallura, 2003, con l'installazione *Cristo e la corte degli angeli* con le sagome lignee, oggi rimosse (foto d'epoca, Archivio Liliana Cano).

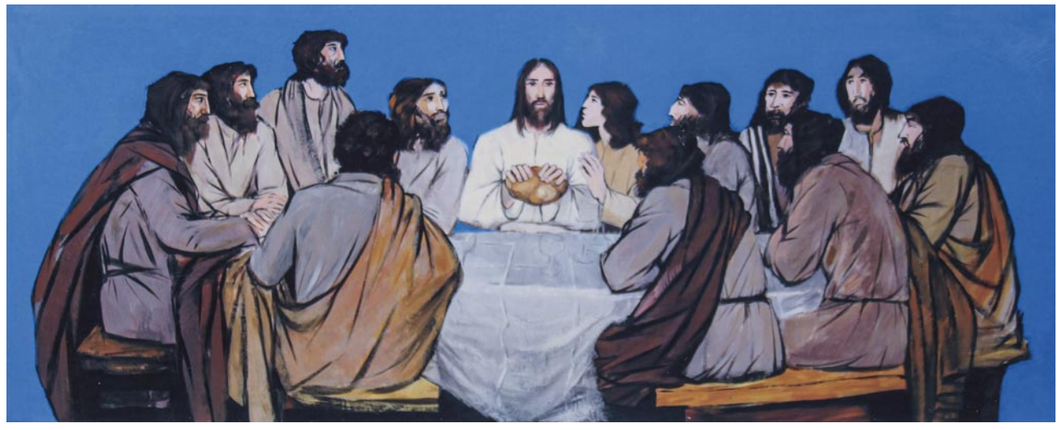
gruppo di persone danzanti collocate sul lato destro e dei musicisti racchiusi all'interno di riquadri blu sul lato sinistro.
Le fotografie che nel tempo sono state rese note attraverso delle pubblicazioni[61] e quelle custodite nell'archivio dell'artista, documentano l'importanza di questo lavoro e la sua qualità compositiva, meritevole di essere tutelata.[62] Tuttavia, in tempi recenti, parte del murale è stata demolita per fare spazio all'installazione di un cancello, che ha reso più agevole l'accesso all'abitazione di cui il muro costituiva il recinto. Questo intervento ha irrimediabilmente compromesso l'opera, di cui resta solo la parte destra con i danzatori, purtroppo imbrattata da graffiti osceni. Colpisce che un simile episodio sia avvenuto in pieno centro del paese, un luogo che avrebbe potuto offrire maggior tutela a un'opera di questo rilievo.
La parziale distruzione dell'opera di Irgoli rende ancora più urgente avviare un dialogo per sensibilizzare le popolazioni e le amministrazioni locali sull'importanza rivestita da simili interventi, che non costituiscono solamente degli elementi decorativi, ma sono parte integrante della memoria storica e artistica del territorio.

L'omissione della memoria nella chiesa di San Vittorio a Santa Teresa Gallura

La mancanza di consapevolezza del valore artistico delle opere pubbliche può condurre, come già osservato, alla loro parziale o totale demolizione, ma in alcuni casi rappresenta anche la causa della loro rimozione dai luoghi per i quali erano state







Schizzo per *L'Ultima Cena*, 2003, chiesa di San Vittorio, Santa Teresa Gallura (foto Archivio Liliana Cano).

L'Ultima Cena, 2003, chiesa di San Vittorio, Santa Teresa Gallura.

concepite e realizzate. Questo processo, che dà vita a una sorta di *damnatio memoriae*, cancella ogni traccia del passaggio dell'artista, privando il contesto originario di un'importante testimonianza culturale. Un esempio rappresentativo di tale pratica riguarda le opere che Liliana Cano ha realizzato nel 2003 per la chiesa di San Vittorio a Santa Teresa Gallura.
L'artista fu coinvolta in questo ambizioso progetto grazie all'interessamento di don Peppino Masala, che già nel 1990 le aveva affidato la decorazione della chiesa di San Francesco ad Aglientu. Per San Vittorio, Liliana Cano riprese alcuni temi già affrontati in precedenza, reinterpretandoli con tecniche e materiali innovativi. Tra le opere realizzate spiccava una Via Crucis, insieme a un grande pannello raffigurante *L'Ultima Cena*, collocato di fronte alla mensa dell'altare, al centro dello spazio liturgico, dove si celebra l'Eucarestia.
L'intervento più suggestivo era comunque dato dall'installazione scenografica intitolata *Cristo e la corte degli angeli*, composta da sagome lignee dipinte e sospese in aria, che seguivano un andamento ascendente culminante nella figura di Cristo, posta









Schizzo per l'installazione nella chiesa di San Vittorio, Santa Teresa Gallura (foto Archivio Liliana Cano).

Folla di fedeli, sagome lignee, installazione (oggi rimossa) nella chiesa di San Vittorio, Santa Teresa Gallura.

Schizzo, e sagoma lignea per l'installazione nella chiesa di San Vittorio, Santa Teresa Gallura (foto Archivio Liliana Cano).

al centro della navata, come a evocare l'idea di ascensione e redenzione. Si tratta di un unicum nella produzione artistica di Cano, che non realizzò mai altrove un'opera simile.
Sotto il crocifisso, sul lato sinistro, si trovavano altre tre sagome raffiguranti delle donne addolorate, affiancate da due uomini che probabilmente rappresentavano Giovanni e Giuseppe d'Arimatea, protagonisti della narrazione della Passione, e un soldato romano con un'espressione distaccata. Sul lato destro, invece, l'artista aveva posizionato una folla di figure contemporanee, riconoscibili dagli abiti moderni, raffigurate di spalle in un atteggiamento di contemplazione silenziosa. Erano inoltre presenti due ritratti: uno di Padre Pio e l'altro di Madre Teresa di Calcutta.
La possibilità di lavorare su commissione per uno spazio sacro ha consentito all'artista di creare una composizione d'insieme dove ciascun elemento dialogava direttamente con l'architettura, trasformando l'interno della chiesa in una vera e propria "opera totale". Liliana Cano dedicò grande impegno a questo progetto, curando ogni dettaglio attraverso numerosi studi preliminari e bozzetti preparatori. Pur trattandosi di un intervento

Schizzo per *La Beata Mesina*, 2008, pennarello su carta, 42 x 29,7 cm, collezione privata Sassari.



La Beata Mesina, 2008, chiesa di San Giovanni Battista, Budoni (oggi rimossa).



audace e poco convenzionale, la sua qualità e unicità ha indubbiamente contributo a conferire un'identità visiva, una riconoscibilità unica a una parrocchia che non si caratterizzava per particolari pregi architettonici o per la presenza di altre opere d'arte di rilievo. Tuttavia, dopo oltre vent'anni,[63] un cambio nella gestione e una serie di lavori e rifacimenti dell'edificio di culto[64] hanno portato alla totale rimozione delle opere. Oggi, nulla di ciò che Liliana Cano realizzò per San Vittorio è visibile,[65] privando la comunità di un patrimonio artistico e spirituale di grande valore. Quest'operazione solleva inoltre interrogativi sulla corretta conservazione delle opere rimosse, la cui collocazione attuale resta sconosciuta.

Budoni e il vuoto identitario. Un patrimonio sacro rimosso

Il processo di rimozione delle opere dagli spazi per i quali erano state concepite non ha riguardato solo la chiesa di San Vittorio a Santa Teresa Gallura, ma ha coinvolto anche la chiesa di San Giovanni Battista di Budoni, dove si è verificato un episodio analogo. Per comprendere meglio il contesto in cui tali opere furono realizzate, è necessario ricordare che queste vennero commissionate nel 2008, in seguito ad accordi intercorsi tra Liliana Cano e don Giovanni Maria Chessa, allora parroco della chiesa dal 2007. La scelta di don Chessa non fu casuale: in precedenza, egli era stato viceparroco a Oliena, località in cui, come si è visto, l'artista aveva lasciato un'impronta significativa con numerose opere. La conoscenza diretta del lavoro della pittrice e la sua affermazione come una delle più autorevoli interpreti dell'arte sacra contemporanea in Sardegna devono certamente aver persuaso il parroco ad affidarle l'incarico.
Per la chiesa di San Giovanni Battista, Liliana Cano creò una serie di opere di grandi dimensioni che ripercorrevano la vita del Santo. Lo stile, volutamente didascalico, era arricchito da elementi distintivi, come una fascia verticale monocroma che enfatizzava le composizioni. Tra le opere principali figuravano inoltre alcuni episodi della vita di Gesù e un ritratto della beata Antonia Mesina, ritratta con l'abito tradizionale di Orgosolo e una fascia verticale arancione. Di particolare singolarità risulta il dipinto di suor Maria Gabriella e madre Michela Dui che Cano raffigura davanti a una croce dorata su sfondo blu intenso.[66]
La realizzazione di questi lavori testimonia l'attenzione e la meticolosità dell'artista nello studio dei suoi soggetti, come attestano schizzi e bozzetti preparatori. Liliana Cano considerava con grande serietà queste commissioni, convinta che le opere sacre, come già accennato, dovessero assolvere a una precisa funzione educativa, con una narrazione chiara e fedele degli episodi rappresentati, priva di artifici ma densa di simbolismo. L'operazione finale riscosse ampi consensi, non solo da parte del committente, che manifestò profonda riconoscenza, ma anche tra i fedeli e il pubblico.
Nonostante ciò, i successivi interventi di restauro comportarono la chiusura temporanea della chiesa e, al momento della riapertura, avvenuta nel 2024,[67] le opere di Liliana Cano erano state completamente rimosse, fatta eccezione per il dipinto raffigurante *Il battesimo di Gesù*.[68]
Anche in questo caso, come nei precedenti, occorre porsi degli interrogativi su quali debbano essere gli interventi di tutela e valorizzazione più adeguati da adottare in circostanze simili.
Scelte come questa, indipendentemente dalle intenzioni che le animano, non possono non far riflettere se si considera che al netto degli interventi realizzati, un luogo sacro è stato spogliato di opere che per anni hanno contribuito a definirne l'identità visiva e spirituale. Analogamente a quanto accaduto nella chiesa di San Vittorio, anche a Budoni la presenza delle opere di Liliana Cano aveva elevato il prestigio di un edificio molto essenziale dal punto di vista architettonico.
Il valore del patrimonio storico-artistico locale, non risiede peraltro solo nella qualità estetica delle singole opere, ma anche nel legame che esse instaurano con i luoghi per i quali furono create e con la comunità che ne ha condiviso la presenza fin dal principio.

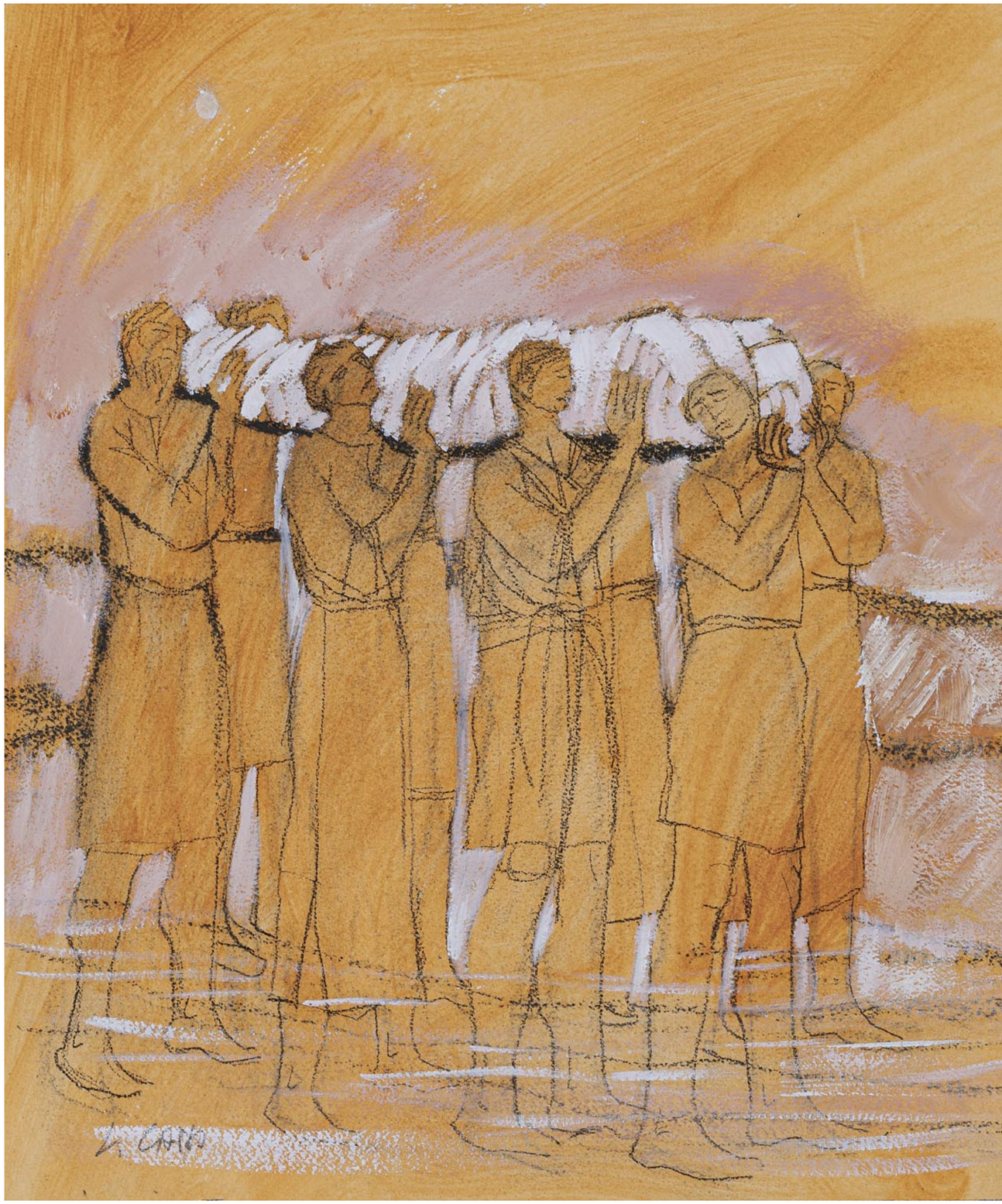




Trasporto di Gesù al sepolcro, 2008, chiesa di San Giovanni Battista, Budoni (oggi rimosso).

Schizzo per *Trasporto di Gesù al sepolcro*, matita su carta, 42 x 29,7 cm, collezione privata Sassari.

Bozzetto per *Trasporto di Gesù al sepolcro*, carboncino e acrilico su carta, 76,5 x 57,5 cm, collezione privata Sassari.





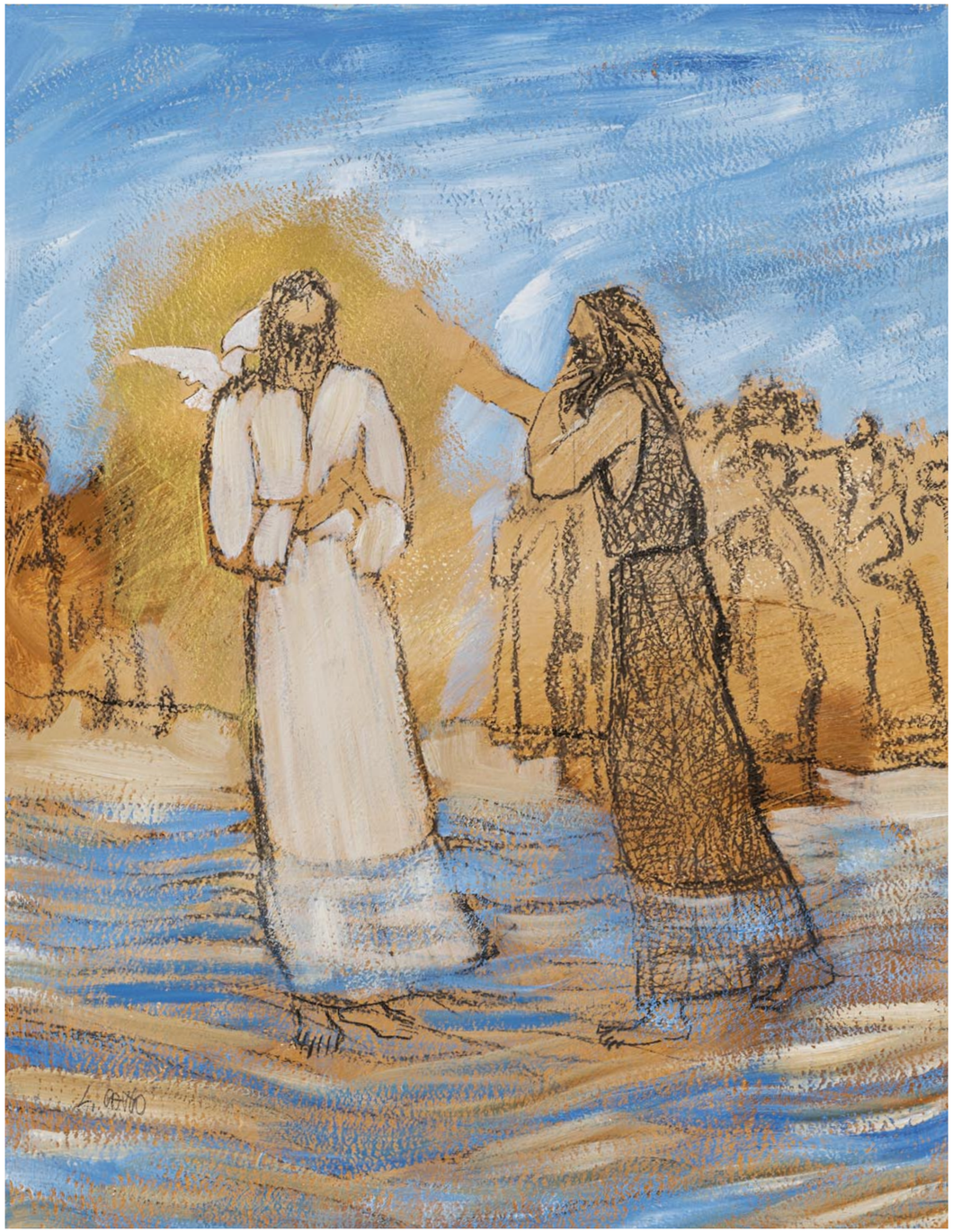
La visitazione, 2008, chiesa di San Giovanni Battista, Budoni (oggi rimossa).

Schizzo per *La visitazione*, matita su carta, 42 x 29,7 cm, collezione privata Sassari.

Bozzetto per *La visitazione*, carboncino e acrilico su carta, 76,5 x 57,5 cm, collezione privata Sassari.







Bozzetto per *Il Battesimo di Gesù*,
carboncino e acrilico su carta, 76,5 x 57,5 cm,
collezione privata Sassari.



Il Battesimo di Gesù, 2008, chiesa
di San Giovanni Battista, Budoni.

Note

1. Per approfondire il tema sul ruolo delle donne artiste nella storia dell'arte si segnalano alcuni testi ritenuti, ancora oggi, fondamentali: L. Nochlin [1971], *Perché non ci sono state grandi artiste?*, Castelvecchi, Roma, 2014; G. Pollock, *Vision and Difference: Feminism, Femininity and Histories of Art*, Routledge, London and New York, 1988; R. Parker, G. Pollock [1981], *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Bloomsbury USA Academic, London, 2020; in ambito italiano particolare rilevanza hanno avuto il catalogo e la mostra, a cura di Lea Vergine, *L'altra metà dell'avanguardia* allestita nel 1980 al Palazzo Reale di Milano. Cfr. L. Vergine, *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940: pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche*, Mazzotta editore, Milano, 1980. Per un'analisi retrospettiva della rassegna si veda A. Maderna, *L'altra metà dell'avanguardia quarant'anni dopo*, Postmedia, Milano, 2020.

2. Studi recenti evidenziano che, nonostante le donne rappresentino una percentuale significativa nelle Accademie di Belle Arti (66%), la loro presenza diminuisce drasticamente nelle istituzioni artistiche e nelle commissioni pubbliche. Ad esempio, solo il 13% delle presenze al Padiglione Italia della Biennale di Venezia è costituito da donne, e nelle aste d'arte moderna e contemporanea a Milano, le opere di artiste rappresentano appena il 5% del totale. Cfr. F. Guerisoli, "Le artiste in Italia: un gap che rappresenta un'opportunità", in *Il Sole 24 ore*, 15 novembre 2018, https://www.ilsole24ore.com/art/le-artiste-italia-gap-che-rappresenta-un-opportunita-AE6gGPhG?refresh_ce=1 (consultato il 09.01.2025). Questa disparità riflette una persistente marginalizzazione delle donne nel sistema dell'arte, influenzata da stereotipi di genere e da una tradizione che ha storicamente privilegiato gli artisti uomini. Per approfondire queste tematiche, si veda il report «Donne Artiste in Italia – Presenza e Rappresentazione», risultato di un seminario interdisciplinare sugli studi di genere nelle arti visive promosso dal Dipartimento di Arti Visive di NABA, Nuova Accademia di Belle Arti di Milano. Cfr. https://www.academia.edu/34924954/Donne_artiste_in_Italia_Presenza_e_rappresentazione_Report_2017

3. Dall'analisi del volume *Pittura e scultura dal 1930 al 1960*, appartenente alla collana *Storia dell'Arte in Sardegna*, realizzata dalla casa editrice Ilisso, emerge in modo significativo la scarsa presenza delle donne all'interno del sistema artistico isolano rispetto ai loro colleghi uomini. Tra le artiste che riuscirono a conquistare una certa visibilità si annoverano: Edina Altara, Stefania Boscaro, le sorelle Coroneo, Francesca Devoto, Maria Lai, Anna Marongiu, Dina Masnata ed Emilia Palomba. Cfr. G. Altea, M. Magnani, *Pittura e scultura dal 1930 al 1960*, Ilisso, Nuoro, 2000. Non compare in questa ricognizione Liliana Cano, poiché la sua affermazione, sia in termini di esposizioni sia di riconoscimenti, ha avuto inizio a partire proprio dagli anni Sessanta, come da lei stessa dichiarato: "Negli anni '50 facevo diversi ritratti … [ma] potevo dipingere raramente, tra la scuola [come docente] e le incombenze della casa. Solo negli anni '60 iniziai a dipingere con più costanza". Cfr. M. Mannu, *Liliana Cano. Itinerari d'arte e di vita di una viaggiatrice*, Edes, Sassari, 2013, p. 214.

4. Un'eccezione importante è costituita dall'attività di Maria Lai, che dedicò un impegno significativo alla produzione di opere pubbliche, realizzando a Ulassai, suo paese natale, un vero e proprio Museo a cielo aperto. Si veda D. Mariani, "L'arte ci prende per mano. Incontrare e partecipare", in B. Pietromarchi, L. Lonardelli (a cura di), *Maria Lai. Tenendo per mano il sole*, 5 Continents, Milano, 2019, pp. 198-209.

5. G. Altea, M. Magnani (a cura di), *Liliana Cano. Arte a Palazzo Ducale*, catalogo della mostra (9 maggio – 3 giugno 1997, Sassari, Sala "G. Duce"), Comune di Sassari, 1997, s.p.

6. Nell'unica monografia dedicata all'artista (M. Mannu, 2013), questo aspetto riveste complessivamente un ruolo marginale. Pur essendo presenti nel testo riferimenti ad alcune delle principali opere pubbliche realizzate in Sardegna, l'unica riprodotta, oltre a una selezione di dipinti conservati in edifici ecclesiastici, è il *Murale dei Combattenti* (Ozieri, 1971). Tuttavia, negli apparati è presente un elenco delle opere suddiviso per località che, seppure con alcune imprecisioni, ha costituito un importante punto di partenza per il presente studio. Cfr. M. Mannu, *op. cit.*

7. L'Archivio Liliana Cano è stato fondato a Sassari nel 2024, in occasione del centenario della nascita dell'artista, con l'obiettivo di documentare, promuovere e valorizzare la sua opera. Per ulteriori informazioni sull'organizzazione e le sue attività si veda: https://lilianacano.com.

8. Le pitture murali di Liliana Cano sono state talvolta erroneamente descritte come «affreschi», in particolare quando eseguite in contesti ecclesiastici. È opportuno precisare che l'artista non ha mai adottato la tecnica dell'affresco, preferendo invece quella del dipinto murale, una scelta motivata tanto dalla sua libertà espressiva quanto dalle specificità dei contesti operativi, quali muri stradali o facciate di edifici abitativi. L'affresco prevede l'applicazione di pigmenti diluiti in acqua su intonaco fresco e umido, così che il colore penetri nella superficie durante la fase di asciugatura. Questo procedimento, che non consente ripensamenti, richiede rapidità di esecuzione e condizioni specifiche. Il dipinto murale, al contrario, viene realizzato su intonaco asciutto con colori mescolati a leganti come colla, caseina o resine acriliche, permettendo correzioni, dettagli successivi e una maggiore adattabilità alle superfici esterne, spesso esposte a variabili climatiche.

9. In merito all'artista si vedano P. Sciola, *I semi della pace nel cielo della poesia*, CUEC Editrice, Cagliari, 2013; A. Crespi, *Sciola. Sculture per il terzo millennio*, Jaca Book, Milano, 2002; S. Tagliagambe, *L'arte e l'immaginazione produttiva. L'opera di Pinuccio Sciola*, Isolapalma, Monastir, 2022.

10. Comune di San Sperate, «Il Muralismo e gli anni della calce» (s.d.), https://www.comune.sansperate.su.it/turismo-e-cultura/storia-di-una-comunita/il-muralismo-e-gli-anni-della-calce.html.

11. Ivi. Un breve trafiletto dedicato a San Sperate, definito come paese-museo, è presente anche nel catalogo della Biennale d'Arte di Venezia del 1976, dove si legge: "Animatore dell'esperienza dei murali a San Sperate è Giuseppe Sciola. Ai murali hanno lavorato cittadini e alcuni artisti venuti da fuori". Cfr. "San Sperate, paese museo", in *La Biennale di Venezia 1976: ambiente, partecipazione, strutture culturali: catalogo generale*, a cura di B. Radice, F. Raggi, La Biennale di Venezia, Alfieri Edizioni d'Arte, Venezia, 1976, p. 112.

12. Per una panoramica generale dei murales a Orgosolo si veda AA.VV., *I murales di Orgosolo. Tra storia, arte e identità*, Imago Multimedia, Nuoro, 2024.

13. Si veda C. E. Palacios (a cura di), *Orozco, Rivera, Siqueiros*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2017.

14. L. Daverio, "Messico: murales e femminismo. Le donne conquistano nuovi spazi in un'arte rimasta al maschile per quasi un secolo", in *RSI Cultura*, 8 gennaio 2025, cfr. https://www.rsi.ch/cultura/societa/Messico-murales-e-femminismo—2475151.html (consultato il 15.01.2025).

15. Per una lettura critica dell'opera dell'artista si rimanda a D. Comisarenco Mirkin, «Aurora Reyes: escribir pintando y pintar escribiendo», in *Hilario. Artes Letras Oficios, Revista*, n. 38, giugno 2024.

16. In merito alla vicenda artistica delle sorelle Greenwood si vedano: D. M. Pérez Aguirre, "Los murales de las hermanas Marion y Grace Greenwood en el mercado Abelardo L. Rodríguez en la ciudad de México (1935)", in *Letras Históricas*, n. 18 Guadalajara, 2018, https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2448-83722018000100227 (consultato il 15.01.2025); J. Oles, "The Mexican Murals of Marion and Grace Greenwood", in L. Fattal, C. Salus (eds.), *Out of Context: American Artists Abroad*, Greenwood Press, Westport, Conn., 2004, pp. 113-134.

17. Un'opera di María Izquierdo è stata esposta per la prima volta alla Biennale Arte di Venezia nell'edizione del 2024. Cfr. A. Pedrosa (a cura di), *Stranieri Ovunque – Foreigners Everywhere*, Catalogo della 60ª Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia, 2024; https://www.labiennale.org/it/arte/2024/ritratti/maría-izquierdo; per un approfondimento sull'artista si rimanda a: M. Izquierdo, L.M. Lozano, T. del Conde, *María Izquierdo. 1902-1955*, Mexican Fine Arts Center Museum, Chicago, 1996; E. Poniatowska, «María Izquierdo, Backwards and Forwards», in *The Women of Mexico's Cultural Renaissance*, Springer, 2023, pp. 69-87.

18. Nell'articolo di L. Daverio, si apprende inoltre che, nel 2021, la curatrice Dea Lopez e l'artista Cassandra Sumano, allora giovani studentesse d'arte, scoprirono durante una conferenza l'ingiustizia subita da Maria Izquierdo e il mancato compimento di un suo progetto artistico. Animate da questa storia, decisero di promuovere la realizzazione di un murale collettivo ispirato ai lavori dell'artista. Coinvolsero 130 artiste, che insieme dipinsero *Il murale che avrebbe dovuto esistere*, completato nella città di Oaxaca, nel sud del Messico. Cfr. L. Daverio, *op. cit.*

19. M. Mannu, *op. cit.*, p. 216.

20. Ibidem.

21. Sul movimento di *Corrente* si veda G. Sebastiani, *I libri di Corrente. Milano 1940-43: una vicenda editoriale*, Pendragon, 1998; E. Dei (a cura di), *Guttuso e gli amici di Corrente*, Pacini editore, Pisa, 2011.

22. Su Foiso Fois si vedano le monografie S. Naitza, *Foiso Fois*, Ilisso, Nuoro, 1989 e G. Murtas, *Foiso Fois*, Ilisso, Nuoro, 2005.

23. Sebbene non siano state pubblicate monografie dedicate all'opera di Libero Meledina e Costantino Spada, note biografiche e schede relative alle loro opere si trovano nel già citato volume *Pittura e scultura dal 1930 al 1960* (G. Altea, M. Magnani, Ilisso, Nuoro, 2000) e in cataloghi di raccolte pubbliche, tra cui *La collezione d'Arte della Provincia di Sassari* (G. Altea, M. Magnani, Soter editrice, Villanova Monteleone, 1996: C. Spada, pp. 54-55; Meledina, pp. 56-57) e *Quadreria del Comune di Sassari* (L. Pintore, Soter editrice, Villanova Monteleone, 2000), in cui le opere sono però riprodotte in bianco e nero. Recentemente, entrambi sono stati inclusi nella mostra *Passaggi di identità. Mutamenti visivi dalla Quadreria del Comune di Sassari*, curata dal Laboratorio di Pratiche Curatoriali dell'Accademia di Belle Arti "M. Sironi" di Sassari. Il catalogo, a cura di D. Mariani e S. Borsato, pubblicato nel 2023, offre note, schede e una bibliografia aggiornata sui principali autori della collezione.

24. “Realismo e realismi sociali”, in G. Altea, M. Magnani, *La collezione d’Arte della Provincia di Sassari*, Soter editrice, Villanova Monteleone, 1996, pp. 12-13.

25. G. Tinazzi, M. Zancan (a cura di) [1983], *Cinema e letteratura del neorealismo*, Marsilio, Venezia, 2001.

26. G. Altea, M. Magnani, *op. cit.*, p. 65. Per un approfondimento su Renato Guttuso si rimanda ai testi di: P. Parlavecchia, *Renato Guttuso. Un ritratto del XX secolo*, UTET, Torino, 2007; F. Gualdoni, F. Calarota, *Renato Guttuso. Il realismo e l’attualità dell’immagine*, Silvana, Milano, 2013; F. Carapezza Guttuso, V. Crispino (a cura di), *Guttuso inquietudine di un realismo*, De Luca Editori d’Arte, Roma, 2016. In merito ad Anna Salvatore si veda G. Ungaretti, *Anna Salvatore*, De Luca Editore, Roma, 1965; “La distilleria Fabbri presenta un pittore alla settimana: Anna Salvatore (1957)»,

https://www.youtube.com/watch?v=7ANziFmlbj8&t=36s (consultato il 16.01.2025).

27. M. Mannu, *op. cit.*, p. 213.

28. Tale concezione appare evidente fin dagli esordi: “Ho capito di aver intrapreso una strada personale quando ho fatto la prima mostra a Cagliari, agli “Amici del libro”. In quella mostra mi sono vista, mi sono resa conto di quello che avevo fatto. Capii che avevo trovato la mia strada. Quelle opere le sentivo mie, ero contenta di me stessa”. M. Mannu, *op. cit.*, p. 215.

29. A questo proposito, dichiara: “A me è stato rimproverato in altri tempi di non seguire sempre lo stesso stile, ma ancora non avevo trovato la mia calligrafia; perché dipingere è un po’ come scrivere […] anche adesso cambio, ma il segno è sempre il mio e lo riconosci”. Cfr. Ivi, p. 217.

30. Concepito come una struttura ricettiva di lusso, il club mirava a promuovere il turismo montano nell’isola. Tuttavia, nel corso degli anni, il complesso, attualmente di proprietà del Comune, è stato abbandonato, diventando l’emblema di un sogno turistico non realizzato. Nonostante il degrado, al suo interno resistono ancora le opere di Liliana Cano. Cfr. M. Pili, “Il miracolo delle opere immortali tra le macerie”, in *L’Unione Sarda*, 23 agosto 2020, https://www.unionesarda.it/news-sardegna/cagliari/il-miracolo-delle-opere-immortali-tra-le-macerie-stna2ewk (ultimo accesso il 25.01.2025).

31. “Ritrae le donne più belle”, ritaglio di giornale, s.d. [primi anni Settanta]. Archivio Liliana Cano, Sassari. Consultato il 15 gennaio 2025.

32. La trasfigurazione della civiltà rurale è l’elemento centrale dell’arte sarda primo novecentesca e viene perseguita attraverso un filtro esotizzante ed estetizzante, soprattutto grazie all’opera di Giuseppe Biasi e Filippo Figari. Si veda G. Altea, M. Magnani, *Pittura e Scultura del Primo Novecento*, Ilisso, Nuoro, 1995; M. P. Dettori, *Visioni di Sardegna. Stampe e disegni dalle collezioni statali*, Gangemi, Roma, 2015; M. P. Dettori (a cura di), *Altri esotismi. Artisti sardi e orientalismo*, Silvana editoriale, Milano, 2017.

33. M. Mannu, “Intervista a Liliana Cano”, in M. Mannu, *op. cit.*, p. 217.

34. Allestisce nel 1977 una personale al Teatro Civico di Sassari, ispirata alle opere del poeta cileno Pablo Neruda, iniziando così un proficuo rapporto con la poesia e dando vita a una riformulazione del suo linguaggio pittorico.

35. Nel 2009 tiene una grande mostra al Castello di San Michele a Cagliari, in cui espone 104 acquerelli dedicati alle poesie di Pablo Neruda. Per un quadro completo delle opere, si rimanda a G. Carta (a cura di), *Liliana Cano. Memorial de Isla Negra*, FLM – Fondazione Logudoro Meilogu, Banari, 2009.

36. Comune di Saintes-Maries-de-la-Mer, *I Pellegrinaggi*, disponibile all’indirizzo https://www.saintesmaries.com/it/i-pellegrinaggi (ultimo accesso il 5.02.2025).

37. Comune di Saintes-Maries-de-la-Mer, *Le Sante*, disponibile all’indirizzo https://www.saintesmaries.com/it/le-sante (ultimo accesso il 5.02.2025).

38. “Gremio dei Viandanti”, in *Discesa dei Candelieri di Sassari*, https://candelierisassari.it/i-gremi/gremio-viantanti/; «La Festa», in *Discesa dei Candelieri di Sassari*, https://candelierisassari.it/la-festa/ (ultimo accesso il 5.02.2025).

39. “Margherita di Antiochia, santa”, in *Enciclopedia Treccani*, https://www.treccani.it/enciclopedia/margherita-di-antiochia-santa/; C. Randello, “Santa Marina (Margherita) d’Antiochia di Pisidia”, in *Santi e Beati*, https://www.santiebeati.it/dettaglio/63700 (ultimo accesso il 5.02.2025).

40. “Chi è la beata Antonia Mesina, amica di Annedda Castangia”, in *La Nuova Sardegna*, 27 agosto 2024, https://www.lanuovasardegna.it/nuoro/cronaca/2024/08/27/news/chi-e-la-beata-antonia-mesina-amica-di-annedda-castangia-1.100574095 (ultimo accesso il 5.02.2025).

41. Cfr. S. Murgia, *Antonia Mesina di Orgosolo (1919-1935)*, Edizioni Kérylos, Olzai, 2019.

42. Un esempio significativo in questo contesto è *Legarsi alla montagna* di Maria Lai. Invitata nel 1979 dall’amministrazione comunale di Ulassai a realizzare un monumento ai caduti, l’artista scelse di dar vita, l’8 settembre 1981, a un’azione collettiva che oggi è riconosciuta come una delle prime opere di arte relazionale. Si vedano E. Pontiggia, *Maria Lai. Arte e relazione*, Ilisso, Nuoro, 2017, pp. 178-191; D. Mariani, “Festa come opera d’arte. Da ‘Legarsi alla montagna’ a ‘Cuore Mio’”, in *Marcello Maloberti. Cuore Mio*, Treccani, Roma, 2023, pp. 8-15.

43. “Censimento dei monumenti femminili: i risultati”, in *Mi Riconosci*, https://www.miriconosci.it/censimento-dei-monumenti-femminili-risultati/ (ultimo accesso il 5.02.2025).

44. Ivi.

45. Per visualizzare la mappa delle città in cui sono presenti monumenti femminili italiani si veda: https://www.miriconosci.it/mappa-dei-monumenti-femminili-italiani/ (ultimo accesso il 5.02.2025).

46. Igino Panzino, artista e figlio di Liliana Cano, in merito a questa visione ha scritto: “una storia [quella di Liliana Cano] che credo […] sia tutta compresa nel rapporto tra il suo grande talento e la sua profonda fede cattolica, una devozione tanto forte da renderla convinta che questa sua grande vocazione artistica più che un dono della natura, fosse invece un dono del creatore […] un dono celeste [e] sente, in maniera altrettanto legittimamente rispettabile, prima di tutto la necessità, anzi il dovere, di condividerlo, di metterlo a disposizione di tutti i fratelli”. Cfr. I. Panzino, “Era mia madre”, in AA.VV., *Liliana Cano. Il racconto di una vita*, catalogo della mostra (21 marzo – 19 maggio 2024, Palazzo di Città, Cagliari), Musei Civici di Cagliari, Comune di Cagliari, 2024, p. 15.

47. A questo proposito l’artista dichiarerà: “Non ho mai fatto quadri con la sola intenzione di piacere, ma mi sono sempre attenuta all’insegnamento di Carena. Amo il figurativo”. Cfr. M. Mannu, *op. cit.*, p. 213.

48. Tra queste si ricordano Plautilla Nelli (1524-1588), prima pittrice fiorentina documentata, fondò una bottega tutta al femminile nel convento di Santa Caterina a Firenze. Autodidatta, si ispirò ai maestri rinascimentali e realizzò opere devozionali di grande formato, come l’*Ultima Cena*, unica rappresentazione del soggetto realizzata da una donna nell’età moderna. Citata da Vasari, firmava le sue opere e sfidò le convenzioni del suo tempo con una produzione innovativa e ambiziosa. Cfr. H. Marsala, “A proposito di Plautilla Nelli. Donna, artista e religiosa”, in *Artribune*, 17.03.2017, https://www.artribune.com/arti-visive/archeologia-arte-antica/2017/03/mostre-plautilla-nelli-rinascimento-firenze-uffizi/ (consultato il 10.01.2025); di recente, a testimonianza della crescente rilevanza del tema, *L’Osservatore Romano* ha dedicato un approfondimento alle artiste che hanno affrontato il tema del sacro. L’articolo, curato da Barbara Jatta, direttrice dei Musei Vaticani, esplora le opere di Elisabetta Sirani, Orsola Maria Caccia, Lavinia Fontana, Angelika Kauffman, Artemisia Gentileschi, Plautilla Nelli e Sofonisba Anguissola. Per ulteriori dettagli si veda B. Jatta, “Le artiste e donne di Gesù”, in *L’Osservatore Romano*, 5.01.2024, https://www.osservatoreromano.va/it/news/2024-01/dcm-001/le-donne-di-gesu-nell-arte-delle-donne.html (consultato il 10.01.2025).

49. Nel dipinto murale *Il martirio*, in basso a destra, oltre alla data e alla firma (8.8.1980), è presente una scritta realizzata dall’artista che riporta: “donazione G. P. G. Palimodde”.

50. Comune di Oliena, “Un percorso fra le chiese di Oliena”, in Oliena.it, https://oliena.it/it/cultura/un-percorso-fra-le-chiese-di-oliena/ (consultato il 23.01.2025).

51. Secondo *Cathopedia*: “San Lussorio o Lussurio martire, in latino Luxorius o Luxurius, san Rossore per i pisani […] è stato un martire latino. Apparitore del praeses della Sardegna Delphius, subì il martirio nella città romana di Forum Traiani, probabilmente durante la quarta persecuzione di Diocleziano, il 21 agosto dell’anno 304. È venerato dalla Chiesa cattolica come martire e santo”. Cfr. *Cathopedia, l’enciclopedia cattolica*, consultabile online all’indirizzo https://it.cathopedia.org/wiki/San_Lussorio (ultimo accesso il 23.01.2025). Anche l’*Enciclopedia Treccani* offre informazioni sulla figura del Santo, riportando: “Martire in Sardegna: soldato, si convertì al cristianesimo, per cui fu denunciato al prefetto di Cagliari, Delfi, imprigionato e condannato a morte sotto Diocleziano. La sentenza fu eseguita nei pressi dell’odierna località di Fordongianus (lat. Forum Traiani); sulla sua tomba fu poi costruita una chiesa romanica (Santu Lussurgiu). Secondo notizie non sicure, alcune sue reliquie sarebbero state trasportate dai Pisani in una località nei pressi di Pisa, da identificarsi forse con S. Rossore (che sarebbe così chiamato per corruzione del nome del Santo). È ricordato nel Martirologio Geronimiano alle date del 20 e 21 agosto, 25 e 26 settembre”. Cfr. *Enciclopedia Treccani*, consultabile online all’indirizzo https://www.treccani.it/enciclopedia/santo-lussorio/ (ultimo accesso il 23.01.2025).

52. Pur non riscontrando similitudini con le opere di Liliana Cano, a titolo esemplificativo, si segnala il dipinto intitolato *Scene della vita di S. Lussorio*, realizzato tra il 1690 e il 1710, raffigurante san Lussorio incatenato, condotto da cinque soldati al cospetto di un imperatore seduto su un alto seggio con baldacchino. L’opera, attribuita all’ambito sardo-iberico, è conservata nella chiesa di San Lussorio a Borore, in provincia di Nuoro. Cfr. Ministero della Cultura – Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, “Scene della vita di S. Lussorio”, Catalogo Generale dei Beni Culturali, codice univoco 2000048832, https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/2000048832 (consultato il 24.01.2025).

53. R. De Felice, «Angioj, Gian Maria», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 3, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1961; disponibile online: https://www.treccani.it/enciclopedia/gian-maria-angioj_(Dizionario-Biografico)/ (ultimo accesso 26.01.2025).

54. Molte di queste testimonianze fotografiche sono state pubblicate, unitamente ad altre opere dell’artista, in C. A. Sanna (a cura di), *Alternos, Michele Pio Ledda*, Edizioni A. C. S. Associazione Arte Cultura Società, Sassari, 1996. L’occasione di uscita è quella del bicentenario dei moti antifeudali Angioyani e si basa su di un adattamento teatrale della vicenda storica presentato per la prima volta dalla compagnia Teatro Sassari il 31 agosto 1996 a Bono.

55. L’intervista, realizzata nello studio dell’artista, è di A. Bazzoni. Cfr. “Liliana Cano sulle ali della musa”, https://www.youtube.com/watch?v=AIV75S_ltjU (ultimo accesso il 9.01.2025).

56. M. Mannu, *op. cit.*, p. 231.

57. Nella fotografia della veduta dell'opera, pubblicata in R. Mannironi, *Arte murale in Sardegna*, Incaspisano Edizioni, Cagliari, 1994, p. 119, sono chiaramente visibili evidenti segni di compromissione del murale.

58. A. Tellini, "Bono, a rischio il murale di Liliana Cano: restauro urgente e necessario", in *L'Unione Sarda*, 17 settembre 2021, https://www.unionesarda.it/cultura/bono-a-rischio-il-murale-di-liliana-cano-restauro-urgente-e-necessario-wzrk2nzx (consultato il 9.01.2025).

59. Una fotografia con una veduta da lontano, che mostra l'intero murale, è pubblicata in R. Mannironi, *Arte murale in Sardegna*, Incaspisano Edizioni, Cagliari, 1994, p. 111. Inoltre, un dettaglio del murale è presentato a doppia pagina nel volume R. Mannironi, *Sardinian Muralism. Il muralismo sardo*, ed. Myconos, Cagliari, 2009, pp. 206-277. In entrambi i casi, il murale appare segnato dal tempo, ma senza interventi di ridipintura da parte di altri.

60. Per un'analisi di questi processi si veda F. Cozzolino, "La nozione di artificazione nel caso dei murales della Sardegna", in M. Gammaitoni (a cura di), *Per una sociologia delle arti. Storia e storie di vita*, CLEUP, Roma, 2012, pp. 243-259.

61. Una foto a doppia pagina che raffigura un dettaglio del murale, in particolare la scena con il gruppo di danzatori, è pubblicata nel volume R. Mannironi, *Sardinian Muralism. Il muralismo sardo*, ed. Myconos, Cagliari, 2009, pp. 266-267.

62. A conferma di tale riconoscimento si deve considerare che il murale è stato ufficialmente catalogato nel 2016 dalla Regione Autonoma della Sardegna. L'opera, eseguita con tecnica di pittura a secco su intonaco, è situata in via Carmine Soro, 2, a Irgoli (NU), ed è registrata nel Catalogo Generale dei Beni Culturali con codice nazionale: https://catalogo.beniculturali.it/detail/SARDEGNA/HistoricOrArtisticProperty/20360bc5627e50a0db903286d44fc2aa94 (ultimo accesso il 26.01.2025). La scheda completa è disponibile sul sito Sardegna Cultura: https://catalogo.sardegnacultura.it/card/197280/ (ultimo accesso il 26.01.2025).

63. La presenza continuativa delle opere dell'artista è documentata nelle diverse schede di catalogazione della chiesa di San Vittorio Martire a Santa Teresa Gallura presenti nel Catalogo dei Beni Culturali. Per la scheda del 2003, si vedano le pagine 21-22 sul sito https://sigecweb.beniculturali.it/images/fullsize/ICCD1064783/ICCD14753179_s.vittorio.pdf (ultimo accesso il 26.01.2025). Per l'aggiornamento del 2020, si rimanda alla galleria fotografica, rimasta identica alla precedente, presente al link: https://catalogo.beniculturali.it/detail/ArchitecturalOrLandscapeHeritage/2000147092 (ultimo accesso il 26.01.2025).

64. In un articolo uscito nel 2023 su *L'Unione Sarda* si legge: "L'amministrazione di Santa Teresa Gallura, guidata dalla sindaca Nadia Matta, ha assegnato alla parrocchia di San Vittorio Martire poco più di 22mila euro per ripristini murari e imbiancatura interna della chiesa e il risanamento e il rinforzo del solaio del magazzino ad essa adiacente. Il contributo pubblico era stato chiesto nel mese di dicembre dello scorso anno dal parroco, don Romolo Fenu". Cfr. C. M. Ronchi, "Santa Teresa Gallura, il Comune stanzia 22mila euro per i lavori nella chiesa parrocchiale", in *L'Unione Sarda*, 7 febbraio 2023; disponibile su: https://www.unionesarda.it/news-sardegna/gallura/santa-teresa-gallura-il-comune-stanzia-22mila-euro-per-i-lavori-nella-chiesa-parrocchiale-ndihi01o (ultimo accesso il 26.01.2025).

65. In data 25 agosto 2024, nell'ambito del presente studio, lo scrivente ha effettuato una visita alla chiesa di San Vittorio a Santa Teresa Gallura, constatando che nessuna delle opere dell'artista risultava essere più esposta.

66. Suor Maria Gabriella Sagheddu (1914-1939) e madre Michela Dui (1912-1939) sono state due religiose sarde appartenenti all'Ordine Trappista. Suor Maria Gabriella, nata a Dorgali, entrò nel monastero trappista di Grottaferrata nel 1935. Dedicò la sua esistenza all'unità dei cristiani e morì di tubercolosi nel 1939. Fu beatificata da papa Giovanni Paolo II nel 1983. Madre Michela Dui, originaria di Orune, abbracciò la vita religiosa entrando nello stesso monastero nel 1933. Si consacrò alla preghiera e al clero, morendo nel 1939. Per un approfondimento sulle loro vite si vedano: B. Martelet, *Una vita per l'unità dei cristiani, Suor Maria Gabriella*, Città Nuova Editrice, Roma, 1987; M. A. Tescari, *Madre Michela Dui. Una vita per i sacerdoti*, Editrice Elledici, 2010.

67. In un articolo delle cronache locali si citano i lavori di ristrutturazione, senza fare alcun riferimento alla rimozione delle opere dell'artista. Tuttavia, sono indicati i costi di tale rinnovo: "Gli interventi nella chiesa parrocchiale sono stati possibili grazie ai fondi provenienti dall'8xmille, pari a 100mila euro, il contributo della Diocesi ammonta a 30mila euro, quello della parrocchia a 50mila euro. Un ulteriore finanziamento pari a 215mila euro è arrivato dalla Regione Sardegna mentre il Comune ha contribuito con 35mila euro". Si veda F. Bandinu, "Una chiesa rinnovata che cerca il volto di Dio", in *L'Ortobene*, 7 novembre 2024, disponibile su: https://ortobene.net/una-chiesa-rinnovata-che-cerca-il-volto-di-dio/ (ultimo accesso il 26.01.2025).

68. Il 23 novembre 2024, lo scrivente ha visitato la chiesa di San Giovanni Battista a Budoni con l'intento di realizzare una documentazione fotografica dei lavori dell'artista ma ha potuto constatare la presenza di un'unica opera esposta, il già citato *Battesimo di Gesù*.

Post scriptum. Di tratti fatti sui muri

Sonia Borsato

Nel 2016 Lea Vergine ha dato alle stampe un testo-autobiografico dove racconta la sua vita fatta di incontri straordinari, grandi amori, battaglie e utopie. In *L'arte non è faccenda di persone perbene* la critica d'arte si racconta con lo slancio straordinario dell'intellettuale controcorrente ma anche con la sincerità e la maturità di una donna che non ha mai messo da parte la vita e che ha vissuto l'arte come una malattia sublime ma anche una scuola di rigore.
Leggere il testo su Liliana Cano mi ha fatto tornare alla mente questo scritto della grande saggista e curatrice italiana.
Prima di tutto per la tensione biografica che regala l'immagine di una donna completa e complessa, così come è stata Liliana Cano; una parabola esistenziale mai scontata guidata da uno sguardo di stupore posato sul mondo; un percorso in cui l'arte non è mai consolazione o posizionamento sociale ma perenne ricerca, peregrinazione infinita, tormento ed estasi.
Secondo punto che ha sollecitato l'affinità tra le due signore dell'arte è ovviamente il titolo che, però, ho immediatamente pensato lievemente modificato: *L'arte non è faccenda di donne*. Dato incontestabile per secoli, la carriera artistica è stata lungamente "faccenda da uomini"; le donne accedevano alle stanze della creazione come amiche, mogli, amanti, muse.
Ma se possiamo parlare al passato e tentare oggi la costruzione di percorsi condivisi, è proprio per donne che, come Vergine e Cano, ciascuna a suo modo, hanno invertito il canone.
La riesplorazione della carriera di artiste e pensatrici del Novecento rientra in una pratica ormai consolidata che mira a riscrivere la storia dell'Arte secondo nuove traiettorie di maggiore inclusività, un tracciato di autenticità che illumina zone d'ombra e spiana controversie. O almeno ci prova.
Tentativo che, seppur restituisce una lista di presenze più completa e complessa, spesso scivola in una narrazione non bilanciata e, quando si tratta di artiste, la pratica artistica viene relegata sullo sfondo di racconti biografici dove drammi e amori diventano protagonisti. Pur ammettendo la buona fede, questa prassi denuncia un vizio di metodo e l'incapacità di normalizzare il lavoro delle donne in contesti di potere e creatività. Lo stato di eccezionalità porta a sfumare verso contesti ritenuti più femminili, come il romanticismo, le storie d'amore, la cura e la devozione, a un uomo o una causa.
Il lavoro di rilettura che Davide Mariani ha fatto del percorso di Liliana Cano rientra nella "revisione dei tempi" ma sfugge al pericolo del *romance* posizionando l'artista al centro di un

percorso artistico nazionale e internazionale, protagonista di correnti e ricerche, precorritrice di tempi e tendenze.
Grande merito, infatti, è proprio quello di non indulgere mai nel tema della "eccentricità" – usato fin troppo spesso per raccontare le donne – ma riconoscere all'artista sassarese (sebbene friulana di nascita) una sua forte specificità e una complessità nella ricerca tale da permetterle di diramare l'azione artistica in più direzioni contemporaneamente.
Aspetto però che più di tutti si impone all'attenzione, un filo teso che sorregge l'intera narrazione, è l'audacia con cui Cano ha occupato per prima territori interdetti, posizionandosi di fatto come una pioniera di modi, stili e geografie creative.
Sebbene siano certamente notevoli le committenze pubbliche e private, la vastità dei temi affrontati con cromia squillante, gli spostamenti geografici ed emotivi, è la conquista dello spazio pubblico a stupire e destare maggiore ammirazione. In anticipo sui tempi, e forse anche in modo istintivo, senza pretese di reale "ribellione", Cano ha portato la sua arte sui muri di paesi e città, colonizzando con il suo tratto vigoroso piazze e vie.
Non solo ha rivendicato per sé il ruolo di artista, affrancandosi quindi da un immaginario da "seconda fila", dal ruolo cristallizzato di supporto per il protagonista maschile, ma ha cristallizzato la dinamica identitaria nella sfida della visibilità.
Non una visibilità "timida" come può essere la firma nell'angolo della tela – atto comunque di forte rivendicazione nel momento in cui la firma rispecchia la vera identità dell'autrice non costretta, come in molti casi è avvenuto, a dover usare un alter ego maschile o, ancora peggio, lavorare per conto terzi aggiungendo gloria ad autori maschi – ma una presenza sfrontata che colloca il corpo nello spazio pubblico, infrangendo e di fatto decostruendo una impostazione di potere maschile, oltrepassare un concetto di identità fondata solo sulla connotazione biologica in favore di un modello che attraversa l'interazione tra corpi, luoghi e pratiche.
In spazi come quelli urbani dove ogni cosa – dalla toponomastica alla statuaria pubblica – ci ricorda uno schema di potere patriarcale, Cano ha manifestato la sua presenza con un corpo agente, un corpo esposto, evidente.
A dispetto di un immaginario comune che vede la creazione femminile come esito di un ritiro domestico, equivalente visivo di un diario intimo, quindi non solo tematicamente limitato ma anche ridotto nelle dimensioni, "da camera" appunto, Cano ha sfidato le ampie campiture delle pareti pubbliche, l'ardire delle piazze, il confronto con lo sguardo collettivo.
Ha imposto il suo sguardo *sul* mondo agendo *nel* mondo con composizioni che mescolano tradizione, mito, racconto intimo, alterando così i piani di espressione.
Le storie dipinte da Cano, infatti, si spogliano della monumentalità – forse attesa in una collocazione pubblica – degerarchizzano la narrazione facendo convivere più piani espressivi. Il sacro si mescola al profano, l'ufficiale al quotidiano senza soluzione di continuità. I suoi santi sono uomini del popolo, le fedeli che seguono le processioni sono gitane dalle gonne variopinte, gli apostoli che partecipano all'ultima cena sono semplici uomini ad un incontro tra amici. I corpi ritratti sono corpi di carne e non moniti morali, corpi che conoscono il piacere e la fatica. Ogni cosa è illuminata dallo sguardo di Liliana che, come donna prima ancora che come artista, attraversa la vita con autenticità e occhio attento. Attenzione che, come atto d'amore, ha saputo posare sui momenti minuti della vita, trasponendo i gesti dei giorni normali nelle tappe fondamentali della fede e della storia. La gestualità, la prossimità dei corpi tesi nella gioventù, la rassegnata compostezza della maturità: Cano eternizza tutto, svelando la poesia delle cose semplici.
La trama dei giorni ritorna nei suoi grandi dipinti murali sacri, nei racconti politici e la vita tutta vibra di senso.
Non ricerca l'eccezionale ma sa rendere ogni cosa significativa, sacra nel suo essere normale.
In questo racconto dei giorni troviamo echi della lezione della fotografia, traccia dei grandi reportage internazionali realizzati in Sardegna tra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta.
Una Sardegna oscillante tra mito e realtà ma, come ad esempio negli scatti di Patellani, viene raccontata senza retorica, con ruvida onestà, con senso di umiltà davanti alla complessità delle vite.
O come negli scatti di Franco Pinna, che, come Pasolini, ha avuto profonda consapevolezza di un'isola certo segnata dalla miseria del dopoguerra e dalla fatica ma arricchita da gesti e riti che rischiavano di esser spazzati via dalla modernizzazione. Una fotografia allo stesso tempo atto di testimonianza e atto di resistenza, proprio come il gesto pittorico di Cano che pratica azione di cura verso le vite laterali.
L'esperienza artistica di Liliana Cano si concretizza, nello scritto di Mariani, non solo come tassello di percorsi internazionali, tappa coerente con movimenti socio-politici di rilievo, ma soprattutto come pratica esistenziale dove la relazione tra le parti – donna, artista, comunità, storia – viene vissuta intensamente priva di qualsiasi forma di gerarchizzazione.
Questo fattore, insieme alla colonizzazione di spazi inediti e alla grande libertà espressiva, rende Cano esempio di enorme modernità, simbolo di una profonda consapevolezza del fare artistico come *agent provocateur* di cambiamenti sociali oltre che artistici.
La riproposizione della sua vita e della sua ricerca è una grande occasione di meditazione sulla storia dell'arte insulare ma sempre in relazione con quell'altrove che a volte spaventa ma sempre seduce.

Apparati

1959 – 1971 | Dal sacro al muralismo

1959: Sassari – Santuario di Nostra Signora del Latte Dolce
Nel 1958, in occasione del centenario delle apparizioni di Lourdes, è chiamata a disegnare le corone in oro e pietre preziose che vengono applicate alle icone della Vergine e del Bambino presenti nell'antico dipinto murale (XIV sec.) del santuario.[1] Nel 1959 dipinge un olio su tela oggi esposto nella chiesetta della Madonna del Latte Dolce, in cui, con rapidi tocchi di colore e reminiscenze impressioniste, rappresenta proprio la medesima cerimonia di incoronazione a cui la stessa pittrice assistette l'anno precedente.

1965: Sassari – Parrocchia di San Francesco
Dipinge l'olio su tavola *L'Ultima Cena* (1965), collocato sul lato sinistro della chiesa, un'opera, di grandi dimensioni (220 x 400 cm) caratterizzata per la resa realistica dei soggetti e una tavolozza dai toni freddi che conferiscono alla scena ritratta un'aura di solennità e sacralità.

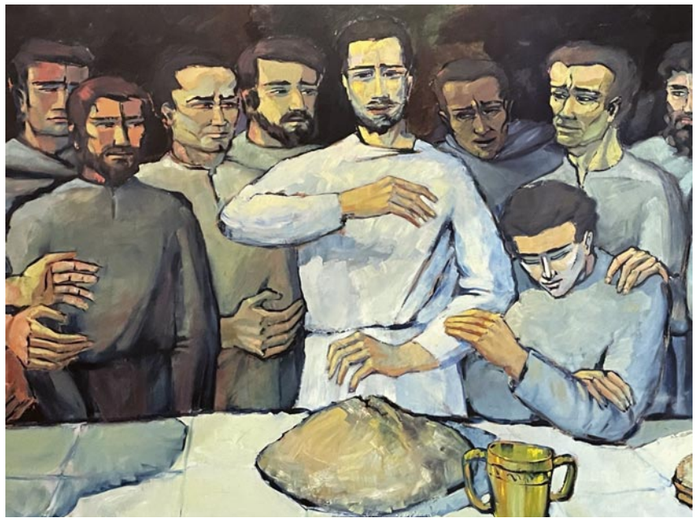
1971: Ozieri – Murale dedicato ai combattenti
Commissionato all'artista dall'Associazione Reduci e Combattenti del Secondo Conflitto Mondiale, l'opera viene realizzata

Incoronazione della Madonna del Latte Dolce, 1959, olio su tela, Santuario di Nostra Signora del Latte Dolce, Sassari.



L'ultima Cena (particolare), 1965, chiesa di San Francesco, Sassari.

Murale dei Combattenti (particolare), 1971, Ozieri.



nel 1971 nella facciata dell'edificio di piazza G. Garibaldi a Ozieri. Il dipinto murale segna l'avvio di un nuovo interesse della pittrice verso tematiche di carattere storico, in cui la narrazione è espressione di un forte impegno civile: "è una pittura che esalta il dolore e la gioia di vivere dell'uomo",[2] ha dichiarato Cano in relazione a questo lavoro. Il murale (370 x 700 cm) è conosciuto anche come *L'albero della vita*.



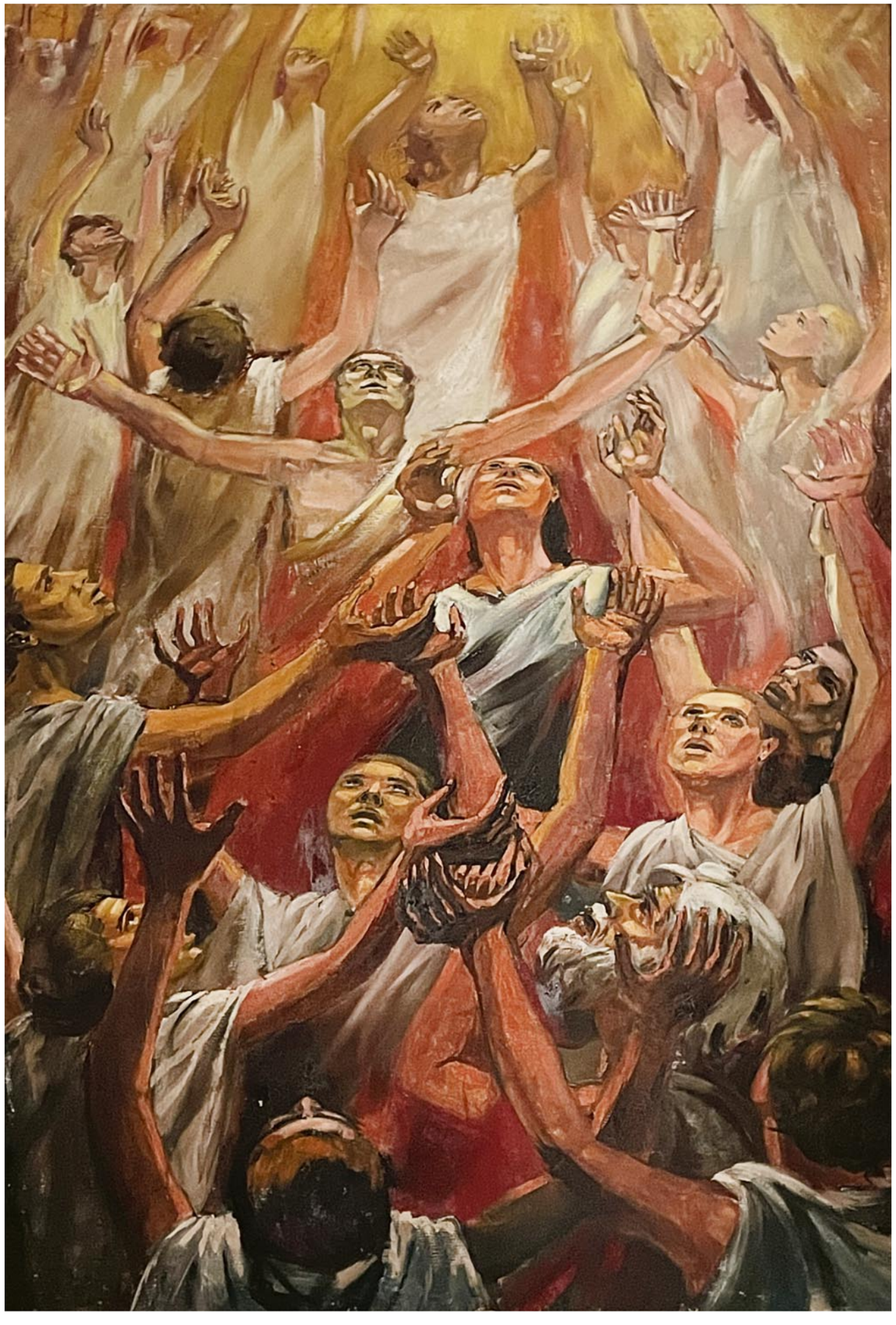


Veduta dell'interno della chiesa di Sant'Antonio, Mores. Alle pareti i dipinti della *Via Crucis*.

1975 – 1985 | Tra fede, storia e tradizione

1975: Mores – Dipinti della Via Crucis
La chiesa di Sant'Antonio a Mores, adiacente al convento dei frati cappuccini, custodisce una *Via Crucis* composta da 14 stazioni che l'artista realizza nei primi anni Settanta. Liliana Cano, in questa occasione, rappresenta la passione di Gesù tramite un segno deciso ed essenziale dal carattere espressionista.

1978: Sassari – *Il candeliere dei Viandanti* nella chiesa di Sant'Agostino
Su incarico del Gremio dei Viandanti, esegue la decorazione del nuovo candeliere che, a cadenza alternata, accompagna la corporazione durante la celebre *Faradda*, la discesa dei candelieri celebrata ogni anno il 14 agosto in onore dell'Assunzione di Maria. Questo evento, dichiarato nel 2013 patrimonio culturale immateriale dell'umanità dall'Unesco vede le imponenti macchine a spalla portate in processione nel centro storico di Sassari per sciogliere il voto fatto all'Assunta. Già prima del 1978, l'artista aveva dipinto l'effigie della Madonna su dei mini-candelieri, dando vita a tre versioni della stessa, una nel 1970 e due nel 1971.[3]



Le anime del purgatorio, 1979, chiesa di San Francesco, Sassari.

1979: Sassari – Parrocchia di San Francesco
Alla fine degli anni Settanta, dona il dipinto *Le anime del purgatorio*, che viene collocato accanto a *L'Ultima Cena* (1965), realizzato sempre dall'artista. La composizione mostra un'inquadratura dalla prospettiva ribassata come a enfatizzare l'ascensione a cui la scena fa riferimento.

1979 - 1984 | Pagine di muro

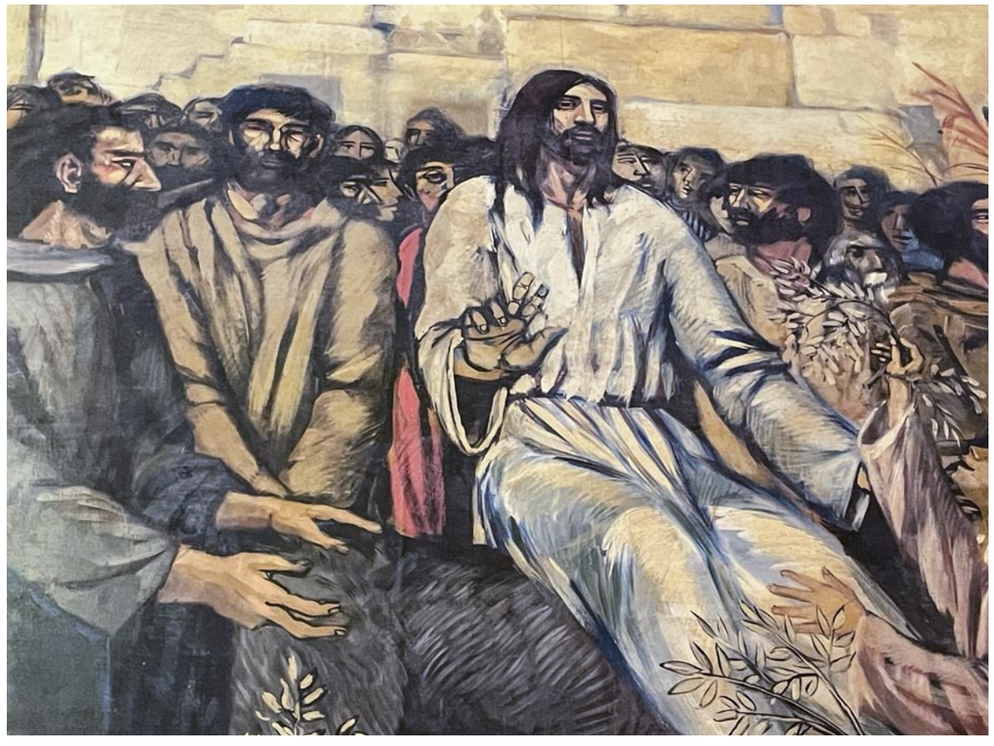
1979: Fonni – Dipinti murali per la discoteca dello Sporting Club a Monte Spada
Nel 1979 lavora a una serie di interventi per la discoteca dello Sporting Club a Monte Spada, nel Gennargentu, su commissione della famiglia Cualbu. Le opere propongono momenti di vita sociale, con canti e balli, unitamente a delle decorazioni geometriche e ad alcuni motivi naturali richiamanti la flora e la fauna del posto. Nonostante lo stato di abbandono del complesso edilizio, oggi di proprietà del Comune di Fonni, i dipinti murali si presentano in buone condizioni, costituendo gli unici elementi della struttura pressoché rimasti intatti.

1979-80: Bultei – La Santa, il drago e altre storie
Nel 1979 realizza un grande murale sulla facciata di un'abitazione nel centro di Bultei, raffigurando un momento di vita quotidiana e socialità. L'anno seguente, all'interno della chiesa del paese, esegue il dipinto murale *La Santa e il drago*. L'opera ha per oggetto la vicenda di santa Margherita che, circondata da serpenti, affronta il drago con il segno della croce. La composizione, caratterizzata da un forte simbolismo, oppone la postura ieratica della Santa al dinamismo del drago e dei serpenti.

1980-82: Oliena – La decorazione della chiesa di San Lussorio
Nei primi anni Ottanta si occupa della decorazione della chiesa di San Lussorio a Oliena. Sul lato destro esegue tre dipinti murali dedicati alla vita del Santo: *La prigionia*, *Il martirio* e *La Gloria*; sul lato sinistro, illustra alcuni momenti della vita di Gesù: *L'Ultima Cena*, *La Crocifissione* e *La Manifestazione a San Tommaso*. Sostenuta anche dal contributo delle famiglie locali, questa serie di opere costituisce uno dei cicli pittorici meglio conservati e tra i più suggestivi della sua produzione artistica.

1984: Bono – Murale per G. M. Angioy
Nel giugno del 1984, l'artista, che dalla fine degli anni Settanta si era trasferita in Francia, torna in Sardegna per realizzare, su incarico del Comune di Bono, un monumentale murale di 160 metri quadri in piazza Bialada. Dedicata ai moti antifeudali del XVIII secolo e al loro protagonista Giovanni Maria Angioy, l'opera esalta la rivolta con scene di oppressione, lotta, euforia







e sofferenza. Nei primi anni Duemila il murale ha subìto gravi alterazioni a seguito di un incauto restauro, che ha portato l'artista a disconoscerlo pubblicamente.

1985 – 1999 | Inni di fede e di gioia

1985: Oliena – *Monumento alla donna*
Liliana Cano torna a Oliena, soggiornando a lungo presso la struttura di Su Gologone, dove produce diverse opere scultoree, principalmente ispirate ai cavalli (oggi perdute). La sua sperimentazione con la scultura prosegue anche nello spazio urbano con il *Monumento alla Donna*, situato nei pressi della chiesa di San Francesco. L'opera, unica nel contesto pubblico, è composta da tre bassorilievi incentrati sulla messa in luce di alcuni momenti caratterizzati dal protagonismo della donna nella società agropastorale. Essa è infatti raffigurata mentre si prende cura degli anziani, durante la lavorazione del pane e nel giorno del proprio matrimonio.

1990: Aglientu – Chiesa di San Francesco
Per la chiesa di San Francesco ad Aglientu crea, in situ, tre monumentali dipinti collocati nell'area presbiteriale. Disposti secondo un'organizzazione tematica, rappresentano *L'Entrata in Gerusalemme* sul lato sinistro, *L'Ultima Cena* al centro e

Veduta dell'interno della chiesa di San Francesco, Aglientu.

Entrata in Gerusalemme (particolare), 1990, chiesa di San Francesco, Aglientu.

Ascensione, 1990, chiesa di San Francesco, Aglientu.

Pranzo al bosco, 1992, Palazzo Comunale, Orgosolo.

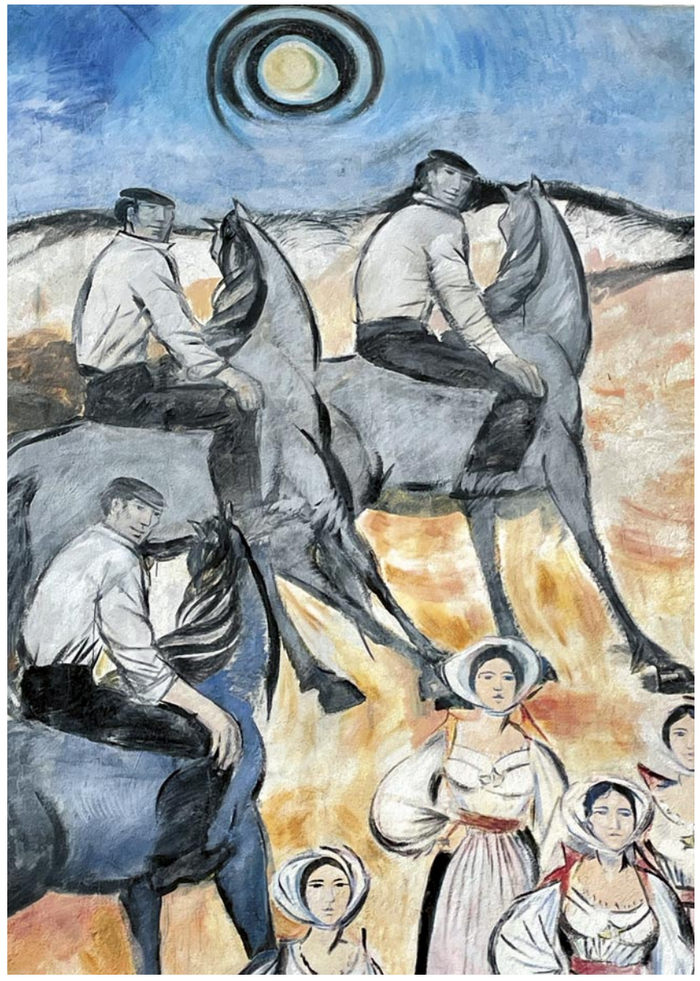
L'Ascensione di Gesù sulla destra. Le opere sono realizzate con grande naturalezza e attenzione ai dettagli, le figure umane appaiono incredibilmente realistiche, al punto da suscitare una sensazione di familiarità. Vi è poi un impiego di colori vivaci, quasi fluorescenti, che evidenziando alcuni passaggi specifici, conferiscono un alto grado di originalità e di innovazione alle composizioni.

1992: Orgosolo – Ospitalità e tradizione
Nei primi anni Novanta la pittrice soggiorna a Orgosolo, dove esegue il dipinto a olio *Pranzo al bosco*, chiaro omaggio all'ospitalità locale come si evince anche dalla scritta "dedicato a Orgosolo" posta accanto alla data e alla firma. Nella chiesa di San Salvatore, l'artista crea una *Via Crucis* che, discostandosi dal canone tradizionale e dalle sue altre versioni, consta di una quindicesima stazione dedicata all'Ascensione di Gesù. Nella stessa parrocchia è presente anche un quadro dal titolo il *Battesimo di Gesù*. Nonostante Orgosolo sia celebre per la sua tradizione muralista, Cano non realizza alcun murale nel paese.

1996: Bultei – In un altro tempo
Dopo quasi vent'anni dalla sua prima opera a Bultei, fa ritorno nel centro del Goceano per effettuare un nuovo murale, situato nei pressi della chiesa di Santa Margherita. Per l'occasione,



Particolare del murale a Bultei, 1996.

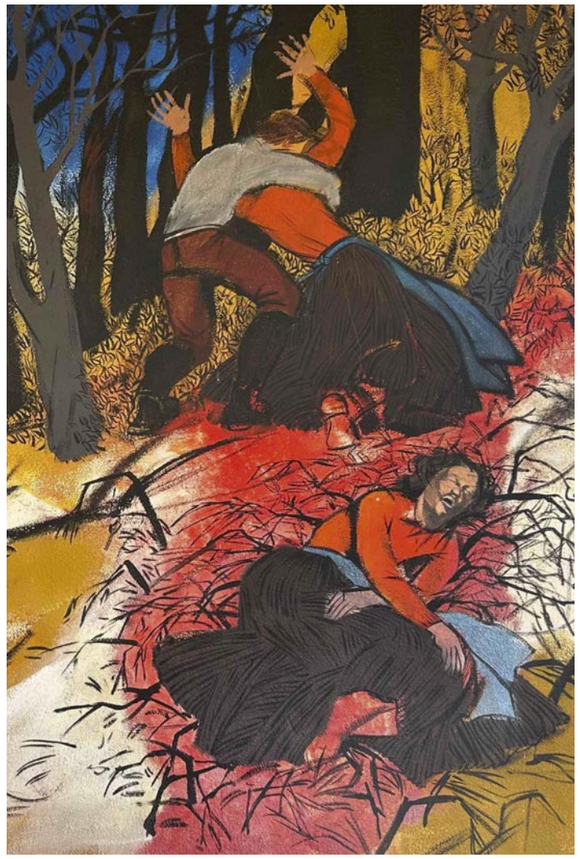


l'artista adotta uno stile sobrio e sintetico che impiega per rappresentare l'identità della comunità tramite una serie di uomini a cavallo e donne in abiti tradizionali.

1996: Oliena – Murale *Una giornata di sole*
Rientrata definitivamente a vivere in Sardegna, Liliana Cano prende parte all'iniziativa «Una giornata di sole», per la quale dà vita all'omonimo murale. L'opera, collocata in una stretta via del centro storico, vede la predominanza dei tre colori primari (rosso, giallo e blu) per l'esecuzione della scena, che ritrae una mandria di cavalli in corsa verso il sole e un gruppo di danzatori, composto da due uomini e quattro donne in abiti tradizionali, di cui tre sono ripresi frontalmente, mentre gli altri sono di spalle, una scelta questa che le consente di mettere in risalto gli sfavillanti decori degli scialli femminili.

1996: Selegas – Murale al femminile
Il murale presenta tre figure femminili dai tratti arcaici: una giovane suonatrice di flauto, in piedi a sinistra, e altre due donne,





Particolari dei murales dedicati ad Antonia Mesina, 1999, Centro Spirituale, Galanoli (NU).

una con un abito a righe e una con un vestito a fiori, intente a condividere il momento di vitalità.

1997-99: Irgoli – Un'altra corsa e un altro ballo
Nel 1997 realizza il suo primo murale a Irgoli, dipingendo una scena di festa: sulla destra, un folto gruppo di persone è rappresentato danzare, mentre sulla sinistra, all'interno di quadranti blu, sono raffigurati dei musicisti. Due anni dopo, nel 1999, l'artista crea un secondo murale intitolato *Uomini sardi al galoppo*, che ritrae dieci cavalieri in una corsa sfrenata. Una fascia azzurra ondulata accompagna il movimento da destra a sinistra, conducendo verso un sole e una serie di bandierine colorate, che idealmente richiamano e collegano gli elementi presenti nell'opera precedente.

1999: Galanoli – La Beata
I due murales creati per la Casa di Spiritualità di Galanoli, nel territorio di Orgosolo (NU), sono dedicati alla beata Antonia Mesina. Le opere raccontano visivamente la vita della giovane, fino al tragico epilogo che la rese martire.
Il primo murale rappresenta la quotidianità della famiglia Mesina, mentre il secondo, dal forte impatto emotivo, illustra l'aggressione avvenuta nel bosco e la sua drammatica conclusione.

1999: Santa Maria Navarrese – La via del dolore
La *Via Crucis* rappresenta uno dei temi religiosi più ricorrenti della sua produzione artistica, reinterpretato con stili differenti e, talvolta, discostandosi dal canone iconografico tradizionale. Un esempio di questa ricerca si trova nella parrocchia della Beata Vergine Assunta a Santa Maria Navarrese, frazione costiera di Baunei, in Ogliastra, caratterizzata da un'architettura semplice e lineare.

2000 – 2005 | Gli anni della fede

2003: Santa Teresa Gallura – Parrocchia di San Vittorio
Grazie alla committenza di don Peppino Masala, che l'aveva già coinvolta nel 1990 per la chiesa di San Francesco ad Aglientu, l'artista produce una serie di opere per gli spazi sacri di Santa Teresa Gallura. Tra queste, una *Via Crucis*, un pannello de *L'Ultima Cena* e la scenografia *Cristo e la corte degli angeli*, composta da sagome lignee dipinte e sospese che culminano con Gesù al centro. Presenti anche due ritratti: uno raffigurante Padre Pio e l'altro Madre Teresa di Calcutta. Sul lato sinistro della chiesa, ai piedi di un crocifisso, tre sagome di donne addolorate e due uomini (Giovanni e Giuseppe d'Arimatea) con un soldato romano; sul lato destro un'altra sagoma mostra un gruppo di fedeli contemporanei, riconoscibili dai loro abiti moderni.
Dopo vent'anni di esposizione le opere sono state completamente rimosse in seguito a dei lavori e al cambio di gestione della parrocchia.

2003: Cagliari – Convento di San Mauro
Insieme ad altri artisti contemporanei è invitata a partecipare a una rassegna dedicata alla reinterpretazione di alcuni episodi sacri. Per l'occasione realizza *L'Annunciazione*, un'opera essenziale e sintetica, caratterizzata da pochi elementi su di uno sfondo blu intenso. In primo piano si trova la Vergine Maria, seduta con le mani aperte in segno di accoglienza, mentre di fronte a lei l'arcangelo Gabriele è colto di profilo. In alto a sinistra, un tondo celeste racchiude una colomba bianca, simbolo dello Spirito Santo.

2005: Sassari – Biblioteca di Santa Maria di Betlem
Su invito di padre Marco Ardu, storico bibliotecario, prende parte all'iniziativa di creare, insieme ad altri sedici artisti, dei dipinti destinati alle lunette della sala principale. Il tema selezionato è quello del Cantico delle creature di san Francesco che l'artista rielabora in *Laudato sie per frate foco*, commentando così la sua esperienza: "Buon'ultima come sono arrivata, mi è toccato l'ultimo tema rimasto: il fuoco. Sentendomi coinvolta (tutti gli altri pittori erano già al lavoro) mi butto in battaglia e, viva che viva, nel giro di poco tempo il fuoco e il santo eran realizzati. Grazie a Dio".[4]

L'arresto di Gesù, Ex collegio dei Gesuiti, Oliena, 2005, acrilico e carboncino su tavola, 120 x 140 cm (foto Arasolè).

2005: Ittiri – Biblioteca San Pietro in Silki
L'artista esegue numerose opere per la Biblioteca Provinciale Francescana di San Pietro in Silki. Tra queste figurano *L'Immacolata e Giovanni Duns Scoto* (2005), il *Trittico della Crocifissione*, *I quattro Evangelisti*, *L'Ultima Cena*, *Storie di San Francesco*, *L'Umanità* (2010-11). Sono tutti dipinti di grande formato, alcuni dei quali presentano un supporto semicircolare come le lunette per le quali erano state appositamente progettate ma mai effettivamente collocate. Oggi fanno parte della collezione della Fondazione Francescana d'Arte Moderna intitolata all'artista.

2005 – 2008 | I grandi cicli pittorici sacri

2005-06: Oliena – Un legame di comunità e generosità
Il ciclo pittorico *Passione e Resurrezione secondo Matteo*, composto da 25 tavole di 140 x 120 cm, è stato realizzato nel 2005 e presentato lo stesso anno in una mostra presso la chiesa di Nostra Signora d'Itria a Oliena. Successivamente,[5] su proposta dell'artista, l'opera venne donata al Comune in cambio di un





Morte di Giuda, Ex collegio dei Gesuiti, Oliena, 2005, acrilico e carboncino su tavola, 120 x 140 cm (foto Arasolè).

contributo economico destinato a finanziare la costruzione di pozzi in Burkina Faso. Inizialmente collocato nella chiesa di Sant'Ignazio, che ospita ancora una *Via Crucis*, il ciclo è stato in seguito trasferito nell'Ex-collegio dei Gesuiti, dove attualmente si trova.
Nella chiesa di Santa Maria, inoltre, sono conservate tre grandi tele degli anni Ottanta: *L'Ultima Cena*, *Il Battesimo di Gesù* e *La Crocifissione*.
Nel 2006, su commissione del comitato di San Lussorio (classe 1975), crea *La Processione* in piazza Santa Croce. L'artista sceglie



La corona di spine,
Ex collegio dei Gesuiti,
Oliena, 2005, acrilico
e carboncino su tavola,
120 x 140 cm
(foto Arasolè).

La Crocifissione,
Ex collegio dei Gesuiti,
Oliena, 2005, acrilico
e carboncino su tavola,
120 x 140 cm
(foto Arasolè).







L'Ultima Cena e *La Crocifissione*
fuori dalla Galleria "Sironi" a
Sassari (foto d'epoca, Archivio
Liliana Cano).

Liliana Cano davanti a
La Crocifissione (foto d'epoca,
Archivio Liliana Cano).

La Crocifissione, chiesa di Santa
Maria, Oliena (foto Arasolè).

di non eseguire un murale tradizionale, ma un dipinto articolato su una serie di pannelli in cui rappresenta, con grande realismo, il corteo che ogni anno, il 21 agosto, attraversa il paese durante le celebrazioni dedicate al Santo.

2008: Budoni – San Giovanni Battista

Grazie all'iniziativa di don Giovanni Maria Chessa, parroco della chiesa di San Giovanni Battista dal 2007 e in precedenza vice parroco a Oliena, le vengono commissionate diverse opere.







Nella doppia pagina precedente:

Il Battesimo di Gesù, chiesa di Santa Maria, Oliena (foto Arasolè).

L'Ultima Cena, chiesa di Santa Maria, Oliena (foto Arasolè).

Veduta dell'interno della chiesa di Santa Maria, Oliena (foto Arasolè).

Tra queste, quattro dipinti dedicati alla vita di san Giovanni Battista, episodi della vita di Gesù, un ritratto della beata Antonia Mesina e uno in memoria di suor Maria Gabriella e madre Michela Dui. In alcune composizioni, l'artista introduce un elemento distintivo dato da una striscia verticale monocroma, spesso dorata, assente in altre sue creazioni. Con il cambio del parroco, le opere sono state tutte rimosse, ad eccezione del *Battesimo di Gesù*.

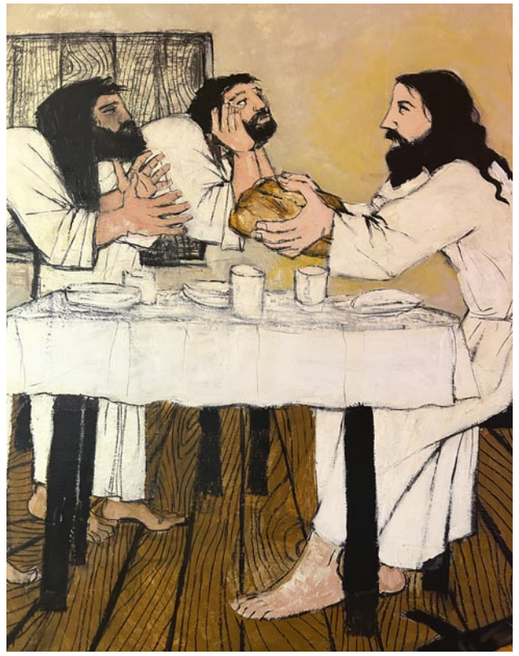
2012 – 2016 | L'ultimo sguardo, tra cielo e terra

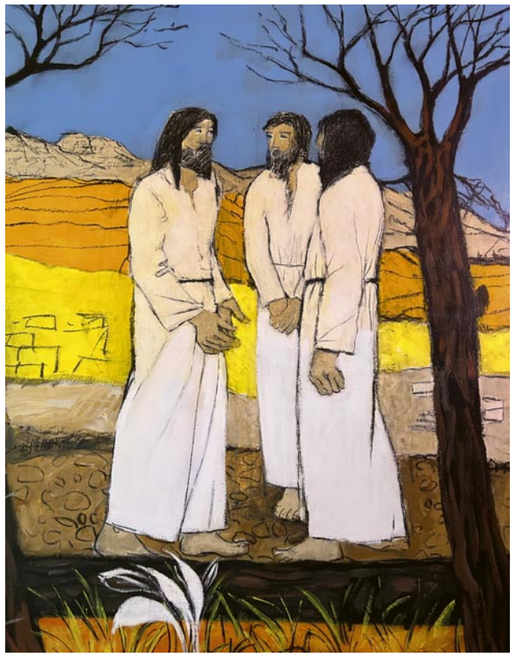
2012: Ittiri – Chiesa di San Francesco

Realizza per la chiesa di San Francesco il ciclo pittorico *Storie del Cristo e dei suoi Testimoni*, composto da sedici acrilici su tavola che raccontano episodi della vita di Gesù e dei suoi testimoni. Tra queste, particolarmente significativa è *La Trasfigurazione*, un'opera monumentale formata da 12 pannelli (152 x 152 cm ciascuno).[6]



Veduta interna della chiesa di San Francesco, Ittiri.







Particolari e veduta totale de *La Cena in Emmaus*, 2014, chiesa di Cristo Redentore, Sassari.

Il dipinto, organizzato in tre fasce, vede nella parte superiore, *La voce del Padre* identificata in una nube luminosa. Al centro, Gesù appare con le braccia aperte, affiancato da Mosè ed Elia. Le tre figure risultano sospese in aria, mentre nella parte inferiore, sono collocati i discepoli Pietro, Giacomo e Giovanni. Attorno al Cristo risplende una luce intensa che sottolinea il momento di trascendenza dal mondo terreno.

2014: Sassari – Chiesa parrocchiale Cristo Redentore

La Cena in Emmaus è una delle ultime grandi opere religiose commissionate all'artista. Dipinta su un pannello curvo che segue l'andamento della parete, illustra con linguaggio visivo diretto e



Il murale di Ulisse, Sassari, 2015.



La festa di San Giovanni, 2016,
Palazzo Comunale, Oliena (foto Arasolè).

sintetico il racconto evangelico in tre scene, separate da alberi che ne scandiscono la narrazione. Da destra verso sinistra, i discepoli camminano verso Emmaus, incontrano un uomo (Gesù risorto, che non riconoscono) e, infine, nella casa, durante la cena, Gesù benedice e spezza il pane. In quel gesto, i discepoli lo identificano ed esprimono la loro beatitudine e stupore.

2015: Sassari – Il murale di Ulisse
Realizzato nel 2015 su commissione del Centro d'Arte Ulisse, in occasione di una mostra personale, il murale si riferisce a un episodio tratto dall'Odissea, l'incontro tra Ulisse e Nausicaa. La scena, eseguita con uno stile grafico e sintetico, racconta il momento in cui il naufrago eroe vede la principessa e le sue ancelle. Le donne appaiono eteree e quasi sospese su uno sfondo celeste, un paesaggio simbolico e a tratti onirico che contrasta con il terreno su cui cammina Ulisse.

2016: Oliena – L'ultima festa
L'ultima opera pubblica di Liliana Cano, *La festa di San Giovanni*, viene portata a termine nel 2016 all'interno del Palazzo Comunale di Oliena, trasformato per una settimana nel suo atelier aperto al pubblico. Il dipinto restituisce con genuina spontaneità le celebrazioni sul sagrato dell'omonima chiesa campestre.

Note

1. M. Zedda, *Latte Dolce di Sassari. Da Bosove (sec. XI) ai giorni nostri*, Servizio Editoriale Fiesolano, Fiesole, 2008, p. 111.

2. M. Mannu, "Intervista a Liliana Cano", in M. Mannu, *op. cit.*, p. 216.

3. L'Archivio Liliana Cano ha recentemente prodotto un video che racconta le diverse versioni create dall'artista, disponibile al seguente link: https://lilianacano.com/la-discesa-dei-candelieri-2024-il-candeliere-di-liliana-cano/ (ultimo accesso il 27.01.2025).

4. A.A.V.V., *Con Francesco. Cantori e operatori della pace*, Centro Studi Santa Maria di Betlem, Sassari, 2006, p. 44.

5. Nella primavera del 2006, le opere sono state esposte anche presso il Museo Diocesano d'Arte Sacra di Alghero, accompagnate dalla pubblicazione di un catalogo contenente le riproduzioni di tutte le tavole. Cfr. AA.VV., *Liliana Cano. Passione e resurrezione secondo Matteo*, catalogo della mostra (2 aprile – 1 maggio 2006, Museo Diocesano d'Arte Sacra), Alghero, 2006.

6. Per una visione completa delle opere si veda AA.VV., *Liliana Cano. I Testimoni di Cristo*, Edes, Sassari, 2012.

Note biografiche

1924
Liliana Cano nasce il 18 ottobre del 1924 a Gorizia, figlia di Lamberto Cano, ingegnere originario di Olbia, e Bruna Nigra, insegnante e nipote dello scultore Attilio Nigra. Ad appena un mese dalla sua nascita, l'intera famiglia si trasferisce a Milano.

1930-35
Dopo sei anni trascorsi nel capoluogo lombardo, nel 1930 i Cano vanno a vivere a Roma, dove Liliana inizia a frequentare le scuole elementari. Due anni più tardi, nasce la sorella Maria Vittoria e nel 1935 si spostano a Barletta. Questo cambiamento di residenza la segna profondamente, facendole provare un forte sentimento di nostalgia verso la capitale. Durante le scuole medie inizia a dedicarsi al disegno, sotto la guida rigorosa della madre che riconosce in lei un innato talento.

Liliana Cano, metà anni Quaranta (foto Archivio Liliana Cano).

La famiglia Cano a Vicenza, 1944-45 (foto Archivio Liliana Cano).





Liliana Cano in una foto degli anni Cinquanta (foto Archivio Liliana Cano).

1938-44

Nel 1938 il padre ottiene un posto come dirigente scolastico a Torino e, data la predisposizione della figlia per l'arte, decide di iscriverla al Liceo Artistico. Liliana viene ammessa l'anno successivo e ha l'opportunità di studiare ed entrare in contatto con insegnanti come Filippo Omegna, Domenico Valinotti, Adriano Alloati, Giacomo Manzù, Marino Marini e Aldo Bertini. Tra tutti, però, l'influenza più significativa, come dichiarerà la stessa artista in seguito, viene da don Mario Carena, fratello di Felice Carena. Don Mario la incoraggia a perseguire "l'arte per la vita e non l'arte per l'arte", sostenendo che l'arte figurativa ha il potere di aiutare, mentre quella astratta, pur potendo piacere, è sostanzialmente inutile.[1]

Durante il periodo di formazione riceve numerosi apprezzamenti dai suoi mentori, tra cui Marino Marini che le chiese un disegno che aveva particolarmente apprezzato. Tuttavia, il fatto di essere donna la penalizza. Valinotti, ad esempio, le dice: "Cano, tu sei la più brava di tutti; però sei donna e ti do otto".[2]

Nel 1940 nasce la sorella Luciana che, come Liliana e Maria Vittoria, si dedicherà alla pittura. Nel 1942 la famiglia si trasferisce a San Benigno Canavese, dove perde gran parte dei propri beni a causa del conflitto, in seguito alla distruzione della cascina in cui erano custoditi. Nel 1943 Cano si diploma e si iscrive alla Facoltà di Architettura, che però abbandona dopo aver sostenuto un solo esame. Da quel momento si dedicherà esclusivamente alla pittura, tanto che nel 1944 partecipa a un concorso a Padova, vincendo il Primo Premio.

Veduta della Galleria "Sironi" a Sassari (foto Archivio Liliana Cano).

1945-68

Nel 1945 la famiglia si trasferisce in Sardegna per stabilirsi a Sassari. Due anni dopo, conosce il giornalista Domenico Panzino, che diventerà suo marito e la introdurrà nel vivace ambiente artistico locale. In questo periodo entra in contatto con numerosi artisti come Filippo Figari, Mario Delitala, Stanis Dessy, Eugenio Tavolara, Gavino Tilocca, Ausonio Tanda, Pietro Antonio Manca e stringe amicizia, tra gli altri, con Costantino Spada e Libero Meledina. Questi ultimi influenzano inizialmente la sua pittura, come si può vedere nei ritratti eseguiti in quel periodo, che lei stessa definisce come "pittura tonale".[3] Tuttavia, l'artista abbandona presto questo stile, attratta dalla forza del colore e del segno.

Nel 1950 nasce il figlio Igino, che seguirà le orme artistiche della madre. Nel 1951 aderisce all'Associazione degli Artisti Sassaresi e partecipa alla sua prima mostra collettiva.

Nel 1952 espone in una mostra collettiva a Bologna. In questi anni, approfondisce e soddisfa la sua curiosità per l'arte europea grazie al periodico *seleArte*, ideato e diretto da Carlo Ludovico Ragghianti con il sostegno di Adriano Olivetti. Nel 1960



inaugura la sua prima mostra personale a Sassari. Nel 1965 riceve le sue prime commissioni pubbliche, tra cui la realizzazione de *L'ultima Cena* per la parrocchia di San Francesco a Sassari. Nel 1968 si unisce all'iniziativa organizzata da Pinuccio Sciola a San Sperate (CA) in cui vengono realizzati i primi murales.

1969-78
Nel 1969 espone alla Galleria "Chironi 88" di Nuoro, dove conosce i coniugi Palimodde, proprietari dell'hotel Su Gologone. Da questo incontro nasce una lunga amicizia e collaborazione, con frequenti soggiorni a Oliena (NU). Sempre nel 1969 finanzia a Sassari l'apertura di una galleria d'arte che chiama Galleria "Sironi", dove esporrà con continuità per un ventennio e ospiterà mostre personali di diversi altri artisti. Nel 1971 realizza il *Murale dei Combattenti* a Ozieri (SS). Dal 1972 al 1977, partecipa a numerose mostre in diverse città italiane, tra cui Treviso, Venezia, Firenze e Siena, e in Francia, esponendo al



Liliana Cano al Grand Casinò di Vichy (foto Archivio Liliana Cano).

Liliana Cano nel suo studio a Sassari, anni Ottanta (foto Archivio Liliana Cano).



Grand Casinò di Vichy con Pesatori e Ariggi e al "Salon de peinture" di Les Lilas.
Nel 1977, ospite dell'amico Pesatori a Parigi, partecipa al concorso L'Etoile d'or des Lilas, conseguendo il Primo Premio. Successivamente, allestisce una personale al Teatro Civico di Sassari, ispirata alle opere del poeta cileno Pablo Neruda, iniziando così un proficuo rapporto con la poesia e dando vita a una riformulazione del suo linguaggio pittorico. Nel 1978 riceve il Premio speciale per l'attività artistica dal Presidente della Repubblica Italiana in occasione di una mostra al Conservatorio di Cagliari. Dopo aver concluso la carriera da insegnante trascorre un mese a Barcellona, dove crea diversi disegni e visita il Museo Picasso. Subito dopo decide di proseguire la sua attività artistica in Provenza, a Saint Mitre-les-Remparts, in cui si stabilisce.

1979-84
Tra il 1979 e il 1984 lavora nel nord della Francia, ma il caos di Parigi e il clima rigido la persuadono a tornare in Provenza. A Marsiglia, conosce lo scultore Francis Olive e si unisce alla

Liliana Cano mentre esegue il trittico *Les amants du soleil* per l'Université d'été di Tolone, 1988, e particolare dell'opera (foto Archivio Liliana Cano).





comunità artistica di Port-de-Bouc, partecipando a una mostra importante al Théâtre de l'Olivier di Istres nel 1979. Nonostante il suo lavoro in Francia, mantiene vivo il legame con l'isola. Nello stesso anno realizza alcuni dipinti murali allo Sporting Club del Monte Spada di Fonni (NU).
Nel 1980 tiene una mostra personale all'Istituto Italiano di Cultura di Marsiglia e, successivamente, è di nuovo in Sardegna, a Oliena, dove crea opere murali nella chiesa di San Lussorio (1980-82) e in quella di Santa Margherita a Bultei.
Nel 1981 espone al Grand Palais di Parigi e si trasferisce a La Côte, nei pressi di Istres, dove rimane per cinque anni. Tra il 1982 e il 1983, vive un periodo molto prolifico, iniziando a esporre regolarmente alla Galleria Franklin Roosevelt di Tolone e al Grand Palais di Parigi per il "Salon d'Automne". Nel 1984 dipinge un imponente murale (160 metri quadrati) a Bono (SS), dedicato alla rivolta antifeudale guidata da Giovanni Maria Angioy (oggi alterato e disconosciuto dall'artista).

1985-95
Nel 1986 si trasferisce a Tolone, dove trova una casa-studio, grazie alla proprietaria della Galleria Franklin Roosevelt, l'amica madame Perrimon, originaria della Corsica e sposata con un noto medico. Organizza una personale a Les Baux-de-Provence e partecipa al Primo Salone di Pittura dell'Università di Tolone, oltre a esporre in Germania, a Rastatt e Durmersheim. Nel 1987 allestisce due personali ad Amsterdam, una delle quali presso la prestigiosa sede del World Trade Center. Nel 1988 realizza il grande trittico *Les amants du soleil* per l'Université d'été di Tolone. Nel 1989 diventa membro del Consiglio di amministrazione dell'Associazione dei pittori Provenzali, collaborando con personalità come Yvan Audouard e Raymond Rousset. Nel 1990 esegue ad Aglientu (OT) tre grandi dipinti nella chiesa di San Francesco d'Assisi. Nel 1992 allestisce una personale di oltre cento opere alla Galleria Saint Michel a Fontvieille, in Provenza. L'anno seguente, in rappresentanza dell'Associazione dei pittori





Liliana Cano a Oliena, primi anni Duemila (foto M. Vacca, Archivio Liliana Cano).

Le sorelle Cano: Luciana, Liliana e Maria Vittoria (foto Archivio Liliana Cano).

provenzali, viene invitata in Russia, a San Pietroburgo, e in quell'occasione dona un suo dipinto al conte Tolstöj, nipote del celebre scrittore.

1996-2010
Nel 1996 rientra definitivamente a Sassari dove, l'anno dopo, viene allestita una mostra antologica a Palazzo Ducale. In questi stessi anni riscopre anche una profonda tensione religiosa che la guida verso la creazione di diversi cicli pittorici di natura sacra: chiesa di San Vittorio a Santa Teresa Gallura (OT), 2003 (opere oggi rimosse); chiesa di Nostra Signora d'Itria a Oliena (NU), 2005; Biblioteca Francescana San Pietro in Silki a Ittiri (SS), 2005, così come di interventi sul territorio attraverso nuovi murales a Bultei (SS), Irgoli (NU), Selegas (CA) e Oliena (NU), dove nel 2004 riceve la cittadinanza onoraria. Due anni dopo, per i meriti ottenuti nel campo delle arti visive, viene insignita del Candeliere d'Oro Speciale, premio conferitole dalla città di Sassari. Lo stesso anno, alcune sue opere vengono esposte a Sydney, al Seymour Theatre Center, e a Melbourne. Nel 2009 tiene al palazzo della Frumentaria di Sassari una collettiva





Liliana Cano nel suo studio a Sassari (foto Archivio Liliana Cano).

Liliana Cano con la sua opera *S'Ardia*, 2015 (foto Archivio Liliana Cano).



Liliana Cano mentre esegue il murale di Ulisse, Sassari, 2015 (foto Archivio Liliana Cano).

insieme alle sue sorelle Luciana e Maria Vittoria[4] e una grande mostra personale al Castello di San Michele a Cagliari, in cui espone 104 acquerelli dedicati alle poesie di Pablo Neruda.

2011-21
Nel 2011 viene selezionata tra gli artisti partecipanti alla LIV Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia, nell'ambito degli eventi espositivi del Padiglione Italia (Padiglione Sardegna, Masedu, Sassari).[5] In questo periodo inizia un ciclo di opere a tema religioso che saranno presentate in varie occasioni a Ittiri (SS), che la omaggia con la cittadinanza onoraria. Nel 2014 tiene una mostra personale a Sassari intitolata *Sulle ali della musa*.
Negli anni seguenti continua a dipingere e a creare opere su commissione, come nel 2016 a Oliena (NU), dove realizza *La festa di San Giovanni*. Nel 2019 riceve il Premio Prometeo dalla Comunità Mondiale della Longevità in occasione della sua personale nei locali della Banca Generali di Cagliari, intitolata *Venus Tissées*.
Liliana Cano si spegne a Sassari il 2 settembre 2021, all'età di 96 anni.

Nella doppia pagina seguente:

Liliana Cano nel suo studio a Sassari (foto S. Porcheddu, Archivio Liliana Cano).

Note

1. M. Mannu, "Intervista a Liliana Cano", in M. Mannu, *op. cit.*, p. 212.

2. Ibidem.

3. Ivi, p. 215.

4. La mostra, curata da Susanna Marongiu Basile e intitolata *Triangolo equilatero*, si svolge dal 22 dicembre 2009 al 16 gennaio 2010. Cfr. AA.VV., *Triangolo Equilatero. Luciana, Maria Vittoria e Liliana Cano*, catalogo della mostra (Palazzo della Frumentaria, Sassari), Associazione Culturale dell'Arte – Comune di Sassari, Sassari, 2010.

5. Per approfondire la partecipazione dell'artista, si vedano: V. Sgarbi (a cura di), *Lo STATO dell'arte: Regioni d'Italia. Padiglione Italia – 54ª Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia*, iniziativa speciale per il 150° Anniversario dell'Unità d'Italia, Skira, Milano, 2011, p. 663; V. Sgarbi (a cura di), *54ª Biennale di Venezia. Padiglione Italia – Biennale Sardegna*, h.demia/press, Sassari, 2011, p. 38.


COSTUMI

Bibliografia

BIBLIOGRAFIA SU LILIANA CANO

A. V., "Liliane Cano: le charme et la sensibilité", in *Midi Libre*, 25 novembre 1981.

AA.VV., *Con Francesco: cantori e operatori della pace, il cantico delle creature. Le lunette dipinte nella biblioteca di Santa Maria di Betlem*, Centro Studi Santa Maria di Betlem, Stampacolor, Sassari, 2006, pp. 26-29, 67.

A.A.V.V., *Liliana Cano. Il racconto di una vita*, catalogo della mostra (21 marzo – 19 maggio 2024, Palazzo di Città, Cagliari), Musei Civici di Cagliari, Comune di Cagliari, 2024.

A.A.V.V., *Liliana Cano. Passione e resurrezione secondo Matteo*, catalogo della mostra (2 aprile – 1 maggio 2006, Museo Diocesano d'Arte Sacra), Alghero, 2006.

AA.VV., *CANO: tre sorelle*, Galleria Incontri d'Arte, Cagliari, 2006.

AA.VV., *Fuoco, terra, acqua: opere delle sorelle Cano: Liliana, Luciana, Maria Vittoria*, Museo del Crudo, San Sperate, 3 maggio – 2 giugno 2013, San Sperate, Associazione Cultura Noarte Paesemuseo, 2013.

AA.VV., *L'eredità di Francesco oggi: suggestioni per una comprensione. Omaggio a Liliana Cano. In occasione della messa a dimora delle tavole di Liliana Cano. Nel 400° anniversario della fondazione dell'Antico Convento* (presentazione di A. Sari), Ittiri, Associazione Socio-Culturale San Francesco – Biblioteca Provinciale Francescana San Pietro in Silki, 2011.

AA.VV., *Le dee sono tornate* (a cura di R. Giulieni, V. Mazzarella, R. Ruscio; presentazione di Vittorio Sgarbi), Edizioni di Sofia, Milano, 2012, pp. 66-69.

AA.VV., *Le sette allegrezze di Maria*, Grafiche Ghiani, Monastir, 2011, pp. 19-27.

AA.VV., *Liliana Cano: opere scelte, 1996-2005*, catalogo, CreArte, Alghero, 2005.

AA.VV., *Liliana Cano. I testimoni di Cristo* (presentazione di A. Sari), Mostra San Pietro in Silki, Sassari, 3 ottobre 2012, San Francesco, Ittiri, 27 ottobre 2012. Conclusione delle celebrazioni del 400° anniversario dei Francescani a Ittiri, EDES, Sassari, 2012.

AA.VV., *Liliana Cano. Noi che tignemmo il mondo di sanguigno: Personale di Liliana Cano*, Sala X del Castello dei Doria, Castelsardo, 25 marzo – 1 maggio 2018, Comune di Castelsardo, 2018.

AA.VV., *Ritratti*, catalogo, Galleria d'Arte Contemporanea, Sassari, 2 – 22 aprile 2004.

AA.VV., *Triangolo equilatero: Luciana, Maria Vittoria, Liliana Cano*, Palazzo della Frumentaria, Sassari, 22 dicembre 2009 – 16 gennaio 2010 (curatrice S. Marongiu Basile; testo critico di M. Cosseddu), Nuova Stampa Color, Muros (SS), 2009.

Altea, G., "Le armonie di Liliana Cano", in *La Nuova Sardegna*, 2 gennaio 2002.

Altea, G., Magnani, M. (a cura di), *Liliana Cano, Arte a Palazzo Ducale*, catalogo della mostra (9 maggio – 3 giugno 1997, Sassari, Sala "G. Duce"), Comune di Sassari, 1997.

Altea, G., Magnani, M., *La collezione d'Arte della Provincia di Sassari*, Soter Editrice, Villanova Monteleone, 1996, pp. 12-13, 65.

Altea, G., *Piccolo Atlante della Sardegna. La Collezione Soddu-Tanda* ("Liliana Cano"), Soter Editrice, Villanova Monteleone, 2000, p. 34.

Altieri, L., "Liliana Cano: La symphonie écarlate", in *Var Matin*, 22 novembre 1984.

Auneddu Mossa, G. (a cura di), *Liliana Cano. La musica: voci, strumenti e compositori nei dipinti di Liliana Cano*, ex Convento San Francesco, Ozieri, 7-30 settembre 2007, Grafiche Editoriali Solinas, Nuoro, 2007.

Bourdet Guillerault, H., "Liliana Cano: Les sentiments de l'homme", in *Les Arts – Marseille*, 18 giugno 1988.

Caldairou, C., "Liliane Cano: Élégance et sensualité", in *Nice Matin*, 22 novembre 1984.

Carta, G. (a cura di), *Liliana Cano. Memorial de Isla Negra* (testo di L. Caprile), FLM – Fondazione Logudoro Meilogu, Banari, 2009.

Ciardi Dupré, A., "Liliana Cano alla Contemporanea", in *Il Giornale d'Italia*, 8 febbraio 1969.

Ciardi Dupré, A., "Liliana Cano", in *Quaderno Atlante Arte Contemporanea*, Cagliari, 1969, pp. 22-24.

Ciusa Romagna, M., "Domani Liliana Cano a 'Le Arti'", in *La Nuova Sardegna*, 20 novembre 1965.

Ciusa Romagna, M., "I cromatismi di Liliana Cano", in *L'Unione Sarda*, 4 marzo 1965.

Ciusa Romagna, M., “Le fanciulle sognanti di Liliana Cano”, in *L’Unione Sarda*, 8 ottobre 1965.

Clemente, E., “Liliana Cano”, in *La Nuova Sardegna*, 20 febbraio 1960.

Colomo, G., *Albo generale degli artisti sardi*, Nuova Europa, Firenze, 1978.

Corazza, C., “Pittori ed incisori di Sardegna ospiti di Bologna nel salone del Podestà”, in *L’Avvenire d’Italia*, 20 maggio 1952.

Cosseddu, M., *ENCONTRES: Incontri di fine Novecento* (testi di U. Attardi, V. Calvi, L. Cano), Palazzo Comunale, Alghero, 11 dicembre 1999 – 9 gennaio 2000. Aeroporto di Alghero, 14-23 gennaio 2000 – Alghero, Associazione culturale Agorà, 1999.

Cosseddu, M., *Liliana Cano*, catalogo, Stampa Color, Muros (SS), 2009.

Delle Case, A. (a cura di), *Il segno nel libro: storia e attualità del segnalibro reinventato da cento artisti della Sardegna* (testi di G. Altea, E. Sturani, M. Gatta), Nuoro, Ilisso, 2006.

Demuro, G., Fresu, A. (a cura di), *TIME in Jazz: La collezione*, PAV, Berchidda, Ziqqurat, 2001, pp. 14-15.

Dessy, S., “Non delude la nuova strada di Liliana Cano”, in *La Nuova Sardegna*, 5 marzo 1967.

Endrich, E., *Profili di artisti*, Gallizzi, Sassari, 1985.

Espa, E., “Liliana Cano”, in *Voce del Logudoro*, 10 ottobre 1971.

Espa, E., *Racconti nuoresi*, illustrati da Liliana Cano, con una prefazione di M. A. Aimo, Editrice Sarda Fossataro, Cagliari, 1977.

Fanari, F., *Liliana Cano. Novantadue*, catalogo, Museo d’Arte Moderna e Contemporanea “Antonio Ortiz Echagüe”, Comune di Atzara, 2016.

Fiori, V. (a cura di), *Liliana Cano agli Amici del Libro* (presentazione), Sassari, 1964.

Gay, M., *Liliane Cano entre passion et poésie* (presentazione), Arles, 1992.

Giannelli, E., *La Sardegna di Liliana Cano*, catalogo, Tip. Centenari, Roma, 1975.

Lorelli, S., “Allestita a Sassari Personale di Liliana Cano”, in *L’Unità*, 7 marzo 1967.

Mannironi, R., *Arte murale in Sardegna*, Incaspisano, Cagliari, 1994.

Mannironi, R., *Sardinian Muralism. Il muralismo sardo*, Mykonos, Cagliari, 2009.

Mannu, M., *Liliana Cano. Rouge*, T.A.S., Sassari, dopo il 2012.

Mannu, M., *Liliana Cano. Itinerari d’arte e di vita di una viaggiatrice*, EDES, Sassari, 2013.

Manunza, M., “Liliana Cano. Lirici voli alla ricerca della luce”, in *L’Unione Sarda*, 10 ottobre 2001.

Monesi, E. (a cura di), *Sedici sguardi, una rassegna: Sardiniae corpus Sardiniae figura*, Ozieri, Associazione Sandro Pertini, 2003, pp. 34-35, 61.

Munari, C. (a cura di), *Liliana Cano*, catalogo, Chiarella, Sassari, 1969.

Munari, C., *Liliana Cano*, “Chironi 88”, catalogo, Galleria d’arte moderna, Nuoro, 1969.

Murtas, G., “Segni e colori di vita. Una radice espressionistica mai rinnegata”, in *La Nuova Sardegna*, 9 maggio 1997.

Panzino, D., “Numerose le proposte interessanti nelle gallerie d’arte sassaresi”, in *La Nuova Sardegna*, 12 marzo 1966.

Panzino, D., *Liliana Cano*, catalogo, Chiarella, Sassari, 1967.

Paris, W., *Radici nerudiane nella pittura di Liliana Cano*, Chiarella, Sassari, 1980.

Pintore, L. (a cura di), *Quadreria del Comune di Sassari*, Soter Editrice, Villanova Monteleone, 2000.

Riggio, V., *Guida all’arte sarda*, Stampacolor, Muros (SS), 1990.

Sanna, C. A. (a cura di), *Alternos, Michele Pio Ledda*, Edizioni A. C. S. Associazione Arte Cultura Società, Sassari, 1996.

Sanna, R. (a cura di), “Liliana Cano: vi spiego perché amo dipingere”, in *La nota: musica, cultura, società. Sedici sguardi, una rassegna: Sardiniae corpus, Sardiniae figura* (testo critico di E. Monesi), Ozieri, Associazione Sandro Pertini, 2003, pp. 34-35, 61.

Sari, R., “Maturità artistica di Liliana Cano nella mostra ordinata ad Alghero”, in *La Nuova Sardegna*, 11 marzo 1966.

Serra, B., *Sa cantone ’e Flora: una istoria in sas rimas de sa poesia* (introduzione di S. Flore; disegni di Liliana Cano), Angelica Editore, Tissi, 2011.

Sgarbi, V. (a cura di), *54ª Biennale di Venezia. Padiglione Italia – Biennale Sardegna*, h.demia/press, Sassari, 2011, p. 38.

Sgarbi, V. (a cura di), *IN hoc signo*, Edizioni di Sofia, Milano, 2016, pp. 42-46.

Sgarbi, V. (a cura di), *Lo stato dell’arte: Regioni d’Italia. Padiglione Italia – 54ª Esposizione Internazionale d’Arte della Biennale di Venezia*, iniziativa speciale per il 150° Anniversario dell’Unità d’Italia, Skira, Milano, 2011, p. 663.

Siniscalchi, G. V. M., Munari, C., Carpena, A. M., Ragionieri, A. (a cura di), *Liliana Cano*, catalogo, Chiarella, Sassari, 1972.

Zedda, M., *Latte Dolce di Sassari. Da Bosove (sec. XI) ai giorni nostri*, Servizio Editoriale

Fiesolano, Fiesole, 2008, pp. 111-119.

s.a., “Liliana Cano au Salon de Montsauve”, in *Midi Libre*, 20 giugno 1986.

s.a., “Liliana Cano o dell’ardimento pittorico”, in *Il Monte*, Sassari, 15 aprile 1967.

s.a., “Liliana Cano”, in *L’Arte italiana nel XX secolo*, Ed. Due Torri, Bologna, 1977.

s.a., “Liliana Cano”, in *Le pont des arts*, revue bimestrielle (informations culturelles internationales), n.° 7, 1983.

s.a., “Liliana Cano”, in *Pittori* Oggi, Ed. P. Petrus, Milano, 1973, p. 86.

BIBLIOGRAFIA CITATA

Altea, G., Magnani, M., *Pittura e Scultura del Primo Novecento*, Ilisso, Nuoro, 1995.

Altea, G., Magnani, M., *Pittura e scultura dal 1930 al 1960*, Ilisso, Nuoro, 2000.

Altea, G., Magnani, M. (a cura di), *Liliana Cano, Arte a Palazzo Ducale*, catalogo della mostra (9 maggio – 3 giugno 1997, Sassari, Sala “G. Duce”), Comune di Sassari, 1997.

Carapezza Guttuso, F., Crispino, V. (a cura di), *Guttuso inquietudine di un realismo*, De Luca Editori d’Arte, Roma, 2016.

Comisarenco Mirkin, D., «Aurora Reyes: escribir pintando y pintar escribiendo», in *Hilario. Artes Letras Oficios*, Revista N° 38, giugno 2024.

Cozzolino, F., “La nozione di artificazione nel caso dei murales della Sardegna”, in Gammaitoni, M. (a cura di), *Per una sociologia delle arti. Storia e storie di vita*, CLEUP, Roma, 2012, pp. 243-259.

Crespi, A., *Sciola. Sculture per il terzo millennio*, Jaca Book, Milano, 2002.

De Felice, R., «Angioj, Gian Maria», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 3, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1961.

Dei, E. (a cura di), *Guttuso e gli amici di Corrente*, Pacini Editore, Pisa, 2011.

Dettori, M. P., *Visioni di Sardegna. Stampe e disegni dalle collezioni statali*, Gangemi, Roma, 2015.

Dettori, M. P. (a cura di), *Altri esotismi. Artisti sardi e orientalismo*, Silvana Editoriale, Milano, 2017.

Fattal, L., Salus, C. (eds.), *Out of Context: American Artists Abroad*, Greenwood Press, Westport, Conn., 2004.

Gualdoni, F., Calarota, F., *Renato Guttuso. Il realismo e l’attualità dell’immagine*, Silvana Editoriale, Milano, 2013.

Jatta, B., “Le artiste e donne di Gesù”, in *L’Osservatore Romano*, 5 gennaio 2024.

Loubak Lima, D. C., *Donne artiste nella storia: La rappresentazione attraverso lo sguardo femminile*, Edizioni Sapienza, Roma, 2023.

Maderna, A., *L’altra metà dell’avanguardia quarant’anni dopo*, Postmedia, Milano, 2020.

Mannu, M., *Liliana Cano. Itinerari d’arte e di vita di una viaggiatrice*, Edes, Sassari, 2013.

Mannironi, R., *Arte murale in Sardegna*, Incaspisano Edizioni, Cagliari, 1994.

Mannironi, R., *Sardinian Muralism. Il muralismo sardo*, Myconos, Cagliari, 2009.

Mariani, D., “Festa come opera d’arte. Da ‘Legarsi alla montagna’ a ‘Cuore Mio’”, in *Marcello Maloberti. Cuore Mio*, Treccani, Roma, 2023, pp. 8-15.

Mariani, D., “L’arte ci prende per mano. Incontrare e partecipare”, in Pietromarchi, B., Lonardelli, L. (a cura di), *Maria Lai. Tenendo per mano il sole*, 5 Continents, Milano, 2019, pp. 198-209.

Mariani, D., Borsato, S. (a cura di), *Passaggi di identità. Mutamenti visivi dalla Quadreria del Comune di Sassari*, Accademia di Belle Arti “M. Sironi”, Sassari, 2023.

Marsala, H., “A proposito di Plautilla Nelli. Donna, artista e religiosa”, in *Artribune*, 17 marzo 2017.

Murgia, S., *Antonia Mesina di Orgosolo (1919-1935)*, Edizioni Kérylos, Olzai, 2019.

Murtas, G., *Foiso Fois*, Ilisso, Nuoro, 2005.

Naitza, S., *Foiso Fois*, Ilisso, Nuoro, 1989.

Nochlin, L. [1971], *Perché non ci sono state grandi artiste?*, Castelvecchi, Roma, 2014.

Oles, J., «The Mexican Murals of Marion and Grace Greenwood», in *Out of Context: American Artists Abroad*, Greenwood Press, Westport, Conn., 2004, pp. 113-134.

Palacios, C. E. (a cura di), *Orozco, Rivera, Siqueiros*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2017.

Parker, R., Pollock, G. [1981], *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Bloomsbury USA Academic, London, 2020.

Pedrosa, A. (a cura di), *Stranieri Ovunque – Foreigners Everywhere. Catalogo della 60ª Esposizione Internazionale d’Arte, La Biennale di Venezia*, 2024.

Pérez Aguirre, D. M., “Los murales de las hermanas Marion y Grace Greenwood en el mercado Abelardo L. Rodríguez en la ciudad de México (1935)”, in *Letras Históricas*, n. 18, Guadalajara, 2018.

Pollock, G., *Vision and Difference: Feminism, Femininity and Histories of Art*, Routledge, London and New York, 1988.

Pontiggia, E., *Maria Lai. Arte e relazione*, Ilisso, Nuoro, 2017, pp. 178-191.

Poniatowska, E., “María Izquierdo, Backwards and Forwards”, in *The Women of Mexico’s Cultural Renaissance*, Springer, 2023, pp. 69-87.

Radice, B., Raggi, F. (a cura di), *La Biennale di Venezia 1976: ambiente, partecipazione, strutture culturali: catalogo generale*, Alfieri Edizioni d’Arte, Venezia, 1976.

Ronchi, C. M., “Santa Teresa Gallura, il Comune stanzia 22mila euro per i lavori nella chiesa parrocchiale”, in *L’Unione Sarda*, 7 febbraio 2023.

Sanna, C. A. (a cura di), *Alternos, Michele Pio Ledda*,

Edizioni A. C. S. Associazione Arte Cultura Società, Sassari, 1996.

Sciola, P., *I semi della pace nel cielo della poesia*, CUEC Editrice, Cagliari, 2013.

Sebastiani, G., *I libri di Corrente. Milano 1940-43: una vicenda editoriale*, Pendragon, 1998.

Tagliagambe, S., *L'arte e l'immaginazione produttiva. L'opera di Pinuccio Sciola*, Isolapalma, Monastir, 2022.

Tellini, A., "Bono, a rischio il murale di Liliana Cano: restauro urgente e necessario", in *L'Unione Sarda*, 17 settembre 2021.

Tescari, M. A., *Madre Michela Dui. Una vita per i sacerdoti*, Editrice Elledici, 2010.

Tinazzi, G., Zancan, M. (a cura di) [1983], *Cinema e letteratura del neorealismo*, Marsilio, Venezia, 2001.

Ungaretti, G., *Anna Salvatore*, De Luca Editore, Roma, 1965.

Vergine, L., *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940: pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche*, Mazzotta editore, Milano, 1980.

SITOGRAFIA E ARTICOLI WEB

Archivio Liliana Cano: https://lilianacano.com

Artribune, H. Marsala, "A proposito di Plautilla Nelli. Donna, artista e religiosa". Disponibile su: https://www.artribune.com/arti-visive/archeologia-arte-antica/2017/03/mostre-plautilla-nelli-rinascimento-firenze-uffizi/

Biennale di Venezia, "María Izquierdo alla Biennale Arte 2024". Disponibile su: https://www.labiennale.org/it/arte/2024/ritratti/maría-izquierdo

Catalogo Generale dei Beni Culturali, "Murale di Liliana Cano, Irgoli (NU)". Disponibile su: https://catalogo.beniculturali.it/detail/SARDEGNA/HistoricOrArtisticProperty/20360bc5627e50a0db903286d44fc2aa94

Catalogo Sardegna Cultura, "Murale di Liliana Cano, Irgoli (NU)". Disponibile su: https://catalogo.sardegnacultura.it/card/197280/

"Chiesa di San Vittorio Martire, Santa Teresa Gallura", *Catalogo Beni Culturali (2003)*. Disponibile su: https://sigecweb.beniculturali.it/images/fullsize/ICCD1064783/ICCD14753179_s.vittorio.pdf

"Chiesa di San Vittorio Martire, Santa Teresa Gallura", *Catalogo Generale dei Beni Culturali (2020)*. Disponibile su: https://catalogo.beniculturali.it/detail/ArchitecturalOrLandscapeHeritage/2000147092

Comune di Oliena, "Un percorso fra le chiese di Oliena". Disponibile su: https://oliena.it/it/cultura/un-percorso-fra-le-chiese-di-oliena/

Comune di Saintes-Maries-de-la-Mer, "I Pellegrinaggi". Disponibile su: https://www.saintesmaries.com/it/i-pellegrinaggi

Comune di Saintes-Maries-de-la-Mer, "Le Sante". Disponibile su: https://www.saintesmaries.com/it/le-sante

Comune di San Sperate, "Il Muralismo e gli anni della calce". Disponibile su: https://www.comune.sansperate.su.it/turismo-e-cultura/storia-di-una-comunita/il-muralismo-e-gli-anni-della-calce.html

Discesa dei Candelieri di Sassari, "Gremio dei Viandanti". Disponibile su: https://candelierisassari.it/i-gremi/gremio-viantanti/

Discesa dei Candelieri di Sassari, "La Festa". Disponibile su: https://candelierisassari.it/la-festa/

"Donne Artiste in Italia. Presenza e Rappresentazione", *report del Dipartimento di Arti Visive di NABA*. Disponibile su: https://www.academia.edu/34924954/Donne_artiste_in_Italia_Presenza_e_rappresentazione_Report_2017

Enciclopedia Treccani, "Margherita di Antiochia, santa". Disponibile su: https://www.treccani.it/enciclopedia/margherita-di-antiochia-santa/

Enciclopedia Treccani, "Santo Lussorio". Disponibile su: https://www.treccani.it/enciclopedia/santo-lussorio/

La Nuova Sardegna, "Chi è la beata Antonia Mesina, amica di Annedda Castangia", 27 agosto 2024. Disponibile su: https://www.lanuovasardegna.it/nuoro/cronaca/2024/08/27/news/chi-e-la-beata-antonia-mesina-amica-di-annedda-castangia-1.100574095

L'Ortobene, F. Bandinu, "Una chiesa rinnovata che cerca il volto di Dio". Disponibile su: https://ortobene.net/una-chiesa-rinnovata-che-cerca-il-volto-di-dio/

L'Osservatore Romano, B. Jatta, "Le artiste e donne di Gesù". Disponibile su: https://www.osservatoreromano.va/it/news/2024-01/dcm-001/le-donne-di-gesu-nell-arte-delle-donne.html

L'Unione Sarda, A. Tellini, "Bono, a rischio il murale di Liliana Cano: restauro urgente e necessario". Disponibile su: https://www.unionesarda.it/cultura/bono-a-rischio-il-murale-di-liliana-cano-restauro-urgente-e-necessario-wzrk2nzx

L'Unione Sarda, C. M. Ronchi, "Santa Teresa Gallura, il Comune stanzia 22mila euro per i lavori nella chiesa parrocchiale". Disponibile su: https://www.unionesarda.it/news-sardegna/gallura/santa-teresa-gallura-il-comune-stanzia-22mila-euro-per-i-lavori-nella-chiesa-parrocchiale-ndihi01o

L'Unione Sarda, M. Pili, "Il miracolo delle opere immortali tra le macerie", 23 agosto 2020. Disponibile su: https://www.unionesarda.it/news-sardegna/cagliari/il-miracolo-delle-opere-immortali-tra-le-macerie-stna2ewk

Mi Riconosci, "Censimento dei monumenti femminili: i risultati". Disponibile su: https://www.miriconosci.it/censimento-dei-monumenti-femminili-risultati/

Mi Riconosci, "Mappa dei monumenti femminili italiani". Disponibile su: https://www.miriconosci.it/mappa-dei-monumenti-femminili-italiani/

Ministero della Cultura – Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, "Scene della vita di S. Lussorio". Disponibile su: https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/2000048832

RSI Cultura, L. Daverio, "Messico: murales e femminismo. Le donne conquistano nuovi spazi in un'arte rimasta al maschile per quasi un secolo", 8 gennaio 2025. Disponibile su: https://www.rsi.ch/cultura/societa/Messico-murales-e-femminismo—2475151.html

SCIELO México, D. M. Pérez Aguirre, "Los murales de las hermanas Marion y Grace Greenwood en el mercado Abelardo L. Rodríguez en la ciudad de México (1935)". Disponibile su: https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2448-83722018000100227

Screen Journal, L. Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema". Disponibile su: https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6

Squarespace, J. Berger, "Ways of Seeing – Chapter 1". Disponibile su: https://static1.squarespace.com/static/5283f47be4b05aa1b7656acc/t/53276cd4e4b0689686db12a2/1395092692441/BergerWaysOfSeeingChapter1.pdf

YouTube, "La distilleria Fabbri presenta un pittore alla settimana: Anna Salvatore (1957)". Disponibile su: https://www.youtube.com/watch?v=7ANziFmlbj8&t=36s

YouTube, "Liliana Cano sulle ali della musa". Disponibile su: https://www.youtube.com/watch?v=AIV75S_ltjU