

EILA HILTUNEN, POETA DELLA MATERIA:

Solo la lealtà verso l'arte è importante

L'esperienza individuale dell'artista nella realizzazione
del *Monumento a Sibelius* e il tempo di recupero in Italia



Heidi Linnell

Tesi di Laurea Specialistica

Corso di Laurea di Italianistica

Indirizzo di Traduzione

Istituto di Studi Linguistici e sulla Traduzione

Facoltà di Lettere e Filosofia

Università di Turku

Aprile 2018

Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkistettu Turnitin OriginalityCheck-järjestelmällä.

UNIVERSITÀ DI TURKU

Istituto di Studi Linguistici e sulla Traduzione/Facoltà di Lettere e Filosofia

LIMNELL, HEIDI: Eila Hiltunen, poeta della materia: *Solo la lealtà verso l'arte è importante*. L'esperienza individuale dell'artista nella realizzazione del *Monumento a Sibelius* e il tempo di recupero in Italia

Tesi di laurea, 76 p., appendici 21 pp.

Corso di Laurea di Italianistica, indirizzo di Traduzione

Aprile 2018

Obiettivo dello studio è riflettere sulla situazione alla nascita e al completamento di un monumento pubblico, il monumento a Sibelius, dal punto di vista della scultrice che lo realizzò, ma anche di comprendere la mentalità del tempo per spiegare gli eventi che generarono una fiera opposizione al progetto. Un altro obiettivo è mettere in evidenza l'esperienza individuale dell'artista nel processo di creazione del monumento, poi durante il tempo di recupero in Italia. Con questa tesi, si è presentata l'occasione di delineare un profilo biografico di Eila Hiltunen e della "sua Italia" così come per analizzare la vulnerabilità e la verità personale, dietro la "facciata pubblica" di Eila Hiltunen. Il corpus della ricerca è costituito dai seguenti testi: Ihmisen ääni: *Eila Hiltunen*, (WSOY 1979), le memorie inedite di Piia Virtanen, figlia della Hiltunen, intitolate *Torni Toscanassa (Una torre in Toscana, 2005)*; la biografia, opera di Markku Pietinen, dei suoi genitori, *Tulivuori ja Marttyyri, Perhekuva Eila Hiltunen ja Otso Pietinen* (Otava 2012); Eila Hiltunen, *Scritti e sculture*, (Elemond 1992).

Questa tesi di laurea ci offre anche l'opportunità di approfondire l'importante questione della tradizione dell'arte monumentale e in particolare la svolta nelle convenzioni relative alla scultura pubblica in Finlandia negli anni '60 del Novecento, analizzando la storia del monumento a Sibelius, che fece scaturire un dibattito particolarmente intenso, perché il pubblico voleva che nei monumenti commemorativi dedicati ai grandi uomini finlandesi si rispettassero le forme tradizionali. Una delle ragioni per cui l'espressione dell'opera si guadagnò tante critiche negative, fu probabilmente il fatto che metteva in primo piano l'artista e la sua tecnica personale, non si concentrava unicamente sulla commemorazione del grande musicista finlandese.

La nuova corrente artistica al centro della questione è l'arte informale: tutta l'attenzione è rivolta ai materiali e alla superficie delle opere, invece che alla loro forma – in primo piano la tecnologia e la materia – e nella realizzazione del monumento a Sibelius, la tecnica innovativa della Hiltunen, ovvero la saldatura. Gli anni d'intenso lavoro influirono pesantemente sull'artista. Nell'estate del 1967, poco prima dell'inaugurazione di *Passio Musicae*, l'artista acquistò una torre medievale a Monticchiello, dove decise di trasferirsi a vivere e lavorare. L'Italia rappresentò per lei una nuova vita: a suo parere l'amore, la gioia e altre emozioni positive, sarebbero in Italia più forti che altrove.

Parole chiave: Eila Hiltunen, verità personale, memorie, lavoro creativo, scultura, Finlandia, monumenti pubblici, sculture pubbliche, saldatura, monumento a Sibelius, *Passio Musicae*, Toscana, Torre, Rocca di Monticchiello, creatività, flow, flusso, arte, arte informale, Piia Virtanen, Markku Pietinen.

INDICE

| | |
|---|----|
| 1. INTRODUZIONE..... | 1 |
| 1.1. Obiettivi della ricerca | 1 |
| 1.2. Presentazione delle fonti..... | 2 |
| 1.3. Metodologia..... | 5 |
| 1.4. Strutturazione della tesi di laurea..... | 6 |
| | |
| 2. EILA HILTUNEN..... | 8 |
| 2.1. Cenni biografici..... | 8 |
| 2.2. Presentazione del contesto storico dell'arte..... | 10 |
| 2.2.1 Un punto di svolta nelle convenzioni della e sulla scultura pubblica..... | 10 |
| 2.2.2. Le nuove influenze provenienti dall'Italia | 12 |
| 2.2.3. La nuova corrente artistica: l'arte informale..... | 13 |
| | |
| 3. IL MONUMENTO A SIBELIUS..... | 15 |
| 3.1. Verso il monumento. Le due fasi del concorso..... | 15 |
| 3.2. S'infervora il dibattito sulla forma astratta | 17 |
| 3.3. La realizzazione dell'opera..... | 20 |
| 3.3.1. Dettagli tecnici..... | 20 |
| 3.3.2. Esperienze della scultrice durante la realizzazione del monumento..... | 22 |
| 3.3.3. Il risultato: un monumento riuscito..... | 23 |
| | |
| 4. IL GRANDE CAMBIAMENTO..... | 26 |
| 4.1. L'Italia | 26 |
| 4.1.1. La prima mostra in Italia (1961) | 26 |
| 4.1.2. Alla ricerca di un castello..... | 28 |
| 4.2. L'inaugurazione del monumento..... | 33 |
| 4.3. Il distacco dall'opera..... | 34 |
| | |
| 5. CONVALESCENZA E RECUPERO..... | 38 |
| 5.1. In Italia..... | 39 |
| 5.1.1. La Torre..... | 39 |

| | |
|---|-------|
| 5.1.2. Monticchiello..... | 39 |
| 5.1.3. La scultrice felice. Il tempo di recupero..... | 41 |
| 5.1.4. Il restauro della torre. Maestranze e lavori..... | 43 |
| 5.2. La vita nel paesino..... | 46 |
| 5.2.1. La Signora incontra anche malizia e pettegolezzi..... | 46 |
| 5.2.2. Sandra e la madre di Sandra..... | 48 |
| 5.2.3. Gli Origo – benefattori della Val d’Orcia..... | 48 |
| 5.2.4. Il Teatro Povero di Monticchiello..... | 50 |
| 5.3. Significato della Torre per l’artista e la sua famiglia..... | 52 |
| | |
| 6. CREARE ARTE È COSA BEN MISTERIOSA..... | 55 |
| 6.1. Creatività e <i>flow</i> | 55 |
| 6.2. Lavoro creativo e solitudine..... | 58 |
| 6.3. Talento e indipendenza..... | 60 |
| | |
| 7. CONCLUSIONI..... | 65 |
| 7.1. Verifica delle premesse..... | 65 |
| 7.2. Rivalutazione delle scelte metodologiche e ampliamento della prospettiva di analisi..... | 65 |
| 7.3. La prospettiva di Piia Virtanen..... | 67 |
| 7.4. La prospettiva della Hiltunen..... | 67 |
| | |
| 8. BIBLIOGRAFIA GENERALE..... | 70 |
| 8.1. Fonti primarie..... | 70 |
| 8.2. Letteratura critica..... | 70 |
| 8.3. Fonti disponibili in forma elettronica (sitografia)..... | 71 |
| 8.4. Elenco delle figure..... | 74 |
| 8.5. Elenco dei filmati citati..... | 76 |
| | |
| APPENDICI..... | 77 |
| 1. SUOMENKIELINEN LYHENNELMÄ..... | 77–90 |
| 2. PROFILO BIOGRAFICO (CURRICULUM VITAE) DI EILA HILTUNEN..... | 91–98 |

1. INTRODUZIONE

Fin da piccola ho sentito parlare di un'artista misteriosa, una scultrice finlandese che aveva comprato una torre in Italia e vi si era trasferita. L'interesse sentito nella mia famiglia verso quella scultrice, nei confronti delle vicende della sua vita, era un interesse, particolarmente nel caso di mia nonna, che veniva dal fatto di essere entrambe donne careliane, addirittura della stessa generazione. Mi affascinava immaginare come dovesse essere la vita in quella torre. Chi era Eila Hiltunen? Perché si trasferì in Italia? E perché proprio in Italia?

In seguito, sono diventata una scultrice anch'io e sono ancora affascinata dall'opera, dalla persona e dalla personalità di Eila Hiltunen. Riconosco in lei lo stesso temperamento delle donne careliane della mia famiglia: impetuose e vulnerabili. Così come Eila Hiltunen, anche mia madre e mia nonna nacquero nella Carelia storica, una regione della Finlandia che oggi fa parte della Federazione Russa. Ora, con questa tesi, si è presentata l'occasione di porre delle domande precise a cui fornire delle risposte, per delineare un profilo biografico della Hiltunen e della "sua Italia", chiarendo anche il "mistero" della sua torre e della sua interessante personalità.

1.1. Obiettivi della ricerca

Il monumento dedicato al grande compositore finlandese Jean Sibelius, intitolato *Passio Musicae*, ha un ruolo importante nella nostra ricerca, dato che è la più nota delle opere della nostra scultrice e ha avuto un ruolo molto importante sia nella sua vita personale e familiare, che in quella professionale. Sebbene il monumento a Sibelius sia stato ampiamente studiato, Eila Hiltunen merita di essere conosciuta meglio sia come persona che come scultrice, persino in Finlandia, perché parliamo della più nota scultrice finlandese all'estero.

Inoltre, la ricerca è perfettamente in linea con l'attualità, considerato che il 2017, quando è ricorso il centesimo anniversario dell'indipendenza della Finlandia, segna anche il cinquantesimo anniversario del monumento a Sibelius (inoltre sono passati cinquant'anni dall'acquisto della torre toscana da parte della Hiltunen).

Ci sembra importante presentare il contesto della storia dell'arte, in quanto le informazioni di fondo che fornisce sono essenziali per il nostro tema; considerare il

dibattito sul monumento a Sibelius è importante anche se la nostra ricerca ha come obiettivi primari Eila Hiltunen e le sue esperienze. Tutto quello che è avvenuto relativamente al monumento a Sibelius, viene esaminato contestualmente, perché la nostra ipotesi è che il violento dibattito pubblico, nato a questo proposito, abbia contribuito in misura notevole alla decisione della Hiltunen di allontanarsi dalla Finlandia. Obiettivo dello studio è quindi riflettere sulla situazione alla nascita e al completamento di un monumento pubblico, dal punto di vista della scultrice, ma anche di comprendere la mentalità del tempo per spiegare gli eventi che hanno generato una fiera opposizione al progetto della sua esecutrice. Inoltre, lo studio vuole descrivere in dettaglio gli avvenimenti che hanno portato all'acquisto della torre medioevale in Italia. Nel cercare le risposte alle questioni primarie mi sono posta anche altre domande, iniziando dalle motivazioni che spinsero la Hiltunen a trasferirsi in Italia. La sua idea fu forse di trasferirsi definitivamente? Cosa sappiamo della vita e del tempo da lei trascorsi in Italia? Quali furono i suoi rapporti con le persone del luogo?

Un altro obiettivo è mettere in evidenza l'esperienza individuale dell'artista nel processo della nascita del monumento dedicato al compositore finlandese Jean Sibelius, vera "gloria nazionale", per analizzare la vulnerabilità e la verità personale, dietro la "facciata pubblica" di Eila Hiltunen. Si riflette inoltre sul ruolo che, se così fu, in questi avvenimenti ebbe il fatto che La Hiltunen fosse una scultrice – un'artista – perché la scultura è sempre stata una forma d'arte molto maschile.

1.2. Presentazione delle fonti

Questo studio si concentrerà sulla biografia della Hiltunen e sulle sue esperienze private – quindi sulle fonti in cui esse sono (rap)presentate – interpretando i temi di discussione e gli eventi legati al monumento a Sibelius: la progettazione, la realizzazione e infine il desiderio dell'artista di trasferirsi in Italia.

Un'altra nostra ipotesi è che il lungo periodo di lavoro al monumento a Sibelius sia stato specificamente la ragione del desiderio di trasferirsi in Italia (così influenzando tutto il resto della vita dell'artista). Naturalmente è anche utile porsi la domanda (o ricercare la possibilità) se ci siano stati altri motivi che hanno portato La Hiltunen in Italia. Ciò che è essenziale nei termini di questa ricerca, non è giungere a dimostrare una verità oggettiva, bensì il contrario: puntare sulla esperienza soggettiva, non sulla verità di singoli eventi, il

che – come ha detto il filosofo Luigi Pareyson¹ – è *accessibile soltanto all'interno di ogni singola prospettiva*.²

Per la mia ricerca ho usato bibliografie, articoli e scritti pubblicati sul monumento a Sibelius e su Eila Hiltunen, nonché tutto quanto emerge dalla ricerca scientifica precedente a questa tesi. Gli storici dell'arte Leena Ahtola-Moorhouse e Liisa Lindgren hanno entrambe scritto ampiamente sul tema, quindi mi sono basata principalmente sulle loro riflessioni. Su Eila Hiltunen ha scritto inoltre, in Italia, Rosanna Barbiellini Amidei.

La monografia *Naislahjakkuus (Il talento femminile, 2008)* di Kari Uusikylä, studioso del talento e della creatività, è stata una fonte sorprendentemente notevole per l'argomento. Uusikylä ha usato le storie di dieci persone – presentate in forma d'intervista – e di queste dieci, la prima ad essere introdotta è Eila Hiltunen, che lo studioso aveva intervistato negli ultimi anni della sua vita (lo studio è stato completato solo dopo la morte della Hiltunen, nel 2003). Inoltre, ho considerato le utili riflessioni di Antonella Adorisio, psicoanalista junghiana e autrice di numerose pubblicazioni (nonché direttrice della Scuola di Specializzazione in Psicoterapia del C.I.P.A.– Istituto di Roma e dell'Italia Centrale), di Harri Virtanen, un altro psicoanalista di matrice junghiana e di Juha Varto.

Il corpus della ricerca è costituito da quattro fonti primarie, la prima delle quali sono le memorie inedite di Piia Virtanen, figlia della Hiltunen, intitolate *Torni Toscanassa (Una torre in Toscana, 2005)*, fonte eccezionale dato che si tratta di un manoscritto inedito gentilmente fornito dall'autrice stessa per questa ricerca, molto utile per lo studio e soprattutto fonte di gioia per chi scrive. Il manoscritto parla appunto dell'artista e della sua famiglia, della vita divisa tra l'Italia e la Finlandia, negli anni Sessanta e Settanta del Novecento: vi si racconta dei primi anni in Italia, del restauro della Torre e della vita a Monticchiello quando Piia era una ragazza. Quello che rende le memorie della Virtanen particolarmente interessanti è che sono state scritte prima della morte della madre, che ha letto il manoscritto (o almeno la maggior parte di esso) e lo ha approvato.

La seconda fonte è il volume *Eila Hiltunen*, pubblicato dagli Elemond Editori Associati (Milano 1992), che contiene inoltre i diari di lavoro di Hiltunen, dal titolo *Scritti e sculture*

¹ Luigi Pareyson (Piasco, Cuneo, 1918 - Milano 1991), con i suoi studi *Estetica: teoria della formatività* (1954), *Teoria dell'arte* (1965) e *Problemi dell'estetica* (1965), ha formulato una teoria dell'esperienza artistica come formatività e interpretazione. In *Verità e interpretazione* (1971) lo studioso chiarisce il rapporto ontologico uomo-essere come rapporto interpretazione-verità.

² Pareyson 1971. Cit. filosofico.net

³ (alcuni scritti sono stati pubblicati precedentemente nel volume del 1979 *Eila Hiltunen. Ihmisen ääni*). In questi scritti si tratta della creatività artistica in generale, ma vi si leggono anche descrizioni del lavoro relativo al monumento a Sibelius, con parti che rispecchiano i sentimenti dell'autrice in quegli anni. L'introduzione, *Le opere indistruttibili*,⁴ è a firma di Rosanna Barbiellini Amidei, nota studiosa dell'arte.

Una terza fonte, interessante e molto utile, è la doppia biografia, scritta dal figlio della Hiltunen, Markku Pietinen, dei suoi genitori, intitolata *Tulivuori ja Marttyyri, Perhekuvasa Eila Hiltunen ja Otso Pietinen* (Otava, Helsinki 2012), che si è rivelata una profonda fonte d'informazione. Inoltre, ho utilizzato quanto emerso nel corso di una conversazione con Markku Pietinen e Piia Virtanen, svoltasi al *Kiasma*⁵ di Helsinki nel 2016.

Per concludere, credo che il materiale più prezioso per lo studio sia tutto quello che Eila Hiltunen stessa ha raccontato della sua vita in *Eila Hiltunen*, volume edito nella collana *Ihmisen ääni* (WSOY, Porvoo 1979), nelle cui pagine, si può davvero sentir riecheggiare la voce di Eila Hiltunen, che del libro ha detto: *È divenuto una piccola storia della mia vita*⁶. Nella prefazione leggiamo:

Nel gennaio di quest'anno, l'editore mi ha chiesto se volessi parlare di me stessa ed esprimere le mie opinioni nella collana della WSOY dal titolo Ihmisen ääni. Non ho avuto nessuna esitazione. Fino ad oggi ho nascosto i miei pensieri, i miei sentimenti, nel metallo delle mie sculture. La mia personalità è stata interpretata da molti giornalisti nel corso degli anni. Le mie opere sono state interpretate da altri, dai critici. [...] Avverto quasi un senso di libertà sfrenata, adesso che ho la possibilità di esprimere i miei pensieri.

Scrivendo una parte del testo e raccontando alcune delle storie al registratore, ho causato molto lavoro in più all'editore, che vorrei soprattutto ringraziare per la pazienza dimostratami.

*1.8.1979, Eila Hiltunen*⁷

³ Hiltunen 1992, 15–65.

⁴ Amidei 1992, 7–14.

⁵ Il più importante museo finlandese d'arte contemporanea.

⁶ Hiltunen 1979, 7.

⁷ Hiltunen 1979, 8. Tutte le traduzioni, dove non diversamente indicato, sono di chi scrive.

1.3. Metodologia

Il mio approccio di ricerca è principalmente narrativo, mi concentro sull'osservazione diretta delle esperienze della Hiltunen e sulla narrazione della sua storia personale, tenendo presente il fatto che con l'aiuto del metodo narrativo *il passato è combinato con il continuum del presente e così ogni singolo evento sembra essere significativo*,⁸ citando le parole di studiosa della ricerca narrativa, Vilma Hänninen. Secondo lei la filosofia narrativa deriva dalla tradizione del riflesso delle caratteristiche speciali dell'esperienza e dell'esistenza umana.⁹

L'approccio narrativo permetterà anche di fare un confronto tra le esperienze dei diversi individui collegati agli eventi: ognuno di loro ha una propria interpretazione della realtà o delle vicende – anche la scrittrice ne ha una – che ne è tuttavia solo un pallido riflesso. *Nell'interpretazione è sempre una persona a vedere e guardare: guarda e vede dal particolarissimo punto di vista in cui attualmente si trova o si pone e col singolarissimo modo di vedere*¹⁰: ecco un'altra idea affascinante di Pareyson, in cui si rappresenta la “terza via all'ermeneutica”.¹¹

Il punto di vista particolare o il modo di vedere, in questa particolare ricerca è quello di un'altra scultrice. Uno dei rischi è, lo riconosco, quello di guidare l'accesso alle fonti nella direzione voluta – cioè basarsi a volte su qualcosa di preconcelto. Ma bisogna riconoscere anche la possibilità di una forte empatia nella mia posizione di ricercatrice – se vogliamo, il rischio di posizionarmi troppo vicino al mio soggetto. Cerco di evitare l'identificazione con l'argomento, anche se *l'uomo non può allontanarsi dal suo mondo di vita, quindi il suo modo di comprendere le questioni che studia su altri ha un'influenza decisiva in tutto il suo studio. Nessuna possibilità di agire come osservatore esterno si offre al ricercatore*, ricorda Juha Varto, autore di un notevole scritto sulla metodologia della ricerca qualitativa.¹² Né un sistema concettuale può essere usato come metodo o come modello di ricerca per sé, ma deve essere adattabile alle dinamiche della ricerca. In tutte le ricerche sono fondamentali la rilevanza del materiale prevalentemente definita

⁸ Hänninen 2000. Anche cit. in Lindgren et.al 2001, 125.

⁹ Hänninen 2000, 15.

¹⁰ Pareyson 2002, 187.

¹¹ Bubbio 2009, Introduction. Secondo Bubbio questa teoria di Pareyson sia purtroppo rimasta poco conosciuta fuori dall'Italia.

¹² Varto 2005, 34.

dalle ipotesi dell'esaminatore, la comprensione da parte del ricercatore, la capacità del soggetto e del ricercatore di includere questa comprensione come parte della sua ricerca.¹³

Molte delle citazioni da me utilizzate nel corso dell'argomentazioni vogliono porsi come elementi di "evidenza", che supportino le mie riflessioni con la loro autenticità. La forza delle affermazioni, nel senso del loro significato per questa ricerca, si lega a come gli individui costruiscono le loro narrative dalla loro prospettiva – come la storia si apre e la narrazione progredisce gradualmente.

In questa ricerca si trovano inoltre punti di riferimento per gli studi sulla storia della memoria, così come una serie di altri metodi che sottolineano l'interpretazione e la comprensione ermeneutica dei sentimenti e delle verità di un individuo, cioè sentimenti ed esperienze personali. Sono consapevole del fatto che l'esperienza soggettiva possa superare la verità oggettiva, ma è, come ho detto prima, proprio questo il mio obiettivo. *La verità è sempre personale*¹⁴ ha affermato Luigi Pareyson.

Il terreno su cui si muove questa ricerca è ampio e difficile da definire, non è una ricerca dell'estetica¹⁵ o neppure del narrativo o di storia dell'arte ma piuttosto di storia della cultura, con un approccio microstorico, per un'area di studio limitata a una sola artista, attraverso la quale possono essere però rivelati anche i valori e la mentalità del tempo sotto osservazione.¹⁶ Lo studio relativo a un'artista e ad alcuni processi della creazione artistica fanno sì che in questa tesi lo studio scientifico e l'arte s'incontrino.

1.4. Strutturazione della tesi di laurea

Il primo capitolo della trattazione vera e propria (capitolo 2) ci introduce nel contesto in cui vengono esaminati gli eventi: alla presentazione della vita e dell'opera di Eila Hiltunen si aggiunge una descrizione del contesto della storia dell'arte.¹⁷ Il capitolo 3

¹³ Varto 2005, 35–36, 162. Varto introduce il *metodo della filosofia partecipativa* come modello "interlocutorio" tra la ricerca empirica e quella teorica: il materiale ha il suo significato definitivo solo quando uno scienziato può applicare metodicamente la propria esperienza e la propria comprensione della vita nella sua interpretazione come ricercatore.

¹⁴ Pareyson 1971, passim.

¹⁵ Che è, tradizionalmente, un settore della filosofia che si occupa della conoscenza del bello naturale o del bello artistico e del giudizio morale e spirituale.

¹⁶ La microstoria è una corrente di ricerca storiografica nata in Italia e guidata da Carlo Ginzburg (Milano 1939-) e Giovanni Levi (Torino 1939-).

¹⁷ Per il contesto della storia dell'arte ho usato anche quanto già scritto nella mia tesi di laurea triennale in storia della cultura (febbraio 2017), dal titolo *Kaiken tämän läpi olen kulkenut. Eila Hiltusen Sibeliuksen* -

tratta le vicende relative alla progettazione e al completamento del monumento a Sibelius, nonché gli eventi a ciò collegati. Il capitolo 4 si occupa di come la nostra scultrice ha affrontato la consegna dell'opera d'arte commissionatale – il distacco dalla stessa – e le difficoltà (addirittura il quadro patologico) relative a questo difficile periodo. L'obiettivo principale della prima parte della tesi, dei capitoli 2, 3 e 4, è capire se gli eventi creatisi attorno al monumento e alla fiera opposizione che esso ricevette, abbiano portato la Hiltunen alla decisione di trasferirsi in Italia.

La seconda parte della tesi, che comincia dal capitolo 5, s'incentra sulla descrizione del sentire e dell'atmosfera del tempo trascorso in Italia: qui mi riferisco prevalentemente a ciò che Piia Virtanen racconta nelle sue memorie.¹⁸ L'ultimo capitolo (il 6) si concentra sulle questioni della creazione artistica e della personalità creativa della Hiltunen, parlando del talento e della creatività in generale, basandomi sulle ricerche del professor Kari Uusikylä (*Naislahjakkuus*): la personalità creativa della Hiltunen viene descritta infatti da Uusikylä come esempio del talento spaziale. Mi riferisco del resto anche riflessioni di studiosi italiani e agli studi di Jung sul subconscio collettivo nell'arte nonché agli studi di Juha Varto.¹⁹

La ricerca si concentra sulle esperienze e sul modo di essere di Eila Hiltunen, su quanto da lei narrato e sui ricordi dei suoi figli. La metodologia di base della ricerca è quindi di tipo qualitativo, perché cerca di comprendere e descrivere alcuni eventi e il significato di quel mondo rappresentato dalla vita umana,²⁰ di comprendere il talento e la creatività come parte del modo di essere della nostra scultrice.²¹ La mia visione consapevole del mondo è parte della mia posizione di ricercatrice e così fa parte del quadro di riferimento della ricerca.²²

monumenti 50 vuotta, che si concentra sull'argomento in quanto riguarda la Finlandia. Inoltre, alcune riflessioni sono apparse nel mio articolo *Tra Finlandia e Italia: Eila Hiltunen e la svolta della scultura finlandese*, in *Settecentone*, 29/2017, pp. 88-94.

¹⁸ Qui ricordo che una gran parte di quanto qui presentato proviene dalla mia tesi di laurea triennale in italianistica (2016) dal titolo *Eila Hiltunen. In realtà non c'è niente che io ami più del mio lavoro – eccetto la mia torre. Aspetti della biografia di Eila Hiltunen*.

¹⁹ Varto 2017.

²⁰ Varto 2005, 28.

²¹ Uusikylä 2008.

²² Varto 2005, 39; Jung, *The archetypes and the collective unconscious*, New York, Pantheon 1959.

2. EILA HILTUNEN

2.1. Cenni biografici

Eila Vilhelmiina Hiltunen nacque il 22 novembre 1922 a Sortavala, in Finlandia,²³ figlia unica dell'imprenditore automobilistico Usko Hiltunen ed Ester Hiltunen. Quando Eila aveva solo un mese, la famiglia si trasferì a Hamina.²⁴ A Hamina negli anni Venti c'erano un sacco di soldati e mercanti russi e, a causa del proibizionismo²⁵, molte persone si riunivano nelle case private. Per questo motivo, a casa degli Hiltunen c'erano spesso i clienti del padre. La stessa Eila Hiltunen paragonò suo padre al "grande Gatsby" di F. Scott Fitzgerald.²⁶ La madre Ester, che aveva coltivato il desiderio di diventare attrice, ma non era riuscita a realizzare il suo sogno, faceva allora di tutto per promuovere le aspirazioni artistiche di sua figlia. Eila era spesso malata: combatteva la solitudine trascorrendo molto tempo a leggere e modellare figurine. Ma era anche affascinata dal garage del padre,²⁷ dove venne educata al mondo delle officine meccaniche ed ebbe le prime sperimentazioni con la saldatura.²⁸ Sua madre la educò alla carriera artistica,²⁹ svolgendo un ruolo di massima importanza quando prese forma la personalità artistica di Eila Hiltunen.³⁰

La sua infanzia fu senza problemi fino alla depressione del 1929, quando la famiglia cadde in disgrazia. Così stando le cose, la vita della famiglia divenne più difficile. Si trasferirono quindi a Helsinki nel 1933: qui Ester diventò il sostegno economico della famiglia. Nel 1942 Eila terminò la scuola secondaria e negli anni tra il 1942 e il 1946 studiò all'Ateneum, l'Accademia Finlandese di Belle Arti.³¹ Le sue opere vennero esposte per la prima volta nel 1944. Sempre nel 1944 Eila si sposò con il fotografo Otso Pietinen. Markku, il loro primo figlio, nacque nel 1946, la figlia Piia nel 1956. Il matrimonio durò quasi 50 anni, fino alla morte di Otso sopraggiunta nel 1993. Egli possedeva un nome di spicco nel campo della fotografia commerciale finlandese, nel 1963

²³ Oggi nel territorio della Federazione Russa.

²⁴ Pietinen 2012, 26–27; Virtanen 2005, 1. Vedi anche <http://www.eilahiltunen.net/biography.html>

²⁵ Tra gli anni tra il 1919 e il 1932 in Finlandia era vietato sia vendere che produrre bevande alcoliche.

²⁶ Pietinen, 2012, 27.

²⁷ eilahiltunen.net, 2002, biografia.

²⁸ Pietinen 2012, 26; Ahtola-Moorhouse 2001, 11.

²⁹ Hiltunen 1979, 11 -14. La signora Ester Hiltunen continuò a vivere nella la famiglia di Eila Hiltunen fino alla morte, sopraggiunta nel 1963.

³⁰ Hiltunen 1979, 12 -14. Pietinen 2012, 79.

³¹ eilahiltunen.net, 2002; Pietinen 2012, 36.

aveva fondato un'agenzia fotografica che diventò il più grande studio fotografico di Finlandia e Scandinavia insieme³². Il marito documentò i momenti della vita comune, in moltissime fotografie scattate nel corso degli anni: per questo motivo pensiamo che Eila Hiltunen dev'essere la scultrice più fotografata al mondo.

L'artista finlandese è nota non solo per le sue sculture saldate ma anche per la sua ricca produzione di medaglie. Le sue opere sono presenti in diverse collezioni, sia in patria che all'estero. La sua fontana della Banca di Finlandia (1961) è la prima opera pubblica completamente astratta del nostro Paese, ma il suo lavoro più famoso è sicuramente il monumento a Sibelius, *Passio Musicae*, completato nel 1967 e situato nel parco Sibelius di Helsinki. È un monumento culturale che è diventato parte dell'identità culturale del popolo della Finlandia.

A Eila Hiltunen vennero commissionate diverse opere pubbliche, in luoghi molto importanti, in diversi paesi, tra cui ricordiamo *Valle di palme* (1975) a Teheran (Iran), e *Campo di girasoli* (1979-84) a Gedda (Arabia Saudita). Il modello in miniatura del monumento a Sibelius si trova nell'edificio principale dell'UNESCO di Parigi. Nella sua carriera la scultrice ebbe molte esposizioni importanti in Italia e in tutto il mondo, intrecciò buoni rapporti con persone in diversi settori della società, soprattutto in Italia, Iran, Arabia Saudita, Francia, Isole Britanniche e Stati Uniti. Gran parte dei rapporti di alto livello proveniva dall'apprezzamento del monumento a Sibelius, su cui si basava in larga misura lo status internazionale di Eila Hiltunen. Eila Hiltunen è l'unica artista contemporanea, insieme a Marino Marini, che abbia avuto una mostra personale (nel 1985) a Palazzo Venezia, a Roma. La mostra retrospettiva di Eila Hiltunen si è tenuta al Museo d'Arte Didrichsen di Helsinki nell'autunno del 2001.³³

Eila Hiltunen ricevette la medaglia Pro Finlandia nel 1966. Il titolo onorifico di Professore le fu concesso dal Presidente della Repubblica finlandese nel 1974, il titolo di Commendatore dell'Ordine Al Merito della repubblica Italiana nel 1982. Morì nella sua casa di Helsinki il 10 ottobre 2003, all'età di ottantun' anni.³⁴

³² *Valokuvatalo Otso Pietinen & Co.*, con sede a Lauttaari, Helsinki.

³³ eilahiltunen.net

³⁴ Ibid.

2.2. Presentazione del contesto storico dell'arte

2.2.1. Un punto di svolta nelle convenzioni della e sulla scultura pubblica

*In Finlandia la situazione era evidentemente arretrata nel campo dell'arte figurativa, ancorata alla tradizione del classicismo nordico, per lo meno per la scultura celebrativa:*³⁵ questa era la situazione prima che fosse raggiunto un punto di svolta per l'espressione della scultura – nelle convenzioni della scultura pubblica, fino al 1960, quando il monumento a Sibelius di Eila Hiltunen divenne il soggetto di un dibattito particolarmente intenso.³⁶ Eccone una possibile spiegazione:

*L'arretratezza dell'arte finlandese potrebbe essere stata causata dalle innumerevoli commesse di monumenti da dedicare agli eroi del dopoguerra, che avevano tenuto principalmente occupati gli scultori finlandesi. In questi memoriali si rispettava la forma tradizionale e i concorsi furono vinti sempre dagli stessi scultori, come Wäinö Aaltonen e Aimo Tukiainen, quindi non c'erano tante opportunità di riforma.*³⁷

In Finlandia, gli altri generi artistici avevano già sperimentato questo sconvolgimento: l'arretratezza, di conseguenza, era evidente solo nel campo della scultura e per questo, sempre nel caso della scultura, se ne discuteva con maggiore approfondimento, anche perché la cosa riguardava più a fondo il pubblico, a causa della natura di strumento di influenza sociale che la scultura possiede, afferma Liisa Lindgren, secondo lei, la scultura moderna non aveva ancora definito il suo ruolo pubblico: solo con il costruttivismo russo e il futurismo italiano questo genere ha esatto chiaramente di possedere un ruolo pubblico.³⁸ Inoltre, *la scultura assomigliava sempre più all'architettura e fu in essa che la situazione si polarizzò per la prima volta, nel modernismo e nel post-modernismo.*³⁹

*La scultura pubblica al servizio della società aveva pertanto ostacolato la modernizzazione dell'arte della scultura.*⁴⁰ Lindgren sottolinea la definizione di Göran Schildt⁴¹ di uno “stato di maturità occidentale”, che comprende l'idea che solo una cultura

³⁵ Barbiellini Amidei, 1992, 8.

³⁶ Ahtola-Moorhouse, 1990, 113-114.

³⁷ Lindgren 1996, 61-63. Anche Kruskopf 2001, 111. Barbiellini Amidei 1992, 8.

³⁸ Lindgren 1996, 64.

³⁹ Honour & Fleming 1982, 616.

⁴⁰ Schildt in Lindgren 1996, 64.

⁴¹ Scrittore e storico dell'arte (Helsinki 1917 – Tammissaari 2003).

che ha raggiunto una fase moderna nel suo sviluppo sociale sia progressista, produca una cultura avanzata, in quanto l'artista non serve più la società o una comunità particolare.⁴²

Quindi le controversie a cui si accenna non si riferivano soltanto alla componente estetica delle opere, ma anche a quanto detto sopra, cioè che l'arte scultorea svolgeva un ruolo sociale importante nella creazione dell'identità della nazione e quindi le aspettative della società si concentravano in modo diverso sulla scultura e sugli scultori, rispetto ad altri campi artistici, afferma Ahtola-Moorhouse.⁴³ Per questo sia che la scultura che gli scultori, in particolare nel caso dei monumenti e delle opere memoriali, sono sempre stati, in tutte le culture, al centro dell'attenzione e dell'interesse generali. Secondo Ahtola-Moorhouse, il boom economico postbellico finlandese, così come l'urbanizzazione e i cambiamenti nella struttura della società finnica, hanno causato cambiamenti anche nei settori artistici.⁴⁴ Il processo della "ricostruzione culturale"⁴⁵ parallela a quella economica, si ebbe anche in Italia negli anni del dopoguerra.⁴⁶

Il nuovo fenomeno degli anni '50 era il modernismo, con la sua reputazione intellettuale. L'arte concettuale era l'espressione personale della creatività dell'artista, ma non era ancora assolutamente astratta. La scultura memoriale permise di esprimere lo stile individuale dell'artista solo alla fine degli anni Sessanta, dopo un più ampio cambiamento nella comprensione della scultura monumentale in Finlandia. Il periodo del grande cambiamento nella scultura finlandese è stato posto fra la statua equestre di Mannerheim, opera di Aimo Tukiainen (1960) e il monumento *Passio Musicae* dedicato a Sibelius (1962), opera completamente astratta di Eila Hiltunen,⁴⁷ nonché primo monumento commemorativo della Finlandia dedicato a un grande uomo, creato da un'artista donna.⁴⁸

⁴² Schildt 1969, 7-8. In Lindgren 1996, 64, 190.

⁴³ Ahtola-Moorhouse 1990, 113-119.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ D'Angelo 2013, 5.

⁴⁶ Ibidem

⁴⁷ Lindgren 2000, 72-73.

⁴⁸ Lindgren 2000, 219-221. Anche Ahtola-Moorhouse, 2001, 20. La prima scultura pubblica completamente astratta in Finlandia, è la fontana della Banca di Finlandia (Suomen Pankki) a Helsinki, anche questa opera di Eila Hiltunen (1961).

2.2.2. Le nuove influenze provenienti dall'Italia

La Barbiellini Amidei ipotizza che il riferimento all'Italia, per quanto riguarda la Hiltunen, potrebbe sembrare forzato, in quanto i legami della Hiltunen con l'Italia sono più tardi. Sempre la stessa studiosa sottolinea però che gli artisti italiani hanno avuto una notorietà molto ampia nei paesi scandinavi, non solo in Finlandia, e che *nel caso della Hiltunen sono immediatamente evidenti i segni della conoscenza diretta di opere di Arturo Martini, Marino Marini, Mirko e di tutta quella generazione di scultori che aveva elaborato per il monumentalismo un linguaggio della scultura completamente nuovo.*⁴⁹ Ma cosa pensava l'artista finlandese della questione?

*Fare opere astratte in Finlandia era cosa tremenda, poiché nella nostra arte la figura aveva dominato per decenni. Staccarsi dalla tradizione era considerato come un qualcosa di rivoluzionario, benché ciò fosse avvenuto nel resto del mondo già all'inizio del secolo.*⁵⁰

Secondo Ahtola-Moorhouse, negli anni '50 la nuova scultura italiana era diventata la più influente e importante in Finlandia.⁵¹ Le mostre alla Taidehalli di Helsinki negli anni 1951 e 1953 presentano artisti come Pericle Fazzini, Pietro Consagra, Lorenzo Pepe, Arturo Martini, Luciano Minguzzi, Marino Marini e Giacomo Manzù.⁵² Secondo Alice Ensabella questi ultimi *sono due tra gli artisti italiani più importanti e riconosciuti della scena artistica del secondo dopoguerra,*⁵³ in Italia perché [...] *le opere dei due artisti è proprio la modernità.*⁵⁴ In Finlandia furono presentate anche alcune mostre personali, tra le quali, per esempio, quelle di Marino Marini nel 1954 e di Lorenzo Pepe nel 1955.⁵⁵

Molti scultori finlandesi andarono in Italia per ammirare da vicino la vivace scultura del Paese.⁵⁶ Anche il nuovo informalismo e le novità della Biennale di Venezia del 1960 avevano raggiunto la Finlandia, incoraggiando la produzione di molti artisti finlandesi.⁵⁷

⁴⁹ Barbiellini Amidei 1992, 10.

⁵⁰ Hiltunen 1992, 22.

⁵¹ Ahtola-Moorhouse 1980, 23, 30.

⁵² Ahtola-Moorhouse 1980, 23, 30.

⁵³ Ensabella 2014.

⁵⁴ *Marini e Manzù sono stati i primi due artisti che dal punto di vista scultoreo hanno portato novità in Italia.* Cfr. Ensabella 2014.

⁵⁵ Ahtola-Moorhouse 1980, 23. Ben Renvall e Mikko Hovi negli anni Cinquanta erano considerati due mediatori delle influenze italiane, almeno nel campo della scultura libera di piccole dimensioni.

⁵⁶ Kruskopf, 1976, 110.

⁵⁷ Valkonen, 1986, 10.

Le arti italiana, spagnola e parigina erano al centro dell'interesse in quel tempo. Infatti, nel 1960 la Hiltunen studiò scultura anche a Parigi.⁵⁸ In Francia come in Italia, a partire dal 1960 l'apertura verso l'arte non figurativa era ormai cosa acquisita.⁵⁹ La mostra dell'anno seguente, *ARS 1961 Helsinki*, tenutasi presso il museo Ateneum, presentò queste novità anche in Finlandia.⁶⁰

Nuove tecniche furono testate, innovazioni radicali in cui furono impegnate soprattutto le donne, una doppia novità nel campo dell'arte: pensiamo sia a Eila Hiltunen, con la sua nuova tecnica di saldatura,⁶¹ che a Laila Pullinen, che fece esplodere, con la dinamite, una varietà di materiali – una tecnica davvero radicale – l'artista arrivò ad usare addirittura una mitragliatrice. L'innovazione della Hiltunen, la sua tecnica di saldatura, comportò un cambiamento, anche radicale, nella scultura, in cui la nostra fu una vera pioniera,⁶² ma soprattutto fu tra i primi scultori finlandesi a provare la forma astratta.⁶³ Una scultura informale⁶⁴ era la risultante della sua concezione e della realizzazione tecnica dell'opera. Le sculture astratte saldate di Eila Hiltunen ne sono un buon esempio, come si vede nel trattamento delle superfici dei tubi del monumento.

2.2.3. La nuova corrente artistica: l'arte informale

La ideologia della nuova corrente artistica dell'arte informale consisteva nella totale liberazione da tutte le forme riconoscibili.⁶⁵ Gillo Dorfles (1910-2018), un critico d'arte, pittore e filosofo italiano, definisce arte informale *una forma di arte astratta senza*

⁵⁸ Grazie a una borsa di studio finanziata dalla Repubblica francese.

⁵⁹ Barbiellini Amidei 1992, 11.

⁶⁰ Sinisalo 1990, 181–182. ARS 61 venne organizzata in collaborazione con ambasciate e artisti francesi, spagnoli e italiani, evidenziando le aspettative di modernizzazione dell'arte finlandese che voleva liberarsi dal suo isolamento culturale, creatosi durante e dopo la seconda guerra mondiale. Gli organizzatori della mostra furono: Suomen Taiteilijaseura, Suomen Taideakatemia, la città di Helsinki e il Ministero della Pubblica Istruzione finlandese.

⁶¹ Che derivava dagli scultori americani, dal viaggio di studi negli Stati Uniti nel 1958, (grazie alla borsa di studio della Fondazione Ford,) e dall'incontro con gli scultori Calder e Arhipenko. Vedi cap. 3.3.1.

⁶² Valkonen, 1986, 8.

⁶³ Barbiellini Amidei, 1992, 11.

⁶⁴ Nella sua opera *Ultime tendenze dell'arte d'oggi* (Milano, Feltrinelli, 1961), Gillo Dorfles definisce arte informale *una forma di arte astratta senza nessuna volontà di essere figurativa, senza nessuna intenzione semantica* (p. 53).

⁶⁵ Cfr. www.settemuse.it/arte/corrente_informale. Anche Honour&Fleming 1982, 606–607: “Non stesero manifesti e non mettevano una etichetta su che fecero – espressionismo astratto, pittura d'azione o informale. L'idea fu spontaneità e energia febbrile. [--] e tutti si sentivano umanamente nella stessa situazione, soggetti al complesso destino dell'essere americani subito dopo la seconda guerra mondiale –.”

*nessuna volontà di essere figurativa, senza nessuna intenzione semantica.*⁶⁶ Dunque, tutta l'attenzione si rivolgeva al materiale e alla superficie dell'opera invece che alla sua forma, per questo assunsero maggiore importanza il processo stesso della creazione e il materiale usato, l'idea di base era lasciare che l'opera nascesse liberamente durante e attraverso il processo di lavoro, scaturendo dal dialogo tra l'artista e il materiale utilizzato così come accadeva nella pittura d'azione. La scultura non-figurativa strutturava la superficie liberamente come nei dipinti. Ora al materiale veniva permesso di essere visibile: pensiamo ai tubi d'acciaio che costituiscono il monumento a Sibelius.

*L'arte moderna è un fenomeno in continua evoluzione, distinto dall'arte classica nel senso che nell'arte moderna è la tecnologia l'arte stessa.*⁶⁷

Così, secondo Ahtola-Moorhouse, il monumento pubblico era cambiato, riconoscibile come opera del proprio autore, a cui si autoriferiva attraverso i materiali e la tecnica usati.⁶⁸ Proprio il fatto di adottare un'espressione personale di artista ha probabilmente rappresentato il più grande cambiamento della nuova espressione.⁶⁹



Fig. 2. *Credo*: prima bozza per il monumento a Sibelius (1961).

⁶⁶ Dorfler 1961, 53.

⁶⁷ Hautamäki 2010.

⁶⁸ Ahtola-Moorhouse 1990, 11–119.

⁶⁹ Lindgren 2000, 66.

3. IL MONUMENTO A SIBELIUS

3.1. Verso il monumento. Le due fasi del concorso

Nel 1960, la Società Sibelius nominò un comitato per dare vita a un concorso che aveva come scopo la realizzazione di un memoriale per il Centenario della nascita di Jean Sibelius. Per finanziare l'opera si decise di organizzare una raccolta di donazioni da parte dei cittadini. La proposta di Eila Hiltunen per la prima fase del concorso fu *Credo* (fig. 2), che trovò quattro fermi sostenitori, guadagnandosi la possibilità di ripescaggio nel corso della competizione.

La Barbiellini Amidei ricorda che *il risultato del primo concorso nazionale nel 1961 per realizzare un monumento a Sibelius generò tali opposizioni che ne fu indetto un secondo con giuria internazionale*.⁷⁰ La giuria internazionale per il secondo concorso era composta da: Luciano Minguzzi (Italia), Knud Nellemose (Danimarca), Oskar Hansen (Polonia). Membri esperti della giuria erano il professore di architettura Aulis Blomstedt, il dottor (PhD) Sakari Saarikivi, nonché gli scultori Oskari Jauhiainen e Heikki Varja. Nonostante la giuria internazionale contasse in tutto 12 autorevoli membri, la decisione finale (anche la decisione sulla commessa) venne lasciata al Consiglio di Amministrazione della Società Sibelius.⁷¹

Alla seconda fase del concorso vennero ammessi, per i loro requisiti, i tre artisti che avevano superato la prima fase, ovvero Toivo Jaatinen, Harry Kivijärvi, Martti Peitso, insieme a coloro che erano stati ripescati, cioè Kauko Räsänen⁷², Ben Renvall ed Eila Hiltunen. Quest'ultima partecipò al secondo concorso con un'opera di forma astratta dal nome *Passio Musicae*, la cui forma finale fu ispirata dal Duomo di Milano, sicuramente osservato quando in quella città la scultrice stava organizzando la sua seconda mostra italiana alla Galleria Ariete (1962):⁷³

Di questo progetto finale ho un ricordo divertente. Mi fu chiesto se mi sarebbe piaciuto organizzare una mostra individuale a Milano e poi, quando ero proprio nel bel mezzo dell'organizzazione, stavo pensando a come risolvere la bozza per il monumento a Sibelius per la seconda fase del concorso. Durante il mio soggiorno a Milano, ho ammirato il Duomo, la

⁷⁰ Barbiellini Amidei 1992, 8.

⁷¹ Lindgren 2000, 219–221. Ahtola-Moorhouse 1990, 118.

⁷² Anche Kauko Räsänen presentò una composizione astratta al concorso. Lindgren 2000, 219.

⁷³ Kruskopf 1976, 179; Hiltunen 1979, 140.

*cattedrale di Milano, che non potevo non osservare ogni giorno. Un paio di giorni prima della mia partenza, ho cominciato a fare una lista, sul retro del mio libro di italiano, dei regali da portare a casa per la mia famiglia. (...) Alla fine di questa lista gorgheggiavo: "Per quanto mi riguarda, voglio un cappotto di pelliccia e un diamante!!!"*⁷⁴

Vediamo dunque che la stessa Hiltunen dichiara di aver disegnato, sul retro della pagina con la lista dei regali, il monumento a Sibelius, nella forma in cui lo vediamo oggi. Ella stessa conferma di aver preso dal Duomo l'idea per la forma finale dell'opera. Inoltre, i tre punti esclamativi alla fine dell'esclamazione che chiude la lista dei regali, le tre linee nere, diventano le tre gambe della scultura, i pilastri che la sostengono.⁷⁵ È facile trovare la somiglianza tra il monumento a Sibelius e il Duomo di Milano, illuminato di notte, con la sua forte verticalità; fu sicuramente un'impressionante fonte di ispirazione.



Figg. 3-4. La somiglianza tra il Duomo di Milano e il monumento a Sibelius (che viene in questo caso evidenziata maggiormente dagli effetti di luce).

⁷⁴ Hiltunen 1979, 140: "Tämän lopullisen luonnokseni syntyyn liittyy hupaisa muisto. Minulta oli pyydetty Milanoon omaa näyttelyä, ja olin järjestämässä sitä. Kaiken aikaa kuitenkin mietin, miten ratkaisisin Sibelius-monumentin jatkokilpailun luonnoksen. Kuljin pitkin Milanon katuja ja palvoin Duomoa, Milanon katedraalia, jota en voinut jättää näkemättä ainoanakaan päivänä. Pari päivää ennen lähtöä ryhdyin tekemään italian oppikirjani takasivulle tuliaisluetteloa [--] lopuksi kiekaisin "Itselleni tahdon turkin ja timantin!!!"

⁷⁵ Hiltunen 1979, 140.

L'opera che partecipò alla seconda fase del concorso, *Passio Musicae*, poggiava su queste tre gambe in modo indipendente, senza un piedestallo. L'opera comprendeva anche la progettazione del parco in cui sarebbe stata posta la scultura, quello che poi sarebbe diventato il Sibeliuspuiisto (parco "Sibelius"): il progetto lodevole venne elaborato, in stretta collaborazione con la Hiltunen, dal giovane architetto del paesaggio Juhani Kivikoski e dal fotografo Otso Pietinen, marito dell'artista.



Fig. 5. *Passio Musicae*: bozza finale per il monumento a Sibelius.

3.2. S'infervora il dibattito sulla forma astratta

Durante il lavoro, per tutti e sei gli anni che ci vollero, il dibattito riguardo al monumento divampò su tutti i giornali.⁷⁶ La forma astratta del lavoro aveva dunque sollevato una forte opposizione. A nulla giovava che l'artista fosse giovane e sconosciuta, addirittura una giovane donna, nella professione tradizionalmente maschile dello scultore, una donna delicata chiamata a svolgere un ruolo in cui di solito vediamo impegnati degli uomini,

⁷⁶ Lampinen et al. 1998, 34–40.

come nel caso dello scultore nazionale Wäinö Aaltonen.⁷⁷ Questo tipo di pensiero non sarebbe ancora passato. Secondo alcuni ricercatori, alcune professioni sarebbero ancora pensate per adattarsi solo a un sesso, ed è vero che la percezione spaziale è più comune tra gli uomini che le donne e pertanto si pensa forse che scolpire, oltre alla questione delle differenze di condizione e costituzione fisica, sia principalmente una professione maschile.⁷⁸

Un abisso si era aperto tra i sostenitori dell'arte astratta e quelli del figurativismo, a rappresentare una sorta di collisione tra le nuove e le vecchie generazioni, individuando un punto di svolta dopo il quale le cose non sarebbero mai più state le stesse. Tempi nuovi, una nuova espressione, una nuova generazione: la svolta nell'arte era anche una crisi generazionale. Un fenomeno che è accaduto anche in Italia, dove per esempio – secondo Laura D'Angelo – i rotocalchi seguirono con puntualità le controversie tra astrattisti e figurativi.⁷⁹

L'arte non-figurativa sollevò dispute perché era una nuova corrente artistica e la gente voleva che nei monumenti dei grandi uomini finlandesi si rispettasse la forma tradizionale, che si evitasse ogni “inutile” aspetto artistico, ogni necessità di interpretare. Il loro stile doveva conformarsi a un realismo narrativo, facile da capire. Le dispute sui monumenti e sui memoriali sono derivate dal culto nazionale dei grandi uomini, un fenomeno non solo finlandese, ma addirittura paneuropeo, considerato il modo in cui si rafforzava il nazionalismo⁸⁰.

In Finlandia c'era un atteggiamento di rifiuto nei confronti dell'arte astratta, anche perché si pensava che l'astrattismo e – in generale – le influenze straniere, avrebbero spazzato via l'identità nazionale dell'arte finlandese. Vi erano forti timori di sovranazionalismo dell'arte. La questione era dunque tutta incentrata sul nazionalismo nell'arte, che secondo Göran Schildt diventò una forza frenante dell'arte finlandese, aggiungendosi all'isolamento geografico.⁸¹

⁷⁷ La Hiltunen non era del resto persona di alta statura fisica, credo che non superasse il metro e 45: una piccola grande donna!

⁷⁸ Uusikylä 2008, 70

⁷⁹ D'Angelo 2013, 5.

⁸⁰ Come si rafforzava il nazionalismo, per esempio, con *l'Altare della Patria* (o *Monumento nazionale a Vittorio Emanuele II*, 1885-1925) che ha un grande valore simbolico per l'idea di unità nazionale ed è considerato uno dei simboli patri italiani.

⁸¹ Schildt 1970, 7–8. Anche Lindgren et al. 2001. Per molte voci del modernismo e le diverse interpretazioni delle cause della recessione dell'arte finlandese, così come il nazionalismo nell'arte, cfr. Lindgren et al. *Kirjoituksia taiteesta* 3, 2001.

I principali esponenti contrari alla forma astratta del monumento a Sibelius erano il consiglio di amministrazione della società “Sibelius”, il Presidente della Società “Sibelius” Severi Saarinen e il direttore d’orchestra Simon Parmet. Questi e Aulis Blomstedt, insieme con Erik Kruskopf, dibatterono fieramente sui giornali. Blomstedt era fortemente a favore dell’opera della Hiltunen così come lo era Erik Kruskopf, il critico del quotidiano in lingua svedese *Hufvudstadsbladet*. L’intera giuria internazionale era a favore di *Passio Musicae*. Il dibattito ferveva perché ognuno voleva dire la propria opinione, se si dovesse dare o meno la commessa a Eila Hiltunen.⁸²

Ritengo che sia sorprendente che la maggior parte di questi oppositori del monumento nazionale di forma astratta fossero scultori e critici d’arte, gente di cultura. Tuttavia, anche essi erano spesso ignari delle nuove tendenze della scultura, proprio come l’esperto della musica di Sibelius, il direttore d’orchestra Simon Parmet, che dichiarò quanto segue: *tali tentativi così impacciati di trasmettere materiale scultoreo alla poesia sono completamente inutili e massimamente non artistici*. Inoltre aggiunse, in forma di profezia, *che la musica non può essere espressa allegoricamente e tali tentativi sono condannati miseramente al fallimento*.⁸³ Per fortuna la sua sinistra profezia non si realizzò.

Per la gente comune, il popolo, la forma astratta del monumento era considerata cosa ancora più difficile da capire, spesso generando la domanda: è arte questa? Il maestro Simon Parmet, che guidava i critici dell’astrattismo, dichiarò sulle pagine del *Hufvudstadsbladet* che la maggior parte dei finlandesi riteneva che la proposta astratta, informale della Hiltunen non fosse arte, né lo sarebbe mai stata, nemmeno se tutti gli esperti del mondo avessero sostenuto il contrario. Parmet sosteneva che *Passio Musicae*, non avendo niente a che spartire con le forme convenzionali e con il realismo, non poteva essere un’opera d’arte.⁸⁴ Gli artisti rivendicavano la propria libertà di espressione ed esigevano che si riconoscesse loro la qualità di unici esperti dell’arte civile, in quanto professionisti di quel settore. Lo scultore Raimo Utriainen nei suoi scritti ricordò ai critici il fatto che gli artisti sono e restano i loro “datori di lavoro” pertanto il compito dei critici era *agire come intermediari tra l’artista e il pubblico, ma non quello di dare direttive all’arte*.⁸⁵

⁸² Lampinen et al. 1998, 34.

⁸³ Parmet, *Hufvudstadsbladet* 16.10.1962.

⁸⁴ Parmet, *Hufvudstadsbladet* 16.10.1962.

⁸⁵ Raimo Utriainen, *Taide* 3/1962, 98–101: “*toimia yhdysmiehinä taiteilijan ja yleisön välillä, eikä pyrkiä ohjailemaan taidetta*” in Lindgren 2000, 226.

Nonostante questo, la mentalità del tempo in Finlandia voleva che i memoriali dei grandi figli della nazione richiedesse un monumento figurativo o almeno un ritratto riconoscibile. Così fu anche in questo caso: il comitato ingiunse alla Hiltunen di aggiungere un ritratto figurativo, il volto di Sibelius, accanto al monumento.⁸⁶

Più tardi, nel 1975, il presidente della *Società Sibelius* Severi Saarikivi chiese alla Hiltunen se ritenesse necessario spostare il ritratto di Sibelius in un altro posto, per esempio nella *Finlandia-talo*⁸⁷, che è un'istituzione molto importante per la cultura finlandese. Ma l'artista rispose: *Lasciate che resti al suo posto, a testimoniare la mentalità di quel tempo e come le cose sono state risolte e completate.*⁸⁸



Fig. 6. Turisti al *Parco Sibelius* nel 1968.

3.3. La realizzazione dell'opera

3.3.1. Dettagli tecnici

Come metodo di saldatura venne scelto il sistema *Mig* più avanzato: la tecnologia di saldatura comportava una sfida che la Hiltunen risolse insieme a molti ingegneri, come per esempio nel caso del dispositivo di pretensionamento *jig*, necessario per mantenere

⁸⁶ Hiltunen 1979, 141; Lampinen et al. 1998, 47–50.

⁸⁷ *Casa Finlandia*: importante auditorium situato nella zona centrale di Helsinki.

⁸⁸ Hiltunen 1979, 154.

diritti i tubi metallici durante la lavorazione, che venne sviluppato per la produzione dell'opera. Eila Hiltunen aveva già familiarità con la saldatura a gas, a partire dal suo viaggio di studi⁸⁹ negli Stati Uniti, svoltosi nel 1958, che le aveva fatto incontrare Arhipenko.⁹⁰ Nello stesso periodo l'artista venne iniziata alla tecnologia di saldatura dal famoso scultore Aleksander Calder.⁹¹

L'inserimento della tecnologia di saldatura fu un passo rivoluzionario per l'espressione artistica della Hiltunen: secondo Schildt, fu proprio il già citato viaggio di studio negli Stati Uniti a scatenare l'energia creativa della Hiltunen e la fiducia in se stessa come artista, poiché *quel viaggio le diede il coraggio di essere onesta con se stessa e, volendo, anche essere ingenua*.⁹² La Hiltunen descrive gli scultori come “poeti della materia”⁹³ che esprimono i loro pensieri attraverso la materia: *È necessario vedere la forma in tutto – la forma è la più importante caratteristica peculiare di ogni scultore*.⁹⁴

Il processo di lavoro comprendeva anche molti esperimenti per garantirsi la lunga durata, se non l'eternità del lavoro. La tecnica diventa un motivo stilizzato, in contrasto con la materia e con i fattori climatici.⁹⁵ Quindi, l'opera di Eila Hiltunen comprendeva l'idea dell'eternità, e non era certamente destinata ad essere temporanea: parlando dell'eternità, l'artista non intendeva qualcosa di allegorico, ma piuttosto i concreti test sperimentali di laboratorio per assicurare una resistenza duratura dell'opera alle avversità climatiche. L'obiettivo dell'artista era l'eternità delle sue opere in senso letterale e quindi anche la propria immortalità, per mezzo di esse:

In un'epoca che ha conosciuto la crisi del monumento e che ha prodotto sculture di “breve durata”, per scelta di poetica o per condizioni non previste dagli scultori, la sfida al tempo della Hiltunen rappresenta un'eccezione; del suo lavoro non rimarrà solo la memoria o l'immagine documentaria, ma

⁸⁹ Grazie alla borsa di studio della Fondazione Ford.

⁹⁰ Anche cap. 2.2.2

⁹¹ Hiltunen 1979, 57. Barbiellini Amidei 1992, 11. Pietinen 2012, 140–146. La tecnica di saldatura di Eila Hiltunen derivava da un lato dalle sue esperienze d'infanzia, dagli esperimenti comuni con il marito Otso sin dagli inizi degli anni '50, dall'altro lato dall'esperienza degli scultori americani, dal viaggio di studi negli Stati Uniti nel 1958 e dall'incontro con gli scultori Calder e Arhipenko, i due massimi esponenti della scultura moderna, con cui strinse un rapporto di amicizia. Secondo la Barbiellini Amidei, la Hiltunen assimila la lezione dell'avanguardia russa da Arhipenko, introducendola poi in Finlandia.

⁹² Schildt 1970, 34.

⁹³ Hiltunen 1979, 34.

⁹⁴ Ibid.

⁹⁵ Barbiellini Amidei 1992, 7.

l'opera integra come uscita dalle mani della scultrice. Solo ad alcuni decenni di distanza possiamo comprendere completamente il senso delle interviste un po' pignole, in cui l'autrice si dilungava in dati tecnici, in formule chimiche. Riuscire a resistere all'attacco degli agenti atmosferici, prevedere la vita concreta delle opere è sempre stata la preoccupazione continua di questa artista-faber.⁹⁶

3.3.2. Esperienze della scultrice durante la realizzazione del monumento

I miei occhi fissano la fusione. Da anni ormai. Ho disegnato dei chilometri, decine di migliaia di chilometri di arco elettrico, con la bocca della mia saldatrice.

Sono ermeticamente separata dal mondo esterno, dietro il muro formato dal crepitio della mia saldatrice, dal mormorio dell'evaporazione dell'acqua refrigerante e dalle mie macchine e apparecchiature. Sono come una corrente di lava in cerca di un nuovo letto, la cui onda progredisce, coprendo superfici intere, grandi e vaste, sempre più grandi e vaste.⁹⁷

Nel dicembre 1963, l'officina per il monumento fu trasferita dallo studio di Nuottapolku⁹⁸ a uno studio più grande a Lauttasaari⁹⁹ dove la scultrice lavorò con l'aiuto di un solo saldatore, Emil Kukkonen. Il lavoro durò in tutto sei anni, dal 1961 al 1967.

È strano fissare quel piccolo punto rosso di metallo fuso. Mi ipnotizza al punto che cado in uno strano stato di profonda concentrazione – come fossi anch'io fusa nella massa di questa gigantesca struttura d'acciaio.¹⁰⁰

⁹⁶ Barbiellini Amidei 1992, 7.

⁹⁷ Hiltunen, 1992, 19.

⁹⁸ L'atelier-casa a Nuottapolku, dove la Hiltunen abitava e lavorava, era troppo piccolo per il monumento.

⁹⁹ È chiamato "Marskin ateljee" perché venne usato anche per i lavori al monumento di Mannerheim. Il laboratorio fotografico di Otso Pietinen, marito della Hiltunen, si trovava proprio accanto a questa officina.

¹⁰⁰ Hiltunen 1992, 19.

*Non sono più essere umano, né donna; mi sono trasformata in uno strumento. Attraverso la mia persona passa una corrente di lavoro, alluvione obbligatoria di autorealizzazione.*¹⁰¹

La Fiat Pininfarina Coupé 1965¹⁰² e la scultrice vestita di una elegante salopette da lavoro furono viste nel parco Sibelius a Töölö, per tutta la primavera del 1967. Tutti gli elementi della scultura, lavorati nello studio di Lauttasaari, vennero allora saldati insieme.¹⁰³



Fig. 7. Tutti gli elementi della scultura saldati insieme.

3.3.3. Il risultato: un monumento riuscito

È il più geniale e riuscito monumento composto per un musicista, scrisse Luigi Bernardi riguardo al monumento a Sibelius: nel suo articolo del 1962 sul quotidiano livornese *il*

¹⁰¹ Hiltunen, 1979, 136: “En ole enää ihminen enkä nainen, olen välikappale: minun kauttani kulkee työvirta, pakollinen toteuttamisen hyöky.”

¹⁰² L’automobile era un regalo di Battista “Pinin” Farina (*Carrozzeria Pininfarina*), cliente e amico di Eila Hiltunen: oggi fa parte della collezione di Antin Automuseo, Vesivehmaa.

¹⁰³ Video 1. *Eila Hiltunen. Del 1* <https://vimeo.com/15841705>

*Telegrafo*¹⁰⁴, Bernardi sosteneva che Eila Hiltunen fosse una delle più grandi, o la più grande scultrice vivente. Infatti, si tratta indiscutibilmente di un'artista poco nota al pubblico italiano, nonostante moltissimi conoscano il monumento a Sibelius,¹⁰⁵ diventato una delle attrazioni più visitate e conosciute di Helsinki, nonché l'opera pubblica più conosciuta della Finlandia.¹⁰⁶ Il direttore del museo d'arte di Brera, Franco Russoli,¹⁰⁷ nel 1962 commentò in modo molto poetico la concezione dell'opera della Hiltunen:

Recentemente la Finlandia ha bandito un concorso per un monumento al grande compositore Sibelius. Tra i giudici era anche il nostro Minguzzi: hanno voluto un giudizio internazionale, e qualificato. Eila Hiltunen ha vinto il concorso con il progetto di una grandiosa struttura in metallo che riassume in sé l'immagine di un organo da cattedrale¹⁰⁸ e di una foresta cristallizzata: musica solenne, espansa, e natura antichissima, di landa nordica. È un'idea poetica e semplice, tradotta in una figurazione plastica di effetto serenamente grandioso, viva di moti ascensionali e di vibrazioni della superficie che evocano subito i ritmi e le sonorità di una armonia che ha il respiro vibrante delle sinfonie della Natura.¹⁰⁹

Liisa Lindgren, studiosa dell'arte specializzata nella scultura, nota che il monumento di Sibelius è stato, al tempo del suo completamento, un'opera pubblica rivoluzionaria che rappresentava un nuovo tipo di pensiero, in cui il monumento non rappresentava la persona, ma metaforicamente la sua opera.¹¹⁰

Uusikylä così presenta il rapporto tra tradizione e creatività:

Un individuo creativo si riferisce alla tradizione e alle conquiste della sua arte, ma allo stesso tempo deve cercare di sbarazzarsi delle tradizioni per potersi distinguere, creare qualcosa di nuovo dal vecchio, dalla tradizione.

¹⁰⁴ *Il Telegrafo* è il nome di una storica testata livornese fondata nel 1877 (dalla quale nel 1977 nacque *Il Tirreno*), rilanciata nuovamente l'8 luglio 2017 con il nome *Il Telegrafo* (dalla SpA Poligrafici Editoriale) e subentrata all'edizione locale de *La Nazione* (primaonline.it).

¹⁰⁵ Palazzo Venezia, Roma: catalogo della mostra (1985), p. 15. Luigi Bernardi (1953–2015) è stato un editore, scrittore, saggista, sceneggiatore, traduttore e critico fumettistico italiano (<http://www.luigibernardi.com/biografia>).

¹⁰⁶ Ojanperä 2014, 47.

¹⁰⁷ Franco Russoli (Firenze, 9 luglio 1923 – Milano, 21 marzo 1977) è stato un museologo, storico dell'arte e professore universitario italiano.

¹⁰⁸ Hiltunen 1979, 140–141; Kruskopf 1976, 70–71. La Hiltunen odiava ogni associazione all'organo.

¹⁰⁹ Cit. in Palazzo Venezia, Roma, catalogo della mostra (1985), p. 14.

¹¹⁰ Lindgren 1996, 64–66.

*Non sarà mai creata alcuna novità se la mente dell'inventore, dello scienziato o dell'artista si basa solo su quello che gli è familiare, evitando gli errori: la caratteristica più importante di una persona creativa è il coraggio di essere indipendente.*¹¹¹

Secondo Uusikylä l'individuo creativo è in grado di vedere nuove connessioni tra concetti, materiali e pensieri.¹¹² La liberazione della forma e dell'espressione della scultura era dunque un cambiamento in cui si passava dalla realtà esteriore alla realtà interiore.¹¹³ L'intuizione e l'espressione personale si elevano per sostituire la narrazione realistica. Il vero tema del monumento è la coesistenza di assenza e presenza: un'occasione fisica concreta per entrare nell'opera, per sperimentare la propria presenza in relazione all'assenza di chi viene ricordato.¹¹⁴ L'esperienza di un'opera di arte è inoltre un dialogo con l'opera, la storia, l'oggetto dell'opera e i suoi riferimenti nonché, in ultima analisi, con la storia propria dell'opera stessa.



Fig.8. Un'immagine dell'opera nel 1981.

¹¹¹ Uusikylä 2008, 42: "Luova yksilö liittyy erityisalansa traditioon ja sen saavutuksiin. Samaan aikaan hänen tulee toisaalta pyrkiä eroon traditioista pystyäkseen eriytymään, luomaan uutta vanhan ja totunaisen tilalle. Mitään uutta ei luoda, jos keksijän, tiedemiehen tai taiteilijan mielessä on vain tukeutuminen totuttuun ja erehdysten välttäminen. Luovan ihmisen tärkein ominaisuus on rohkea riippumattomuus."

¹¹² Ibid. 40-41.

¹¹³ Raimo Utriainen in Lindgren 1996, 190.

¹¹⁴ Lindgren 2000, 219–220.

4. IL GRANDE CAMBIAMENTO

4.1. L'Italia

A questo punto ci soffermeremo sull'interesse che Eila Hiltunen aveva per l'Italia. *La questione potrebbe anche essere: perché l'Italia e non la Francia?*¹¹⁵ come ricorda Markku Pietinen, che continua spiegando che alla fine degli anni '50 sua madre passò dagli studi di francese agli studi di italiano. Il libro di testo in uso era *Il Pappo e il Dindi, Prime Letture Italiane*¹¹⁶ scritto da un amico di Eila Hiltunen, Roberto Wis. Le lezioni private erano fornite dalla signora Polacco. Secondo Piia Virtanen si era affermato “un modo di pensare molto pro-italiano”¹¹⁷ e tra gli amici della Hiltunen c'erano persone interessate alla cultura italiana o che collaboravano con l'Italia – appassionati italianisti – tra cui Roberto Wis, Eija e Nenno Suolahti, anch'essi fondatori del club Finlandia-Italia insieme alla Hiltunen.¹¹⁸

La Hiltunen era una persona estroversa, che parlava diverse lingue, una scultrice di successo e anche uno dei membri fondatori dell'Associazione America – Finlandia. Spesso veniva invitata all'Ambasciata degli Stati Uniti a Helsinki come ospite, aveva relazioni anche con l'Ambasciata di Finlandia a Parigi, dove aveva portato una mostra di successo, nonché studiato nel 1960.¹¹⁹ Ma l'interesse per l'America e la Francia (e la lingua francese) si erano mutati nell'entusiasmo verso l'Italia. Le piacevano il Paese, la lingua e la cultura di una nazione dove, secondo lei, gli scultori erano apprezzati.¹²⁰

4.1.1. La prima mostra in Italia (1961)

Eila Hiltunen partecipò alla mostra *Italia61* a Torino: era la sua prima mostra in Italia. Ritengo che questa sia stato l'evento decisivo che le aprì le porte dell'Italia, lì fece anche le sue prime importanti conoscenze.¹²¹ Durante l'inaugurazione della mostra vide per la

¹¹⁵ Linnell, Intervista di Pietinen 2016, p. 3.

¹¹⁶ Wis, Roberto: *Il pappo e il Dindi. Prime letture italiane*. Istituto di cultura italiana in Finlandia, Helsinki, (V edizione 1955, VIII edizione 1959).

¹¹⁷ Linnell, Intervista a P. Virtanen, 2016.

¹¹⁸ Linnell, Intervista a P. Virtanen, 2016.

¹¹⁹ Pietinen 2012, 14 –149.

¹²⁰ Linnell, Intervista a P. Virtanen, 2016; Virtanen 2005, 3.

¹²¹ Linnell, Intervista a Virtanen e Pietinen, 2016: *Quando c'era l'esposizione Italia61, arrivarono quei contatti. Quando Agnelli acquistò la scultura Sott'acqua, quella di medie dimensioni, per la sua villa di Torino, per nostra madre era così importante che si rese conto che in Italia avrebbe avuto altre occasioni.*

prima volta Gianni Agnelli, il presidente della mostra, di cui s'innamorò pazzamente.¹²² La Hiltunen non sapeva ancora chi fosse quell'uomo, né che fosse considerato un rubacuori (per questo nessuno trovava sorprendente la sua attrazione). Accadde che l'anno successivo, nel 1962, l'avvocato Agnelli volle acquistare una scultura della Hiltunen e la invitò a casa sua, a Torino, dove l'artista gli fece conoscere la scultura in questione: *Sott'acqua*.¹²³



Fig. 9. *Sott'acqua*.

Ecco il ricordo della Hiltunen:

L'autista di Agnelli mi venne a prendere all'aeroporto di Milano, e mi portò a Torino. Lì dovetti aspettare che arrivassero le scatole da imballaggio contenenti

Questa scultura era anche associata alla Biennale di Venezia, doveva essere esposta davanti al padiglione finlandese, ma fu venne estromessa dalla mostra.

¹²² Hiltunen 1979, 95–103.

¹²³ *Veden alla – Sott'acqua* (1960), rame saldato. L'originale fa parte della collezione della città di Tampere. È il primo lavoro artistico pubblico saldato in Finlandia. Agnelli acquistò un'altra versione, più piccola dell'opera originale.

la scultura, dopo l'esame doganale. Dopo che l'opera venne trasportata nella villa torinese alla quale Agnelli l'aveva destinata per l'installazione, anch'io raggiunsi la villa. L'avvocato arrivò al nostro incontro in elicottero, una cosa che a quel tempo faceva un'impressione enorme alla gente. Stavo lì, vestita nel mio abito bianco neve, convinta di essere terribilmente elegante, pronta per una chiacchierata amichevole, quando entrò lo stesso uomo che a Torino mi aveva spezzato il cuore.¹²⁴

In seguito, nacque una calda amicizia con gli Agnelli, e l'Avvocato diventò uno dei mecenati della scultrice,¹²⁵ per esempio organizzando le prime due mostre personali di Eila Hiltunen in Italia nel 1962, la prima nella *Galleria dell'Ariete* a Milano, la seconda nella *Galleria Fratelli Bronzetti* a Trento.¹²⁶ Grazie a queste esposizioni l'artista ottenne contatti importanti in Italia, dimostrando che le proprie ali avevano retto bene alla prova del volo.

4.1.2. Alla ricerca di un castello

Mia madre era così sola in Finlandia:¹²⁷ ecco come la figlia della Hiltunen fotografa la situazione in Finlandia, quando nemmeno gli altri scultori sopportavano più sua madre, invidiandole il successo raggiunto con il monumento a Sibelius. Per anni non fu invitata a partecipare ai concorsi, e nemmeno alle mostre collettive. Aveva paura di questa persecuzione di cui era divenuta oggetto e pensava che dovesse allontanarsi dalla Finlandia.¹²⁸ Forse fu questa la ragione del suo desiderio di trasferirsi in Italia per vivere e lavorare,¹²⁹ così cominciò a pianificare un grande cambiamento nella sua vita, una fuga

¹²⁴ Hiltunen, 1979, 99. "Agnellin autonkuljettaja oli minua vastassa Milanon lentokentällä, ja minut vietiin Torinoon. Siellä jouduin odottamaan, että veistoslaatikot saataisiin ulos tullista. Kun ne sitten oli kuljetettu Torinoon siihen huvilaan, mihin Agnelli oli veistoksen tarkoittanut, myös minut vietiin sinne. (...) L'avvocato saapui tapaamiseemme helikopterilla, mikä siihen aikaan teki sunnattoman vaikutuksen ihmisiin (...) Seisoin siellä vitivalikoiseen asuun pukeutuneena, olin olevinani hirveän elegantti, valmiina ystävälliseen keskusteluun, kun ovesta astui sisään hurmaavasti ontuen se sama mies, joka oli aiheuttanut minulle sydämeni kivut."

¹²⁵ Hiltunen 1979, 101-103.

¹²⁶ Le mostre furono l'occasione perché venissero acquistate opere per le collezioni di Gianni Agnelli, Pininfarina, Cicogna Mozzoni e Franco Russoli (il curatore capo del Museo d'Arte di Brera). Inoltre, nel 1965 Pininfarina visitò Eila Hiltunen a Helsinki.

¹²⁷ Linnell, Intervista a P. Virtanen, 2016. Non penso però sia questa una verità totalmente oggettiva, nel senso che la Virtanen fece anche i nomi di buoni amici della madre, molti dei quali artisti famosi. Eppure, la sua interpretazione è che la madre sia stata "isolata".

¹²⁸ Linnell, Intervista a Virtanen e Pietinen 2016.

¹²⁹ Lampinen et al., 1998; Virtanen 2005, 5; Pietinen 2012, 206.

dallo sgradevole clima culturale della Finlandia. Nacque l'idea vertiginosa di comprare un castello in Italia, avendovi avuto un certo successo, fatto amicizie e allacciato contatti importanti.

Piia Virtanen racconta che sua madre amava i castelli e le mura di pietra perché le ricordavano la sua infanzia a Hamina: *voleva che nella sua vita ci fossero dramma, eccitazione, avventura e sfida*.¹³⁰ Aveva sognato di tenere uno studio in un vecchio edificio di pietra, forse un castello, aveva parlato di questo sogno con gli amici dell'Associazione Finlandia - Italia. Inoltre, aveva già alcuni amici finlandesi in Italia: Natte Farneti, un'amica di scuola che viveva a Tirrenia, nonché il Vice Console Onorario, Musa Silver.¹³¹ Eila Hiltunen entrò in contatto con il Presidente dell'Associazione dei Castelli, l'architetto Vittorio Faglia, che iniziò a cercare per lei dei castelli adatti. Anche il marito, Otso, era molto curioso di visitare i castelli, ci spiega Markku Pietinen che ricorda come egli stesso non prese la questione sul serio perché gli era stato promesso persino un cucciolo di leone quando era piccolo, ma non credette mai che lo avrebbe ricevuto veramente, per questo non credeva al progetto del castello. Purtroppo *Eila faceva sul serio. Aveva ricevuto, da parte della Banca di Finlandia, l'autorizzazione per trasferire il denaro. A quel tempo in Finlandia era in vigore il controllo dei cambi e quell'autorizzazione era solo la sesta in Finlandia*.¹³² Nonostante questo, Pietinen non aveva preso il piano sul serio, non considerava il sogno del castello in Italia "una vera minaccia"¹³³ ma dovette ricredersi quando ricevette un telegramma nella caserma dove stava facendo il servizio militare: *Possediamo una torre medievale in Italia stop Mamma e papà*.¹³⁴

Piia Virtanen racconta:

Quando mia mamma aveva quell'idea assurda del castello in Italia, ci credeva così fortemente che aveva convinto anche mio padre.¹³⁵ (...) *Una volta durante un incontro dell'Associazione Finlandia-Italia, i membri del club lessero un articolo della rivista italiana Grazia, che riguardava castelli*

¹³⁰ Virtanen 2005, 3.

¹³¹ Elli Elisabeth "Musa" Silver, cantante d'opera finlandese, fu Viceconsole Onorario a Milano dal 1952 al 1979 e conobbe la Hiltunen alla mostra *Italia61*, a Torino.

¹³² Pietinen 2012, 206.

¹³³ Ibid.

¹³⁴ Pietinen 2012, 206–207: "Omistamme keskiaikaisen tornin Italiassa stop aeiti ja isae"

¹³⁵ Virtanen 2005, 5.

e torri in rovina, che rischiavano di crollare. L'articolo presentava la petizione ai lettori stranieri, per fare in modo che qualcuno venisse a salvarli. Immediatamente Eila scrisse una lettera all'architetto Vittorio Faglia,¹³⁶ presidente dell'Associazione dei Castelli e poi ricevette un sacco di materiale sui castelli in vendita. I miei genitori, dopo aver studiato le informazioni, ne furono sempre più ispirati. Il monumento a Sibelius era in piena fase di costruzione, ma dopo pochi mesi mia madre fu in grado di lasciare il sito ed avere un paio di settimane di vacanza prima dell'inaugurazione. I miei genitori iniziarono la pianificazione di un viaggio in auto per l'Italia e mi permisero di andare con loro. (...)Volammo con un piccolo aereo ad elica, che dondolando sorvolò le Alpi verso l'aeroporto di Treviso, nel nord Italia. Da Treviso guidammo verso Tirrenia, a casa di un'amica di mia madre, Natte Farneti e di suo marito, un notàio di Livorno, Domenico – che tutti chiamavano Mimmo. Avevano due figlie e fu quindi deciso che io sarei rimasta lì a casa con le ragazze, mentre gli adulti sarebbero andati a vedere i castelli in vendita.¹³⁷

Eila Hiltunen e Otso Pietinen, insieme a Mimmo e Natte Farneti, guidavano da un luogo a un altro, secondo la lista che avevano avuto dall'associazione, visitando molti castelli e molti luoghi assolutamente incredibili. Alla fine, giunsero in Toscana, nella Val d'Orcia che si trova nella provincia di Siena, una zona ben nota per la sua bellezza: *Tra due città, Montepulciano e Pienza, c'era una collina, alta quasi seicento metri, nella cui parte posteriore si trovava una foresta e – di fronte – un piccolo villaggio. Intorno al villaggio c'erano un vecchio muro di pietra e le sue torrette di guardia. Erano giunti a Monticchiello. In cima alla collina c'era la torre centrale, la Rocca di Monticchiello¹³⁸ anche detto il Cassero.¹³⁹ Erano alla ricerca di un castello, avevano trovato una torre.*

¹³⁶ L'architetto Vittorio Faglia poi si rivelò aver fatto piani costosi per questi “castelli”, che i clienti non furono in grado di pagare, tanto che egli stesso ne poté rilevare la proprietà di fronte alle situazioni di insolvenza. Otso ed Eila fortunatamente non persero la loro torre, ha concluso Markku Pietinen a questo proposito.

¹³⁷ Virtanen 2005, 5–6.

¹³⁸ Virtanen 2015, 9.

¹³⁹ Informazioni su Monticchiello e sul Cassero sul sito <http://monticchiello.org>.



Fig. 10. Panorama della Val d'Orcia con la Rocca di Monticchiello in cima alla collina.¹⁴⁰

Secondo Markku Pietinen la torre era in rovina e solo una grande idealista avrebbe pensato di farne una casa: sua madre gli disse che appena vista la torre da lontano, dalla collina accanto, aveva capito subito che era precisamente quello che desiderava. La torre si poteva vedere da ogni direzione per decine di chilometri.¹⁴¹ Piia Virtanen afferma che la torre era proprio quello che sua madre stava cercando, anzi che quando vide la torre le si fermò il respiro:¹⁴²

Lo spettacolo lasciò mia madre senza fiato. Doveva avere quella torre! Era esattamente quello che desiderava, proprio quello che aveva sempre sognato, anche se non sapeva, concretamente, cosa avesse sognato. Mio padre subito cercò di calmarla, per evitare che il venditore si accorgesse del suo evidente entusiasmo, ma invano. Aveva paura che il fervore di mia madre avrebbe spinto il venditore ad aumentare il prezzo "alle stelle", ma per fortuna la torre era in vendita già da molto tempo. Le trattative andarono bene e mia madre, alla fine, ottenne la torre per un prezzo modico. Tutti erano soddisfatti del

¹⁴⁰ Video 2. *La strada da Monticchiello a Pienza*. <https://vimeo.com/59376714>

¹⁴¹ Pietinen 2012, 207.

¹⁴² Anche Pietinen 2012, 208.

*risultato, mia madre ora era orgogliosa di essere la nuova proprietaria della torre dei suoi sogni.*¹⁴³

Durante gli ultimi giorni del viaggio, alcuni giorni dopo l'acquisto della torre, la Hiltunen era in un tale stato di beatitudine – felice proprietaria di una torre medievale in Toscana – che si diresse a Firenze per acquistare un abito elegante, adatto all'inaugurazione imminente a Helsinki:¹⁴⁴

*Mia madre adorava i negozi di abbigliamento a Firenze e permetteva a me e a mio padre di accompagnarla ad esprimere giudizi estetici. Mi ricordo che ci recavamo nelle boutique raffinate del centro, ma la loro eccessiva eleganza e l'arrogante signorilità delle commesse mi mettevano a disagio. A mia madre quell'arroganza non dava fastidio, a stento se ne accorgeva: esaminava un capo dopo l'altro, senza alcun riguardo per le commesse. In una boutique comprammo un elegante abito di seta blu scuro con una giacca e poi scarpe, una borsa e anche un bel cappotto di lana, verde pallido, che ho avuto modo di ereditare anni più tardi. Mio padre e io la incoraggiavamo a non badare a spese per l'abbigliamento, perché volevamo che fosse elegantissima per l'inaugurazione – e così fu. In quegli anni in Finlandia non c'era ancora quella ricchezza della moda che caratterizza l'offerta attuale, e quindi acquistare capi di abbigliamento in Italia, era diventato, per noi che eravamo le donne della famiglia, sempre più importante.*¹⁴⁵

¹⁴³ Virtanen 2005, 9: ”Näky salpasi äitini hengen. Hänen oli saatava tuo torni! Se oli juuri sitä, mitä hän halusi, juuri sitä, mistä hän oli haaveillut, tietämättä edes konkreettisesti, mitä se jokin olisi. Isä yritti kiireesti rauhoittaa äitiä, jottei myyjä näkisi hänen ilmeistä innostustaan, mutta turhaan. Isä pelkäsi, että äidin kiihkeys saisi myyjän nostamaan hintapyynnön pilviin, mutta onneksi torni oli ollut jo kauan myynnissä. Neuvotteluissa edistyttiin hyvin, ja äiti sai lopulta torninsa vaatimattomalla hinnalla. Kaikki osapuolet olivat tyytyväisiä, ja äiti unelmiensa tornin uutena omistajana ylpeydestä halkeamaisillaan.”

¹⁴⁴ Ibid., 10.

¹⁴⁵ Virtanen 2005, 11: ”Äiti nautti Firenzen vaatekaupoista ja me isän kanssa saimme olla makutuomareina. Muistan, että kävimme hienoissa boutiqueliikkeissä aivan kaupungin keskustassa. Liikkeet olivat niin hienoja ja niiden myyjät niin koppavan ylhäisiä, että minusta tuntui jotenkin kiusalliselta mennä sellaisiin ostoksille. Äitiä koppavuus ei haitannut, hän tuskin edes huomasi sitä, tutki vain vaateen toisensa jälkeen myyjistä piittaamatta. Yhdestä liikkeestä lopulta ostettiin tyylikäs tummansinisen silkkileninki jakkuineen ja päällystakkeineen, kengät, laukku ja vielä hieno, hennonvihreä villakangasulsterikin, jonka minä sain perä vuosia myöhemmin. Isä ja minä kannustimme äitiä tuhlaamaan kauniisiin vaatteisiin, sillä halusimme, että hän olisi todella tyylikäs paljastajaisjuhlassa - niin kuin sitten olikin. Suomessa ei vielä ollut sellaista muodin yltäkylläisyyttä kuin tänään ja siksi vaate ja kenkäostokset Italiassa muodostuivat meille perheen naisille aikaa myöten yhä tärkeämmiksi.”



Fig. 11. Un'immagine dell'inaugurazione del monumento a Sibelius.

4.2. L'inaugurazione del monumento

La cerimonia d'inaugurazione del monumento si tenne il 7 settembre 1967. Il giorno prima c'era stata una conferenza stampa nazionale: la Hiltunen annunciò pubblicamente voler lasciare la Finlandia, per trasferirsi in Italia – era appena tornata e aveva ancora i documenti dell'acquisto della torre medievale in borsa.¹⁴⁶ La Hiltunen indossava uno splendido vestito (acquistato a Firenze, come abbiamo visto) ed erano presenti ospiti distinti: l'inaugurazione venne trasmessa alla televisione.

Markku Pietinen racconta che sua madre aveva preso dei tranquillanti ma ciò nonostante non riusciva a trattenersi e pianse incessantemente;¹⁴⁷ sua figlia Piia sentì a scuola commenti del tipo “Ho visto tua madre gridare ieri alla tv.”¹⁴⁸

Dopo l'evento ci fu la conferenza stampa internazionale. Alla Hiltunen venne chiesto, dal Comitato del monumento, di non parteciparvi.¹⁴⁹ Forse il comitato aveva paura che la forma astratta avrebbe provocato uno scandalo, e quindi si voleva dare alla stampa internazionale la possibilità di criticare l'opera più liberamente, se l'artista non fosse stata presente. Ma Pietinen ha un'altra ipotesi: il professor L. A. Puntila che, secondo le

¹⁴⁶ Pietinen 2012, 198–199.

¹⁴⁷ Pietinen 2012, 198–199.

¹⁴⁸ Intervista a P. Virtanen 2016.

¹⁴⁹ Hiltunen 1979, 31; Pietinen 2012, 200.

istruzioni della Società Sibelius, aveva affrontato molte questioni ed eventi legati al completamento del monumento, chiese alla Hiltunen di stare fuori dalla conferenza stampa solo perché era in un tale stato di imprevedibilità, che si temeva potesse accadere qualcosa di eccezionale. Così all'improvviso ebbe l'idea di chiederle di rimanere presso la scultura durante la conferenza stampa “nel caso che qualcuno arrivi più tardi”.¹⁵⁰

E così successe, l'artista non fu presente, ma alla conferenza stampa si vide un'altra scultrice finlandese. Hiltunen racconta nelle sue memorie di aver letto sul giornale del giorno seguente, nello *Hufvudstadsbladet*, le parole del critico d'arte Benedetto Zilliacus, che riteneva l'evento più strano di quella già strana conferenza stampa, che un'altra scultrice fosse lì a distribuire i propri cataloghi, al posto dell'autrice del monumento, Eila Hiltunen.¹⁵¹

Alla conferenza stampa internazionale apparve dunque Laila Pullinen, con i propri cataloghi, sempre lei apparve anche nelle immagini del notiziario alla televisione. A questo particolare evento è anche associata una parte delle memorie della figlia dell'artista, che a quel tempo aveva 10 anni. Il giorno dopo a scuola una ragazza disse a Piia: “non è la tua mamma che ha fatto la scultura, è l'altra scultrice.”

A causa di questi avvenimenti, ancora oggi molti finlandesi credono che il monumento a Sibelius sia un lavoro di Laila Pullinen.¹⁵²

Pietinen afferma che questo episodio ha lasciato in sua madre una cicatrice permanente e aggiunge che la catastrofe di tutta una giornata era iniziata quando la Hiltunen, appena arrivata dall'Italia, aveva trovato un biglietto d'invito da parte della Società Sibelius, indirizzata al Signor Otto Pietinen e Signora. Come se questo non fosse stato abbastanza, all'avvenimento si erano riservati dei posti per gli ospiti di riguardo, mentre la scultrice, con la sua famiglia e il suo saldatore, stavano in piedi, in mezzo ai “comuni mortali”.¹⁵³

4.3. Il distacco dall'opera

Il giorno dell'inaugurazione solenne del monumento a Sibelius, non fece che piangere durante l'intero avvenimento. E poi disse che si era sentita come se avesse dato alla luce un bambino, per distaccarsene subito dopo. Le sembrava che fosse crollata la base della sua esistenza. Aveva lavorato per

¹⁵⁰ Pietinen 2012, 199–200, 245.

¹⁵¹ Hiltunen 1979, 144. (Hiltunen riferisce a: Zilliacus, *Hufvudstadsbladet* 8.9.1967.)

¹⁵² Cfr. Lampinen et al. 1998, 88; Hiltunen, 1979, 144–145.

¹⁵³ Pietinen 2012, 199–200, 245.

*sei anni, solo a quell'opera – e poi non le era rimasto più nulla. In Finlandia – poiché la sua opera aveva sollevato molte polemiche – ricevemmo lettere davvero terribili al nostro indirizzo di casa: alcune lettere erano spalmate di escrementi, e cose simili. Sentiva di star combattendo contro i mulini a vento: si rendeva conto che sarebbe stata un'ottima opera, ma la gente non faceva che criticarla.*¹⁵⁴

Dalle memorie di Piia Virtanen ci giunge l'esperienza commovente di una bambina, ma anche i ricordi di una donna adulta, sull'esperienza di sua madre e sull'epoca in argomento. La stessa Hiltunen ha raccontato quanto pesante e stressante fosse quel periodo, per tutta la famiglia. Il termine "miseria del mattino" da lei utilizzato è toccante almeno quanto il tentativo da parte dei familiari di proteggerla nascondendo i giornali della mattina.¹⁵⁵

*Di quegli anni ricordo che quasi ogni mattina mi svegliavo con la nausea, perché anche mentre bevevo il caffè, mi sentivo vittima di quello che leggevo sui quotidiani. All'epoca eravamo abbonati a tre giornali (...) e io tentavo di leggere sul volto degli altri membri della famiglia, se avessero pubblicato qualcosa di spiacevole (...) Ci furono anche persone di notevole valore, tra quelli che parteciparono a questa campagna offensiva.*¹⁵⁶

La fase di esecuzione dell'opera fu un lavoro faticoso dal punto di vista sia mentale che fisico. Inoltre, erano sempre presenti la minacciosa possibilità del fallimento, l'attenzione da parte del pubblico e le terribili polemiche, a cui si aggiungeva la lotta da sostenere con i subappaltatori e con la commissione del concorso. Tutto ciò turbava la condizione di serenità indispensabile per poter lavorare. Le discussioni pubbliche sollevatesi intorno al monumento a Sibelius, giungevano fin dentro l'ambiente familiare di Eila Hiltunen, portate da quotidiani, riviste e lettere minatorie, quando la famiglia si riuniva per la prima

¹⁵⁴ Intervista a P. Virtanen, 2016: "Silloin kun oli nämä Sibelius monumentin Paljastajaiset, niin hän ihan vaan itki siellä. Ja silloin jälkeinpäin hän sanoi, että hänestä tuntui siltä kuin hän olisi synnyttänyt lapsen ja antanut sen pois. Häneltä niin kuin putosi pohja elämältä. Hän oli käyttänyt kuusi vuotta siihen yhteen työhön – ja sen jälkeen hänelle ei jäänyt mitään. Ja Suomessa – kun se oli niin polemisoitu työ – niin meillehän tuli ihan hirveätä postia kotiin – ulosteilla siveltyjä kirjeitä ja kaikkea tällaista. Hän koki, että hän taistelee tuulimyllyjä vastaan. Ja että hän näkee, että siitä tulee hyvä työ ja ihmiset vaan mollaavat sitä."

¹⁵⁵ Hiltunen 1979, 138: *aamukurjuus*; Intervista a P. Virtanen 2016.

¹⁵⁶ Ibid.: "Näiltä vuosilta muistan, että heräsin melkein joka aamu pieni vastenmielisyyden tunne sydänalassani, koska kahvia nauttiessani olin myös sanomalehtien armoilla. Niitä tuli siihen aikaan taloomme kolme, ja hiippaillessani aamukurjuudessa kahvitarjottimen ääreen yritin jo muitten perheenjäsenten kasvoilta lukea, oliko lehdissä taas ollut jotain epämiellyttävää. [--] Monet erittäin arvovaltaisetkin henkilöt ryhtyivät loukkaavaan kirjoitteluun."

colazione e perfino a scuola: la figlia dell'artista, Piia Virtanen, aveva allora soltanto dieci anni, eppure ricorda di aver avuto discussioni sul monumento anche con i suoi compagni di classe.¹⁵⁷

Fare un monumento per commemorare un grand'uomo è sempre stato per uno scultore un obbligo supremo e di massima gloria, ma la Hiltunen sentiva di essere stata trattata, in ogni fase di quel concatenarsi degli eventi, in modo sconsiderato e senza tatto.¹⁵⁸ Anche la Lindgren sottolinea con quanta drasticità la Hiltunen venisse trascinata nelle controversie sul monumento, notando come non avesse potuto scegliere il ruolo di "scultore eroico" che le veniva offerto, preferendo ritirarsi in Italia per sfuggire all'atmosfera di discordia che regnava in patria.¹⁵⁹ Alla luce delle fonti, appare evidente che la Hiltunen non sarebbe stata in grado di accettare questo ruolo neanche se lo avesse voluto. Aveva bisogno di un lungo periodo di convalescenza.

*Passai molto tempo fuori dalla Finlandia. Quando a volte tornavo a casa, evitavo anche solo di passare nei paraggi di Mechelininkatu o del Parco di Sibelius. Quando accidentalmente, guidando, dovevo passare vicino al monumento a Sibelius, le lacrime cominciarono a scendermi copiose sul volto, prima che potessi accorgermene. Guardavo la mia opera come si guarda un amore ormai perduto per sempre, come qualcosa che non ci è più permesso di possedere.*¹⁶⁰

Per la Hiltunen dopo il completamento del monumento sopraggiunse la sensazione di un enorme vuoto, una forma di depressione che i suoi cari e il medico di famiglia trovarono

¹⁵⁷ Intervista a P. Virtanen 2016.

¹⁵⁸ Hiltunen 1979, 144. La Hiltunen strinse un rapporto di amicizia con Aino Sibelius (10 agosto 1871 - 8 giugno 1969), che considerava una donna meravigliosa e ricca di spiritualità. Dopo il completamento del monumento, la famiglia Sibelius, che aveva sostenuto la Hiltunen durante l'intero dibattito, voleva che la scultrice curasse il monumento funebre bronzeo della tomba di Sibelius ad Ainola. La Hiltunen dichiarò di aver apprezzato la "sostanziosa gentilezza" dei membri della famiglia. Aino Sibelius, durante la degenza in ospedale prima di morire, ringraziò la Hiltunen per il lavoro che aveva fatto per suo marito. Ecco alcune impressioni dell'artista: *sembrava un uccellino posato in mezzo ai cuscini, quando con le sue minuscole dita mi prese le mani. Aino Sibelius mi guardò negli occhi, era molto vicina e mi ringraziò per il lavoro che avevo fatto per la gloria di suo marito, lodò anche il ritratto. (...) Ogni sguardo di Aino Sibelius, ogni suo gesto ed espressione, comunicava comprensione, amore e profondo rispetto per gli altri.* Cfr. Hiltunen 1979, 103–105.

¹⁵⁹ Lindgren 2000, 221.

¹⁶⁰ Hiltunen 1979, 152: "Olin pitkään pois Suomen maisemista. Pistäytyessäni aika ajoin kotona, kartoin, jopa liikkumista Mechelininkadun ja Sibelius-puiston suunnalla. Kun sattumoisin jouduin kuitenkin ajamaan Sibelius-monumentin ohi, kyynleet alkoivat virrata pitkin poskiani ennen kuin huomasinkaan. Katsoin teostani kuin kadotettua rakkautta, kuin jotakin sellaista, jota koskaan en enää saa omistaa."

allarmante. Aveva lavorato al monumento per sei anni, avvolta da tutte le emozioni che sentiva per esso. E un bel giorno, ecco che non era più suo.¹⁶¹ Il marito Otso riteneva che l'atmosfera culturale aggressiva, dura e spietata di New York avrebbe avuto un effetto terapeutico per Eila, per curare la depressione apatica in cui era sprofondata dopo aver terminato quell'opera. La città statunitense avrebbe avuto l'effetto di uno shock,¹⁶² avrebbe scosso le acque stagnanti dell'apatia. Quindi Eila Hiltunen si diresse a New York,¹⁶³ dove il Console Generale di Finlandia organizzò festeggiamenti in suo onore e il periodico *Look Magazine* fece apparire un grande articolo sul monumento a Sibelius. La Hiltunen incontrò un agente importante, il contatto di un direttore del Guggenheim, il quale le disse che solo Michelangelo aveva realizzato le sue opere da sé, che era di moda il minimalismo, cioè niente di così complicato come la sua scultura. “Povera ragazza, hanno approfittato di te; ti hanno pagato troppo poco!” Lei si arrabbiò e ribatté: “Ma io non sono una povera ragazza, ho addirittura appena acquistato un castello in Italia!”¹⁶⁴ New York non le piaceva ma il viaggio la scosse davvero dall'apatia. Decise di avviare subito il restauro della torre e quindi partì alla volta di Monticchiello ¹⁶⁵



Fig. 12. Il paesaggio della Val d'Orcia visto dalla Torre.

¹⁶¹ Hiltunen 1979, 148.

¹⁶² Ibid., 149.

¹⁶³ La Hiltunen era stata già negli anni '50 negli Stati Uniti, dove aveva incontrato artisti di fama internazionale come Calder e Arhipenko, che le aveva mostrato la tecnica di saldatura.

¹⁶⁴ Hiltunen 1979, 151.

¹⁶⁵ Ibid., 148–149.

5. CONVALESCENZA E RECUPERO

Come abbiamo già detto, si imponeva un lungo periodo di convalescenza, in cui l'Italia rappresentava una nuova vita, forniva l'opportunità di riprendersi dopo il lungo periodo di lavorazione del monumento.¹⁶⁶ La Penisola fu per la Hiltunen un oggetto d'amore, sia simbolico che concreto, un "amore onnipresente" dai forti effetti terapeutici, un luogo per respirare dopo il clima culturale soffocante e deprimente della Finlandia, in forte contrasto con quello che aveva raccontato sulla sua vita al tempo del completamento del monumento, su tutta l'attenzione sgradevole che sia la scultura che lei stessa avevano ricevuto. Occuparsi del restauro della torre rappresentava una vera e propria terapia, rigenerandosi in Toscana la Hiltunen guidava la riparazione della torre appena acquisita, studiava l'italiano e le abitudini del paese, godendosi la vita rurale.¹⁶⁷ Nelle sue lettere dall'Italia a casa, in Finlandia, scrisse che era così piena di felicità e beatitudine, così entusiasta sia della torre sia dell'Italia, che le sembrava di esser diventata molti anni più giovane.¹⁶⁸

*Il fatto che io abbia una particolare e forte simpatia per l'Italia e la sua gente è anche una delle mie grandi gioie. Già al tempo delle mie prime esperienze la trovai irresistibile. Sento che la bellezza e l'umanità in Italia si esprimono profondamente, così come l'amore, la gioia e altre emozioni positive, a mio parere, in Italia sarebbero più forti che altrove. Questa è stata la mia esperienza e voglio che rimanga tale.*¹⁶⁹

L'Italia diventò la sua seconda casa e patria: a onorare la sua decisione e per i suoi meriti artistici, nel 1982 il Presidente della Repubblica Sandro Pertini le conferì il titolo di Commendatore dell'Ordine Al Merito della Repubblica Italiana.¹⁷⁰

¹⁶⁶ Schildt 1970, 33–34. Schildt ricorda che la Hiltunen aveva, già alla fine degli anni '50, sofferto di ulcera gastrica e "crampi nervosi" in situazioni stressanti, e che si erano avvertiti dei miglioramenti durante il viaggio di studio negli Stati Uniti.

¹⁶⁷ Virtanen 2005. Hiltunen 1979, 152.

¹⁶⁸ Pietinen 2012, 211.

¹⁶⁹ Hiltunen 1979, 158: "Heikkouteni Italian maahan ja kansaan onkin suuria ilojani. Jo ensimmäisten elämysteni myötä se tarttui minuun vastustamattomana, ja minusta tuntuu kuin kauneus ja ihmisten syvä inhimillisuus olisi Italiassa suorastaan kirjoitettuna ympärilleni, ikään kuin rakkaus, ilo ja muut positiiviset tunteet olisivat siellä voimakkaammat kuin muualla. Näin olen kokenut ja haluan kokea."

¹⁷⁰ Pietinen 2012, 306. Vedi anche il capitolo 5.2.4 di questa tesi sul Teatro Povero di Monticchiello.

5.1. In Italia

5.1.1. La torre

La torre era indubbiamente il tema principale delle discussioni dei miei genitori che con grande entusiasmo esaminavano, sera dopo sera, le fotografie che avevano scattato. Io non ero molto interessata a questo argomento. Non potevo neanche immaginare l'importanza del ruolo che la torre avrebbe avuto nella mia vita. Mi interessava molto più decidere che tipo di quaderni, di gomme o matite avremmo acquistato per quell'anno scolastico.¹⁷¹ La stessa torre, che nel paesino era chiamata semplicemente Torre, era fortemente danneggiata quando l'acquistammo, e anche se forse non ho ricordi precisissimi, rammento che il posto sembrava spaventoso. La Torre era infatti molto alta, circa venticinque metri, con pareti di un metro di spessore. Guardandola da lontano si vedeva chiaramente che era inclinata: edificata nel 1256, aveva assunto una pendenza di nove gradi quasi subito dopo la sua stessa edificazione. Fortunatamente il fenomeno di inclinazione si era fermato e la nostra casa futura non assomigliava alla torre pendente di Pisa, che avevamo ammirato l'estate precedente.¹⁷²

5.1.2. Monticchiello

Nella primavera del 1968 Eila, Otso e Piia tornarono di nuovo in Italia tutti insieme. Per Piia era la prima visita a Monticchiello. Dato che la torre non era ancora in stato tale da poterci abitare e Monticchiello era un villaggio così piccolo che non c'era neanche un albergo, scesero all'Hotel Marzocco a Montepulciano.¹⁷³

La nostra padrona di casa fece amicizia con i miei genitori. La signora Laura era estremamente piacevole, tranquilla, una persona materna. Più tardi, la

¹⁷¹ Virtanen 2005, 12:” Torni oli eittämättä vanhempieni keskustelujen pääteema ja he tutkivat innoissaan ottamiaaan valokuvia ilta illan jälkeen. En ollut aiheesta kovinkaan kiinnostunut. Tuskin edes ymmärsin, kuinka suurta roolia tuo tornintötterö tulisi näyttelemään elämässäni. Olin paljon kiinnostuneempi siitä, minkälaisia vihkoja, kumeja ja kyniä hankin koulua varten.”

¹⁷² Ibid., 15: ”Itse torni eli Torre, kuten sitä kylällä nimitettiin, oli ostettaessa pahasti raunioitunut. Mielikuvani siitä ovat ehkä vähän hatarat. Muistan, että paikka tuntui aika pelottavalta. Torre oli todellakin huomattavan korkea, noin 25 metriä, ja sen seinät olivat metrien paksuiset. Kauempaa katsottuna huomasi selvästi, että se oli kallellaan. Torre oli rakennettu 1256 ja se oli kallistunut lähes heti rakentamisen jälkeen yhdeksän astetta. Onneksi kallistuminen pysähtyi siihen eikä tuleva kotimme ainakaan vielä muistuttanut Pisan kaltevaa tornia, jota olimme edellisenä kesänä käyneet ihailemassa.”

¹⁷³ Ibid., 12.

*sua disponibilità a questioni pratiche, come ad esempio l'ingaggio di operai, è stata preziosa. La signora Laura e la sua famiglia ci hanno accolti calorosamente.*¹⁷⁴

Tutti i giorni i nuovi proprietari andavano in auto da Montepulciano a Monticchiello per esplorare la torre e i suoi giardini. La strada su per la collina era polverosa, stretta e tortuosa: era la famosa strada di Monticchiello che appare in ogni immagine turistica della Toscana. Dopo aver guidato attraverso il villaggio e le strette e ripide salite, alla fine della strada c'era un'enorme torre in pietra: *Alla fine della strada, si è aperta ai nostri occhi una visione (...) un'enorme torre in pietra! Questa era la nostra torre, incredibile! La torre aveva dimensioni di intero palazzo!*¹⁷⁵ A pochi passi dalla macchina iniziava il sentiero per la Torre e il suo giardino.¹⁷⁶

*La nostra strada vera e propria era solo un sentiero che attraversava un piccolo pollaio. Abbiamo passato un paio di olivi e una grande pianta di fico, cespugli di more, un gelso verde scuro. Dal porcile, il sentiero finiva in un alto muro che circondava il villaggio, con un'apertura a forma di arco. Dall'altro lato dell'arco c'era un camposanto abbandonato, le cui tombe erano così antiche che i testi sulle lapidi erano appena visibili e non più leggibili. Abbiamo svoltato a sinistra prima del muro e abbiamo continuato dieci passi più in alto, sulla collina. Eravamo già sul nostro terreno. Avevamo un grande cortile ricoperto di erba rigogliosa, con piccoli fiori bianchi che ondulavano in una leggera brezza. Decine di prugni e ciliegi erano pieni di fiori, vecchi ulivi estendevano i loro rami verdi e grigi verso le altezze. Non potevo che ammirare la bellezza della natura. Gli alberi da frutto fioriti erano incredibilmente graziosi e alcuni fiori bianchi erano caduti nel vento sull'erba, come fiocchi di neve. Non avevo mai visto niente di simile.*¹⁷⁷

¹⁷⁴ Virtanen 2015, 13: ”Talon emäntä ystäväystyi vanhempieni kanssa. Signora Laura oli äärettömän miellyttävä, rauhallinen ja äidillinen ihminen. Myöhemmin hänen avuliaisuutensa käytännön asioissa, kuten rakennusmiehien hankinnassa, oli korvaamatonta. Signora Laura ja hänen perheensä ottivat meidät ennakkoluulottomasti vastaan.”

¹⁷⁵ Virtanen 2005, 13–14: ”Tien päässä eteeni avautui näky, [--] valtava kivitorni! Tuo torni oli meidän, käsittämätöntä! Torni oli kerrostalon kokoinen!”

¹⁷⁶ Ibid., 40.

¹⁷⁷ Ibid., 14–15: ”Virallinen tiemme oli lähinnä umpeenkasvanut kinttupolku, joka ohitti ensin pienen kanalan, sitten kahden karsinassaan tyytyväisenä röhkivän suuren sian. Sikala lemusi auringonpaisteessa ja kaupunkilaislapsena tunsin oloni varsin oudoksi. Polun vasemmalla puolella oli kivistä ladottu muuri, joka suojeli yläpuolella olevaa peltoa vajoamasta alas polulle. Oikealla puolella olevat kanala ja sikala



Fig. 13. La scultrice felice

5.1.3. La scultrice felice. Il tempo di recupero

Quel periodo in Italia fu dunque il tempo del recupero. La terapia della Hiltunen consisteva nell'occuparsi dei problemi e dei compiti riguardanti il restauro della sua torre, antica di settecento anni, per renderla abitabile:¹⁷⁸

puolestaan olivat pari metriä alempana eli saimme kävellä hyvin tarkkaan, ettemme olisi löytäneet itseämme kanojen keskeltä. Ohitimme pari oliivipuuta ja suuren viikunapuun, karhunvatukkapensaita sekä tummanvihreänä lehtimattona muuria pitkin kiemurtelevaa murattia. Sikalan luona polku päättyi korkeaan kylää ympäröivään muuriin, jossa oli säännöllisen muotoinen aukko kaariholveineen. Aukon toisella puolella oli kylän hylätty hautausmaa, jonka haudat olivat niin vanhoja, ettei muutaman näkyvissä olevan kiven tekstiä enää pystynyt lukemaan. Me käännyimme juuri ennen muuria jyrkästi vasemmalle ja kävelimme sen vieritse vielä kymmenisen askelta mäkeä ylöspäin. Sitten olimmekin jo omalla maallamme. Vastassamme oli iso piha, jonka keväinen, heleän vihreä ruohomatto pienine valkoisine kukkineen aaltoili lempeässä tuulessa. Kymmenet luumu- ja kirsikkapuut olivat täydessä kukkaloistossaan, ja vanhat oliivipuut ojentelivat harmaanvihreitä oksiaan kohti korkeuksia. En voinut kuin ihaila luonnon kauneutta. Kukkivat hedelmäpuut olivat uskomattoman suloisia, ja kukkien valkeita terälehtiä oli pudonnut tuulessa ruohomattelolle kuin lumihiuksia. En ollut koskaan nähnyt mitään vastaavaa.”

¹⁷⁸ Hiltunen 1979, 151–152.

*Per ristabilirmi, fui capace di immergermi, in quel paesino della campagna italiana, in tutta una serie di problemi, di vere e proprie sfide, tra cui il restauro della torre, l'assunzione di operai per le opere idrauliche e di muratura e in generale in tutte le questioni inaspettate, nei problemi che sorgono quando vogliamo trasformare la torre centrale di una fortezza, costruita settecento anni prima per scopi bellici, in un'abitazione dotata di servizi moderni.*¹⁷⁹

La Hiltunen era migliorata dopo la depressione e aveva superato lo stato di stanchezza cronica. Il paesaggio era un bene per tutti, dice Piia Virtanen ricordando che “La nostra era un’esistenza piena di impegni, fin dall’inizio” anche per correggere un equivoco che veniva diffuso dalle riviste femminili, secondo il quale i suoi genitori passavano il tempo seduti in giardino, elegantemente abbigliati, con un bicchiere di champagne in mano. Ma era proprio il contrario, perché si lavorava sodo alla riparazione della torre: *A Monticchiello la loro vita era tutt’altro che glamour. (...)*¹⁸⁰ *Mia madre che di solito era sempre così elegante, trascorreva adesso le giornate alla Torre e a Monticchiello in una salopette da lavoro.*¹⁸¹

Piia racconta che la madre era innamorata della torre, che avrebbe preferito rimanere in Italia per sempre, nonostante dovesse trascorrere buona parte dell’anno a Monticchiello da sola, perché Piia doveva rimanere in Finlandia per la scuola. Dato che dopo il monumento a Sibelius aveva avuto poche commesse in Finlandia, la Hiltunen cominciò a ponderare di far frequentare a Piia la scuola della Santissima Annunziata a Firenze, poiché i suoi studi erano stati il motivo del continuo via vai tra l’Italia e la Finlandia.¹⁸² Ma Piia respinse categoricamente l’idea, sostenuta anche dal padre, Otso Pietinen. Ben presto la situazione lavorativa in Finlandia cambiò¹⁸³ e anche Eila Hiltunen dovette

¹⁷⁹ Hiltunen 1979, 152: ”Kuin terapiana saatoin pienessä italialaisessa maalaiskylässä uppoutua moniin ongelmiin ja haasteisiin, restaurointiin, vieraskielisen työvoiman palkkaamiseen, muraamiseen, putkitöihin; ylipäänsä kaikkiin niihin yllätyksiin ja ongelmiin, jotka tulevat esiin, kun 700 vuotta vanhasta sotatarkoituksiin rakennetusta linnoituksen keskustornista tehdään nykyaikaisin mukavuuksin varustettua ihmisasuntoa.”

¹⁸⁰ Virtanen, Piia 2005, 51: ”Elämämme oli todella hyvin työntäyteisestä alusta saakka. Tässä yhteydessä haluankin korjata naistenlehtien aikoinaan välittämän harhan, jossa vanhempani istuivat tyylikkäästi pukeutuneina puutarhassa samppanjalasi kädessä. Ei, Monticchiellossa heidän elämästään oli glamour kaukana.”

¹⁸¹ Ibid., 52, 60–61.

¹⁸² Ibid., 60.

¹⁸³ *Esseri umani nella processione del tempo*, Municipio di Helsinki, 1970-71; *Fiamma della vita*, Ospedale Centrale di Tampere, 1973; *Il Palmeto*, Teheran, Parco di Shahanshah 1975; *Crescendo*, Museo Didrichsen

restarvi per lunghi periodi, perché l'atelier adatto per scolpire opere di grandi dimensioni si trovava a Munkkiniemi. Nello studio della Torre era possibile solo elaborare opere di piccolo e medio formato, oltre a placche e medaglie. Quindi quest'idea della scuola in Italia non venne mai attuata.¹⁸⁴ Anni dopo la Hiltunen confessò a sua figlia che era stata una follia.¹⁸⁵

Ancora una volta ci riferiamo al racconto della figlia, che afferma come la Hiltunen volesse trasferirsi in Italia in modo permanente e che quindi la sua grande delusione sia stata che, per ragioni pratiche, quel desiderio non si sia avverato. Una delle ragioni pratiche più importanti sarebbe stato il fatto che lo studio nella Torre non era adatto per lavorare a opere su larga scala.

5.1.4. Il restauro della torre. Maestranze e lavori

Grazie alla Signora Laura dell'albergo Marzocco, la Hiltunen conobbe *l'Impresa Edile Pagliai e Giovagnoli* e l'assunse su sua raccomandazione. In quel momento non sapeva che la sua associazione con questi operai avrebbe potuto causare problemi con gli abitanti del villaggio.¹⁸⁶ Monticchiello era un piccolo paese, dove l'impronta comunista era ancora forte, almeno in quell'estate del 1968, poiché la guerra e le battaglie combattute dai partigiani a Monticchiello nel 1944, erano ancora vive nella memoria della gente.¹⁸⁷ I signori Pagliai e Giovagnoli rappresentava la fazione più a destra, oltre al fatto che non appartenevano alla comunità. Dunque, l'attitudine di Monticchiello verso i lavoratori della Hiltunen si rivelò poi essere piuttosto fredda, causando in seguito problemi e guai. La Hiltunen aveva assunto un muratore chiamato Romba, un uomo di bassa statura a cui piaceva il vino, per la muratura della torre. Fortunatamente, almeno Romba era un abitante del villaggio, per di più comunista, e questo in qualche modo compensava la situazione.¹⁸⁸

1983; *Campo di Girasoli*, Gedda sul Mar Rosso, 1985 e così via. Grazie all'uso del molibdeno (13-CND) anche queste opere sono eterne come il monumento a Sibelius.

¹⁸⁴ Linnell, Intervista a P. Virtanen 2016. Anche Pietinen 2012, 212.

¹⁸⁵ Virtanen 2005, 60–61.

¹⁸⁶ Virtanen 2005, 38.

¹⁸⁷ In qualche modo è forte ancora oggi. Della battaglia di Monticchiello si è commemorato il LXX anniversario il 6 aprile 2014 (<http://www.valdorcia.it/new.it.php?cod=562>).

¹⁸⁸ Virtanen 2005, 36.

Comunque, allora la Hiltunen era all'oscuro di questo contesto politico e degli effetti che poteva avere sulla sua vita nel villaggio.¹⁸⁹ Per molti aspetti, il suo modo di pensare e di essere, il suo status di donna finlandese sola in un paese straniero, impegnata a restaurare una torre medievale quasi in rovina, in quel tempo, non avrebbe potuto essere più diverso e più strano per la gente di Monticchiello, nemmeno se fosse arrivata dalla luna. E questo non era lontano dall'immagine che gli abitanti del villaggio avevano di lei.

La Virtanen racconta che Pagliai e Giovagnoli operavano in modo da avere molti contratti allo stesso tempo cosicché, per un certo periodo, la Hiltunen rimase senza lavoratori e si arrabiò così tanto che prese la macchina e andò a cercarli. Dopo averli trovati, li rimproverò con parole gravi e diede un pugno contro un muro, ferendosi. Dopo questo incidente non ebbero più problemi con gli orari: una lotta di potere, finita con una vera vittoria. Al bar del paese fu fatta una scommessa: che Eila non sarebbe stata in grado di portare a termine il progetto fino alla fine. Ma lei era ben decisa a ristrutturare la Torre, “qualunque fosse stato il prezzo.”¹⁹⁰



Fig. 14. La Torre all'inizio dei lavori.

¹⁸⁹ Virtanen 2005, 36.

¹⁹⁰ Virtanen 2005, 36–37.

I lavori concordati con il primo architetto del progetto di ristrutturazione non andarono come previsto e pertanto il Procuratore Generale di Montepulciano, il signor Longobardi, presentò alla Hiltunen l'ingegnere civile Batignani (che a quel tempo aveva già 70 anni ed è diventato un caro amico della famiglia: si è spento a 102 anni). Sotto la supervisione dell'ispettore Cortonesi (supervisore di costruzione), i lavori progredirono inaspettatamente in fretta. Il Consiglio Nazionale delle Antichità sorvegliava solo le correzioni esterne e all'interno i proprietari avevano le mani libere. La Hiltunen voleva che la Torre fosse adatta all'uso per tutto l'anno e quindi installò un riscaldamento centrale finlandese a olio combustibile.¹⁹¹

Le stanze della torre sono una su ogni piano, solo al piano superiore sono state realizzate due piccole camere da letto. Ci sono cinque piani, uniti dal più basso all'ultimo piano per mezzo di settantotto scalini. Le dimensioni della torre sembrerebbero indicare un'abbondanza di spazio, ma in realtà la superficie calpestabile è di appena un centinaio di metri quadri, poiché le pareti esterne sono molto spesse (al piano di sotto arrivano fino a tre metri di spessore).¹⁹²

La fiducia della Hiltunen nel progetto, così come la sua grande forza di volontà, lo portarono a compimento, anche se mi sembra un peccato, che non abbia ricevuto l'autorizzazione dall'ufficio del museo per riparare i merli della torre nella loro forma originale. Comprensibilmente, questi sarebbero stati nuovi elementi aggiunti, ma comunque credo che avrebbero avuto un impatto positivo sulla sopravvivenza della torre e sicuramente ne avrebbero influenzato positivamente l'aspetto.



Fig. 15. I merli della torre si degradarono nel corso degli anni, tuttavia Eila Hiltunen non ricevette l'autorizzazione dall'ufficio del museo per ripararli nella loro forma originale.

¹⁹¹ Ibid., 39–40.

¹⁹² Virtanen 2005, 39–40.

5.2. La vita nel paesino

5.2.1 La Signora incontra anche malizia e pettegolezzi

L'Italia fu per la Hiltunen un rifugio. Ritengo che anche come "rifugiata culturale" in fuga dal "clima culturale sgradevole" della Finlandia, desiderasse un'integrazione nella società e nella comunità verso cui si era diretta. Dovette affrontare fastidi e pregiudizi prima che il villaggio si abituasse a lei: la donna, straniera, alloggiava nella torre da sola, per lunghi periodi, in assenza del marito e della famiglia in genere, il che causava un sacco di pettegolezzi.¹⁹³ A quel tempo, quando la torre era in (ri)costruzione, l'artista alloggiava da sola a Montepulciano e di lì controllava tutti i lavori. Nella vecchia società rurale, era considerato inusuale il fatto che la donna di famiglia supervisionasse i lavori di costruzione senza il marito. Anche per gli abitanti del villaggio era molto strano che tutti i contratti fossero intestati solo a nome della Signora.¹⁹⁴ Naturalmente non si conosceva, in paese, l'abitudine delle donne finlandesi ad agire in modo indipendente. Gli abitanti del villaggio non sapevano come comportarsi con quella Signora strana,¹⁹⁵ che un bel giorno era arrivata, aveva comprato la torre e il giardino e ne aveva fatto una sua proprietà. La torre era appartenuta ai Mangiavacchi per centinaia di anni, e di conseguenza il giardino era stato, fino ad allora, il giardino di tutti,¹⁹⁶ poiché la collina era il luogo più in piano del villaggio,¹⁹⁷ un terreno di un ettaro con oliveto, vigneto e piante di susine, ciliegie, fichi, oltre che querce ed aceri, in una posizione collinare, con una splendida vista sulla campagna circostante.¹⁹⁸

¹⁹³ Virtanen 2005, 61.

¹⁹⁴ Virtanen 2005, 36.

¹⁹⁵ Ibid., 61, 66: Piiä Virtanen sentiva cantare la loro domestica Franca: "la signora è strana però..."

¹⁹⁶ Virtanen 2005, 61.

¹⁹⁷ Pietinen 2012, 208–209

¹⁹⁸ Virtanen 2005, 61.



Fig. 16. La torre del cassero non è visitabile.

*Una volta capitò che sulla porta d'ingresso qualcuno scrisse "sudici capitalisti", e che ci fosse qualche piccolo guaio come questo, ma l'incidente più grave fu quando venne danneggiato il tubo della benzina della Cinquecento di Eila e la macchina prese fuoco.*¹⁹⁹ Markku Pietinen ha discusso recentemente più volte con il vicino Andrea Cresti,²⁰⁰ nel 1967 era un giovane insegnante di fisica, che ha affermato che "l'apparizione degli stranieri nel villaggio fu uno shock, un colpo." In seguito, arrivarono le recinzioni, i cancelli e le avvertenze. Ma Cresti continua ad asserire che non c'era nulla di personale contro i genitori di Markku, anche se il cambiamento era stato drammatico e sembrava un'ingiustizia.²⁰¹

Dal punto di vista della Hiltunen, recinzioni e cancelli erano diretti ai turisti, che credevano la torre fosse un museo invece di una casa privata.²⁰² Dunque la situazione creò un terreno fertile per le incomprensioni.

Qualche anno fa Markku Pietinen scoprì uno zoccolo di capra mummificata che era stato messo, decine di anni prima, in un foro accanto alla catena del ponte: *Forse era portatore di malocchio.*²⁰³

¹⁹⁹ Virtanen 2005, 64.

²⁰⁰ Pittore e direttore artistico del Teatro Povero di Monticchiello.

²⁰¹ Pietinen 2012, 213.

²⁰² Pietinen 2012, 227. Persino Wikipedia menziona, alla pagina su Monticchiello, la Torre del Cassero, ricordando che è *chiusa al pubblico, ma comunque ben visibile.*

²⁰³ Ibid.

5.2.2. Sandra e la madre di Sandra

L'unica persona del villaggio di Monticchiello di cui la Hiltunen parlò in *Ihmisen ääni*,²⁰⁴ è la madre di Sandra. Eila Hiltunen e sua figlia usavano proprio il nome “la Madre di Sandra” per riferirsi alla donna.²⁰⁵ Sandra era un'amica di Piia Virtanen, la più cara che avesse in Italia, fino alla sua morte precoce nel 1993, a soli 40 anni.²⁰⁶

La Signora Alda Betti, madre di Sandra, era una sarta sposata con il calzolaio del villaggio. Sandra era la loro bellissima figlia, che indossava sempre bellissimi abiti fatti da sua madre. La donna aveva messo in contatto le due bambine, semplicemente chiedendo alla Hiltunen se la figlia della Signora avesse voglia di conoscere sua figlia Sandra. Diventarono ottime amiche per la vita.²⁰⁷

Non sorprende che la signora Betti diventasse la sarta della Hiltunen. “Era un'artista” disse la Hiltunen di lei. Le due donne avevano “meravigliose, creative discussioni sui tessuti portati dall'Egitto e dall'Iran, con cui Alda cuciva abiti deliziosi.”²⁰⁸

5.2.3 Gli Origo – benefattori della Val d'Orcia

Villa La Foce, la casa di famiglia degli Origo, è una Dimora Storica Italiana e i suoi giardini sono famosi in tutto il mondo. Quando Antonio e Iris Origo acquistarono la tenuta de La Foce nel 1924, era in stato di grande abbandono, quindi chiamarono l'architetto inglese Cecil Pinsent per ristrutturare gli edifici principali e creare un ampio giardino.²⁰⁹ Oggi quel giardino è considerato uno dei tesori della provincia di Siena.²¹⁰ Oltre al giardino venne rinnovato il sistema a “mezzadria” della tenuta, stabilendo cinquantasette poderi da cui si guadagnavano il “pane” circa seicento persone.²¹¹

²⁰⁴ Hiltunen 1979.

²⁰⁵ Ibid. 117.

²⁰⁶ Virtanen 2005, 52.

²⁰⁷ Ibid. Anche Hiltunen 1979, 117.

²⁰⁸ Hiltunen, 1979, 117–118.

²⁰⁹ <http://www.lafoce.com>

²¹⁰ <http://www.montepulciano.net>; Video 4. <https://vimeo.com/55998230>

²¹¹ Dabbagh 2012: “Their decision to do what they felt to be morally right, rather than what was socially acceptable among their class, came to be what La Foce and the Origos were remembered for, as one of the only aristocratic families in Italy who helped escaping prisoners, partisans and deserters during the second world war. In this, and in other ways, they were unique.”

Iris Margaret Origo (1902 – 1988, nata Cutting, figlia di William Bayard Cutting e Lady Sybil Cuffe²¹²), era una scrittrice anglo-americana cresciuta a Firenze, nella Villa Medici di Fiesole. Il 4 marzo 1924 si sposa con Antonio Origo. Gli Origo ebbero un ruolo importante nell'aiutare i partigiani nella loro guerra contro i fascisti.²¹³ Erano stati i veri benefattori della Val d'Orcia.²¹⁴ Gli Origo evacuarono bambini dalle grandi città bombardate, per esempio da Genova e Torino. Trasformarono uno degli edifici della tenuta in una casa per i bambini orfani e bisognosi di assistenza, come anche per i rifugiati le cui case erano state distrutte dalle bombe. Oltre alla Casa dei Bambini fondarono nella tenuta un ambulatorio, delle scuole, una scuola materna per i figli dei contadini, un dopolavoro²¹⁵, un negozio e un piccolo cimitero,²¹⁶ insomma un “piccolo mondo”.²¹⁷

*Iris Origo era ben stimata e apprezzata anche oltre i confini politici; il fatto che avesse fatto amicizia con i miei genitori era notevole per la gente di Monticchiello.*²¹⁸ Piia Virtanen racconta, nel suo manoscritto, una storia divertente che fa luce sulla personalità della Hiltunen: la Marchesa era stata invitata a visitare la Torre, e Piia si sedette all'aperto in giardino, quando improvvisamente vide sua madre fare un volo in aria con un grande arco fino al suolo, poi la vide giacere accanto alle scale, che con calma diceva solennemente alla visitatrice: “Per favore, continui, non ho alcun problema”.

La Hiltunen voleva mostrare la casa, ma salendo per le scale, troppo entusiasmata, dimenticò di tenersi alla ringhiera e scivolò, facendo un bel volo. Piia continua ricordando che anche la Origo divenne una vera amica per la famiglia, fino alla sua morte nel 1988. Era una grande fan ed ammiratrice dell'arte, e capiva bene l'amore di Eila Hiltunen per la Toscana. Espresses il desiderio che Otto Pietinen fotografasse il paesaggio della regione per il suo libro. Quelle immagini sono state poi pubblicate nella sua autobiografia

²¹²montepulciano.net, lafoce.com e molti altri siti.

²¹³ Iris Origo 1947: War in Val d'Orcia. An Italian War Diary 1943-1944. Pushkin Press 2017. Prima edizione italiana: *Guerra in val d'Orcia. Diario 1943-1944*, 1967, Vallecchi, Firenze, prefazione di Piero Calamandrei. Le Balze 1984/2000.

²¹⁴ Pellis 2003; Anche Virtanen 2005, 72–73.

²¹⁵ Il dopolavoro è oggi un ristorante per i visitatori di San Foce.

²¹⁶ Iris Origo è sepolta qui accanto al marito.

²¹⁷ Origo 1947, Preface.

²¹⁸ Virtanen 2005, 72–73.

*Immagini e ombre. Aspetti di una vita.*²¹⁹ Ogni anno in luglio presso La Foce si svolge il Festival musicale *Incontri in Terra di Siena*, in memoria di Iris e Antonio Origo.²²⁰



Fig. 17. Panorama da La Foce

5.2.4. Il Teatro Povero di Monticchiello

Ogni estate a Monticchiello, da metà luglio a metà agosto, ha luogo un festival di teatro popolare, inaugurato nel 1967: il Teatro Povero di Monticchiello. Negli anni '60, Monticchiello attraversava una profonda crisi collegata alla rapida sparizione del sistema economico e sociale che aveva caratterizzato la sua esistenza, la mezzadria:

Lavoro, cultura e tradizioni vanno rapidamente scomparendo e la popolazione si dimezza. Quelli che per scelta o necessità rimangono iniziano allora a riflettere sul senso delle rapide trasformazioni che stanno

²¹⁹ Virtanen 2005, 72 -73. Iris Origo: *Images and Shadows. Part of a Life*. Pushkin Press 1970 (sette edizioni), in edizione italiana: *Immagini e ombre. Aspetti di una vita*. Longanesi Milano, 1984, 2002.

²²⁰ theguardian.com, 6.7.2012; Valentina Lo Surdo, 14.8.2012,

Una terra chiamata famiglia in La rivista *Il mulino*: Benedetta, la figlia del marchese Antonio Origo e di Iris Origo, racconta la storia di La Foce e di Iris, “la coraggiosa scrittrice che ha raccontato tanto della Terra di Siena nei suoi appassionati libri, di come si prodigò per assistere i bambini profughi e offrire rifugio agli alleati prigionieri, in fuga dalla Seconda guerra mondiale.”

*travolgendo il loro mondo e le loro identità. In un paese senza un teatro viene così deciso di aggregarsi attorno a un'idea di teatro in piazza: una forma di spettacolo che diverrà presto tentativo di ricostruzione collettiva e ideale del senso delle proprie vite. Una forma di resistenza alla crisi.*²²¹

Tutti gli attori erano abitanti del villaggio e la piazza è da sempre il luogo più importante per il Teatro Povero.²²²

*L'apertura del Festival è sempre stata un evento importante. Ospiti importanti arrivavano da tutta Italia in questo paesino. Ho persino avuto il piacere di salutare Federico Fellini e sua moglie Giulietta Masina, quando sono venuti a Monticchiello per il Festival. Teatro Povero, il teatro del villaggio, è riuscito a creare nel corso degli anni una vasta rete di amici tra personaggi noti e critici di varie riviste.*²²³

Dal 1969 Mario Guidotti²²⁴ divenne responsabile attivo del teatro e ne curò da direzione per dodici anni. Guidotti si autodefinisce il “notaio di Monticchiello.”²²⁵ Eila Hiltunen e Otso Pietinen conoscevano sia Mario Guidotti che sua moglie, Eleonora Guidotti, da tutti chiamata “Lulli”. I Guidotti attirarono nelle attività di Monticchiello grandi nomi del teatro e del cinema, come appunto Federico Fellini, Giulietta Masina, Luchino Visconti e Franco Zeffirelli.²²⁶ Alcuni degli avvenimenti vennero organizzati nel giardino della Torre.²²⁷

Attorno al teatro del villaggio si formò una vivace comunità che creò importanti momenti di vita sociale (vita che secondo la Virtanen, di solito era modesta nel paesino) e contatti fuori da Monticchiello, importanti per la Hiltunen e suo marito, soprattutto con l'alta società e la politica italiana, come nei casi di Sandro Pertini e Aldo Moro.²²⁸

²²¹teatropovero.it; Video 5. *Teatro povero di Monticchiello*: <https://vimeo.com/26875652>

²²² Ibid.

²²³ Virtanen 2005, 62: ”Juhlaviikkojen avajaiset olivat suuri tapahtuma. Pikkuruiseen kylään ilmestyi muualta Italiasta merkittäviä vieraita. Sain jopa tervehtiä itseään Federico Felliniä ja vaimoan Giulietta Masinaa, sillä hekin tulivat Monticchiellon juhliin. Kylän teatterin onnistui luoda vuosien varrella mittava ystäväverkosto tunnetuista henkilöistä ja eri lehtien kriitikoista.”

²²⁴ Guidotti è stato un giornalista e saggista italiano, nato a Montepulciano nel 1923, scomparso a Roma nel 2011.

²²⁵ theatropovero.it. Dopo Guidotti, diresse gli spettacoli Arnaldo Della Giovampaola.

²²⁶ Pietinen 2012, 223 – 225.

²²⁷ Virtanen 2005, 72.

²²⁸ Ibid.

5.3. Significato della Torre e per l'artista e la sua famiglia

Per la Hiltunen la Torre era un sogno diventato realtà, che simboleggiava una nuova vita, ma com'era la realtà, la vita in Italia e nella Torre dal punto di vista dei figli? Nel marzo del 1967 Eila scrisse a casa²²⁹ da Monticchiello: *Sono così eccitata che mi sento ringiovanita di molti anni. Perché sento che a casa sto invecchiando? La nostra vita là è davvero chiusa. Appena Markku e Piia vedranno tutto questo, capiranno che cosa si sono persi.*²³⁰

*Penso che sia esattamente un castello quello che ci siamo persi.*²³¹ L'attitudine di Markku Pietinen è sempre, e consistentemente stata spiritosa e deliziosamente sarcastica.²³² A quel tempo era un ragazzo e non sapeva ancora apprezzare il modo di pensare "diverso" dei suoi genitori, per non parlare della creativa e impulsiva personalità di sua madre. Avrebbe apprezzato invece una madre che preparasse il pane a casa, a quel che dichiara.²³³

È vero che la torre era il sogno di mia madre ma l'acquisto della torre fu una decisione comune, chiarisce Piia Virtanen: nonostante i coniugi avevano caratteri diversi, la Virtanen ricorda che al di là dei molti litigi, la torre era sempre una cosa in comune, a causa della quale entrambi facevano dei sacrifici: *mio padre voleva essere parte dell'Italia di madre. Si sono divertiti e goduti i risultati del loro lavoro.*²³⁴

Tinteggiare, tinteggiare e tinteggiare, scriveva il padre Otso nella sua lettera al figlio Markku nell'estate 1969. Le finiture degli interni furono fatte da Otso Pietinen ed Eila Hiltunen, da soli. Molti oggetti, accessori e mobili erano stati portati dalla Finlandia, per risparmiare su alcuni costi poiché in Finlandia vigeva ancora il controllo della valuta. Secondo Markku Pietinen, la Torre era (e continua ad essere) un cantiere eterno ed è un peccato che i genitori non abbiano scritto un diario sulle fasi di ristrutturazione.²³⁵

²²⁹ Al marito o alla madre (che abitava con la famiglia).

²³⁰ Pietinen 2012, 212: "Olen niin innostunut, että tunnen nuortuneeni monta vuotta. Mistä johtuu, että kotona vanhenen? Meidän elämämme on kyllä suljettua. Kunhan Markku ja Piia näkevät tämän kaiken, he kyllä ymmärtävät mitä heiltä on puuttunut."

²³¹ Pietinen 2012, 212.

²³² Quello che Markku ha scritto nel suo libro sulla madre è stato chiamato, in Finlandia sugli organi di stampa, una serie di *verità crudeli*. Si tratta della sua interpretazione, e come tale di un altro punto di vista, anch'esso prezioso.

²³³ Pietinen 2012, 108.

²³⁴ Virtanen, Piia 2005, 51.

²³⁵ Pietinen 2012, 207.

Lo scopo ultimo della Torre era servire come ritiro e studio per la Hiltunen, ma la più grande delusione fu proprio che la Torre non divenne il suo studio principale, perché era impossibile trasportare del ferro (e in genere del materiale per le sculture) o delle bombole di gas su in cima alla collina, né sugli scalini della Torre, come spiega la Pietinen sottolineando come lo studio nella Torre fosse troppo piccolo.²³⁶ Ecco un altro pensiero di Markku Pietinen a proposito: *La Torre, restaurata per anni da Eila e Otso, fa parte della vita delle nostre famiglie da mezzo secolo. Si è cercato di venderla più di una volta, ma a quanto pare ne siamo prigionieri, anche se per la maggior parte dell'anno ne siamo liberi.*²³⁷



Fig. 18. I coniugi lavorano insieme.

²³⁶ Pietinen 2012, 226.

²³⁷ Ibid., 207.

Riguardo alle dispute familiari menzionate da Piia Virtanen, Markku Pietinen dice che *le tempeste familiari sono ricomparse alla Torre come i temporali toscani e i venti impetuosi, come lo Scirocco, la Tramontana, il Maestrale e il Libeccio.*²³⁸ L'ultima visita di Eila Hiltunen alla Torre e in Italia fu nel 2002. L'artista morì a Helsinki il 10 ottobre 2003.²³⁹ Secondo lei la Torre era la sua opera più importante e la sua più grande ispirazione,²⁴⁰ cosa piuttosto sorprendente – si infatti potrebbe immaginare che questo ruolo spetti al monumento a Sibelius. Ciò dimostra quanto siano diventate importanti per lei, durante gli anni trascorsi in Italia, sia la Torre che l'Italia.²⁴¹

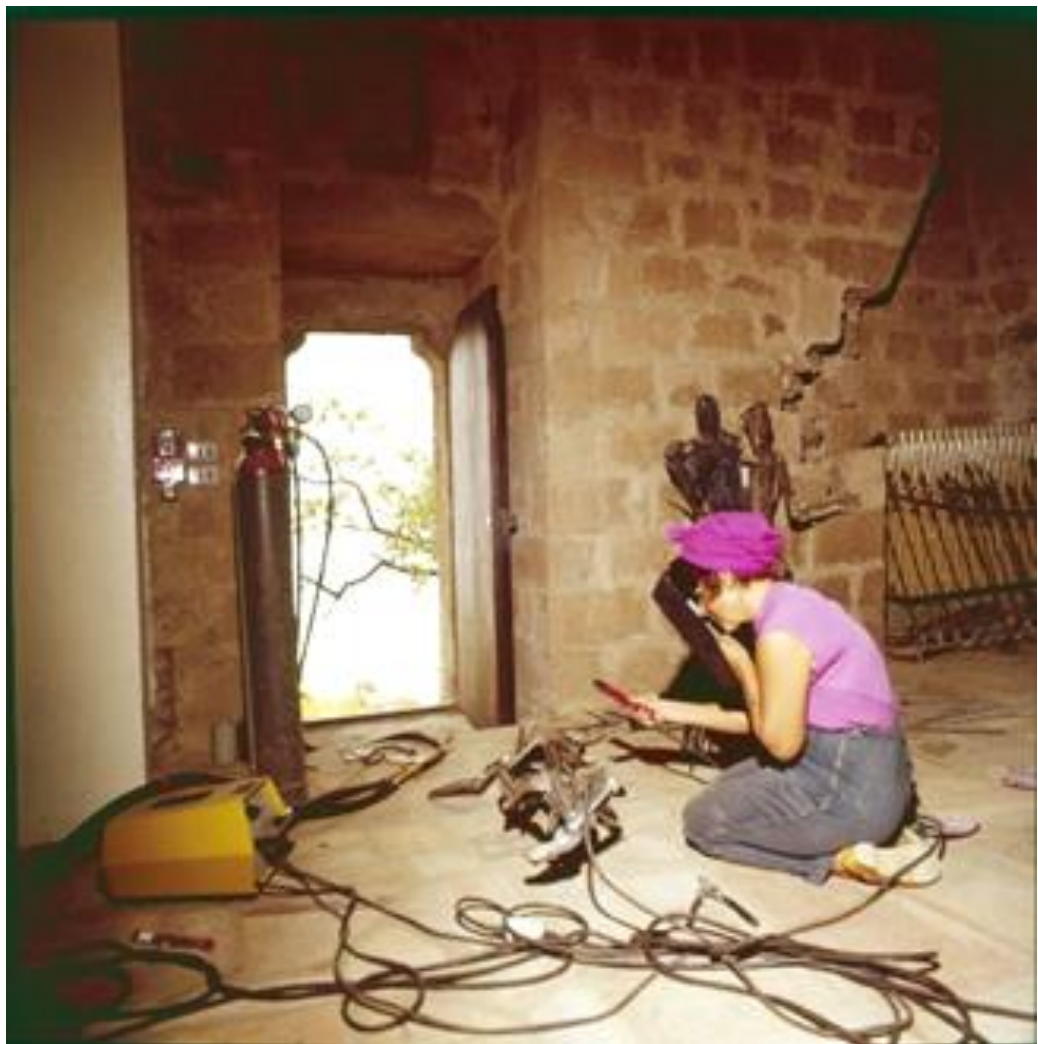


Fig. 19. La Hiltunen impegnata in una saldatura nell'atelier della torre.

²³⁸ Pietinen 2012, 230.

²³⁹ Virtanen 2005, 98. Anche Pietinen, 2012, 328.

²⁴⁰ Virtanen 2005, 99. Linnell, Intervista a P. Virtanen 2016.

6 CREARE ARTE È COSA BEN MISTERIOSA

6.1 Creatività e *flow*

Creare arte, ovvero la questione della produttività artistica, è un mistero, secondo la Hiltunen. In tutti i suoi scritti La Hiltunen sottolinea la natura misteriosa e divina del lavoro artistico. Ecco come descrive la propria mente creativa che produce in continuazione: *Davanti ai miei occhi scorre un fiume pieno di sculture.*²⁴² Questa breve ma potente rappresentazione del mondo interiore della nostra artista contiene molte informazioni e significati. È una rappresentazione dell'esperienza della propria creatività e immaginazione,²⁴³ nonché un buon esempio del concetto junghiano dell'*immaginazione attiva*, una tecnica dell'immaginazione che secondo Jung sarebbe una via d'accesso alla mente che permette di coniugare il conscio e l'inconscio.²⁴⁴

Jung sviluppò, tra le altre cose, la teoria della collettività, degli archetipi e il concetto del processo di individuazione che è *un'unificazione con sé stessi e, nel contempo, con l'umanità, di cui l'uomo è parte.*²⁴⁵ Se lo semplifichiamo, significa diventare sé stessi. La psicanalista Antonella Adorisio spiega il concetto junghiano dell'*immaginazione attiva* come dialogo tra l'io e l'inconscio, un metodo potente ed efficace per volgere lo sguardo verso il mondo invisibile della nostra interiorità, basandosi essenzialmente sul lasciar accadere, sul lasciar emergere. Per giungere a questo è importante non cedere alla nostra razionalità che ci invita a deridere o disprezzare tutto quello che di più assurdo può emergere, che invece dev'essere accettato.²⁴⁶ Così di fatto viene esplicitata l'esperienza della nostra artista: il fiume pieno di sculture – una personificazione della sua fonte d'ispirazione – è letteralmente il fiume del proprio inconscio. Da questo fluire derivano tutte le opere d'arte dell'artista che concentra la propria attenzione sull'immagine che emerge, per poi darle forma.²⁴⁷

Nella sua teoria sugli archetipi dell'inconscio collettivo Jung sottolinea la misteriosa natura della creatività, il fatto che la creatività non possa essere spiegata solo dalla ragione e che l'inconscio contenga una vasta gamma di temi archetipici: è una sorta di strato

²⁴² Hiltunen in Uusikylä 2008, 80; Hiltunen 76–88.

²⁴³ Adorisio 2013, 60–63.

²⁴⁴ Ibid., 62–63.

²⁴⁵ (C.G. Jung, Opere, Vol. 16, p.118). Anche Virtanen, Harri 2016 e Adorisio 2013, 60.

²⁴⁶ Adorisio 2013, 62.

²⁴⁷ Ibid., 60.

collettivo inconscio il cui materiale non è accessibile allo strato consapevole. Durante la creazione un artista gestisce questo particolare deposito collettivo di esperienze, usa l'energia del conscio e dell'inconscio, secondo quanto supposto da Harri Virtanen, anch'egli psicanalista di matrice junghiana.²⁴⁸ Kari Uusikylä interpreta la teoria di Jung in modo che il fenomeno si basa sull'universalità dell'arte.²⁴⁹ *Le opere d'arte riflettono l'eredità delle generazioni passate e l'immaginazione della gente passata: gli archetipi riflettono le epoche di sviluppo dell'umanità, un artista creando diventa parte di una catena di storia ininterrotta che continuerà finché ci sarà vita sulla Terra,*²⁵⁰ ricorda Uusikylä prendendo in prestito un'idea di Jung.

Non sono pochi i ricercatori che non desiderano essere avvicinati alle teorie di Jung, forse a causa del loro sospetto misticismo,²⁵¹ del resto Jung stesso non voleva essere etichettato come “artista” in vita – nonostante lo fosse, come testimonia il suo *Libro rosso* – ma piuttosto sottolineava l'aspetto scientifico del suo lavoro (per questo scrisse il *Liber Novus* in segreto²⁵²). Egli sarebbe stato un vero patrono degli artisti se ne avesse avuto il coraggio, perché un suo atteggiamento più audace avrebbe contribuito a una migliore comprensione della creatività e degli elementi a essa collegati.

La Hiltunen spiega che il suo lavoro è difficile da determinare, ma ha come denominatore comune l'aspirazione al sublime, lo sforzo di liberarsi di tutto ciò che è quotidiano. La sua convinzione è che gli scultori siano “poeti della materia”,²⁵³ dalla materia indipendenti, a differenza per esempio dei compositori: *Per uno scultore è indispensabile scorgere la forma presente in ogni cosa.*²⁵⁴ Sul processo del fare arte, cioè della creazione artistica, dice che *tra l'idea creativa e la realizzazione v'è una sorta di canale da parte dal cervello e va nelle mani*, in modo che il lavoro può essere inconscio.²⁵⁵ Credo che sia una esperienza familiare a molti artisti, se non a tutti. La coscienza di sé scompare,

²⁴⁸ Virtanen 2016. Anche Adorisio 2013.

²⁴⁹ Uusikylä 2008, 35.

²⁵⁰ Uusikylä 2008, 35.

²⁵¹ I critici del concetto di *inconscio collettivo* di Jung lo hanno definito “non scientifico” e “fatalista”, ovvero molto difficile da testare scientificamente.

²⁵² Adorisio 2013 e Virtanen 2016. Jung scrisse nella sua ultima cartolina a Freud: “The rest is silence”. Il tempo che seguì alla rottura delle relazioni (1913–1929) venne definito da Jung “the creative illness.” Quel periodo fu il fondamento del suo lavoro scientifico successivo, durante il quale – approssimativamente fra il 1913 e il 1930 – scrisse e illustrò *The Red Book – il Libro Rosso*, pubblicato postumo soltanto nel 2009.

²⁵³ Hiltunen 1979, 34–35

²⁵⁴ *Ibid.*, 34.

²⁵⁵ *Ibid.*, 42. Hiltunen 1992, 23.

così come il senso del tempo.²⁵⁶ Lo psicologo Mihály Csíkszentmihályi ha studiato la teoria della creatività e ha introdotto il concetto di *flow*²⁵⁷ nel 1975, descrivendolo come un fenomeno di concentrazione profonda in cui si sprofonda totalmente nel lavoro, lavorando in stato d'incoscienza, in cui tutto si svolge in armonia. È una sorta di stato di grazia. Ritengo che la Hiltunen abbia cercato di descrivere il fenomeno con le frasi seguenti:

Tra me e l'opera che sta per nascere non esiste davvero nulla, solo le dita realizzano le idee e tutto è un'infinita pace yoga.²⁵⁸ [--] tra il pensiero creativo e la sua realizzazione v'è una specie di canale senza parole che si diparte dal cervello. Allorché mi cimento nella realizzazione di un'opera non sono più consapevole dei motivi per cui faccio questa o la tal cosa. Una volta nata la visione voluta, il tutto si esterna e si realizza come fosse stato programmato in anticipo. La consapevolezza di ciò che si fa è processo più intimo e più rapido del pensiero. Solo inseguito si può constatare lo svolgimento del lavoro [--]. Ma durante il corso della realizzazione, molte volte agisco quasi in stato d'incoscienza.²⁵⁹

Nel 1950 negli Stati Uniti la creatività è stata fortemente al centro della ricerca: oltre a Mihály Csíkszentmihályi, ricordiamo Guilford, Robert Sternberg e Donald Mc Kinnon come pionieri di questo campo. L'idea di Guilford è che l'individuo creatore abbia la capacità di vedere problemi che altri non possono vedere,²⁶⁰ inclusa la capacità di trovare soluzioni che altri non immaginano. Secondo Sternberg, un pensatore creativo ha la capacità di sintetizzare – il che significa che nessuna struttura simbolica deve essere frammentata prima che possa essere creato qualcosa di nuovo –, cioè la capacità di padroneggiare grandi entità e strutture complesse.²⁶¹ Il lavoro creativo richiede anche una buona valutazione sia a livello dell'idea, che a livello molto pratico: a questo proposito la Hiltunen affermava di avere un occhio assoluto.²⁶²

²⁵⁶ Uusikylä 2008, 51.

²⁵⁷ Uusikylä 2008, 35–41. A Mihály Csíkszentmihályi (Fiume, 29 settembre 1934, emigrato negli Stati Uniti d'America nel 1956) dobbiamo il concetto di *flusso*.

²⁵⁸ Hiltunen 1979, 43.

²⁵⁹ Hiltunen 1992, 23.

²⁶⁰ Uusikylä 2008, 38.

²⁶¹ Ibid.

²⁶² Ibid.

6.2 Lavoro creativo e solitudine

Il lavoro dello scultore è solitario e duro, sia fisicamente che psicologicamente. La Hiltunen, come molti artisti, considerava la solitudine come una risorsa necessaria.²⁶³ Questa osservazione è stata fatta anche da Schildt, che menziona inoltre la sensibilità di Hiltunen con la sua tendenza a sconvolgersi, a sentirsi sola e immaginare tutti contro di lei.²⁶⁴ Ho fatto riferimento a Schildt proprio perché è stato incredibilmente consapevole della personalità della Hiltunen. In precedenza, ho evidenziato l'energia di lavoro dimostrata dalla Hiltunen, da Schildt menzionata nel senso che l'artista l'avrebbe sviluppata per proteggersi, per superare la propria vulnerabilità.²⁶⁵ È interessante notare che Schildt scrive in modo commovente sugli artisti in generale, li descrive come persone sensibili e sensuali, in particolare mi sorprende la sua osservazione straordinariamente delicata che la Hiltunen trovava anche il coraggio di essere ingenua, quando voleva. Göran Schildt ricorda come la Hiltunen concentrasse la sua enorme energia sul lavoro, proteggendo in quel modo il suo essere vulnerabile e ottenendo notevoli risultati.²⁶⁶

*Ritengo che l'ispirazione esaltata sia parte di ogni vera creazione artistica. [--]
In modo autentico e puro essa sorge dalle profondità dell'uomo stesso, da quel sentimento esaltante che in qualche modo ci solleva al di sopra del quotidiano, unito a quello divino si riflette nelle migliori qualità umane.*²⁶⁷

La Hiltunen spiega nelle sue memorie come il monumento a Sibelius fosse il suo modo di mostrare l'amore che sentiva sia per la gente che per l'arte, anche se il suo messaggio, ne era convinta, non era riuscita a trasmetterlo, anzi sentiva di essere sempre rimasta in ombra, come scultrice.²⁶⁸ Questa è un'esperienza soggettiva della Hiltunen, l'interpretazione di qualcun altro della stessa situazione potrebbe naturalmente essere molto diversa. Se guardiamo per esempio una fotografia scattata in una situazione in cui

²⁶³ Hiltunen 1992, 25; Schildt 1970, 33–36.

²⁶⁴ Schildt 1970, 33–36.

²⁶⁵ Ibid.

²⁶⁶ Schildt 1970, 34.

²⁶⁷ Hiltunen 1979, 31–32: "Olen sitä mieltä, että haltioitunut innoitus liittyy kaiken hyvän taiteen tekemiseen. [--] Se tulee aidosti ja puhtaasti kumpuamalla ihmisen omista syvyyksistä ja juuri tuosta pakahduttavasta tunteesta, että jotenkin on kohonnut arjen yläpuolelle, että on yhtynyt siihen jumalaiseen, jota ihmisen parhaat ominaisuudet edustavat."

²⁶⁸ Hiltunen 1979, 90–91.

la Hiltunen sembra cinguettare contenta circondata da alti rappresentanti dello Stato, non emerge quanto abbiamo appena ricordato, ma ciò non diminuisce il significato della sua esperienza soggettiva, restando solo e proprio un esempio della verità soggettiva: *La verità è sempre personale*.²⁶⁹ Inoltre l'artista sperimentò di non aver ricevuto l'amore che le mancava come risposta della sua opera: era diventata *the Lady who did the Sibelius-monument*²⁷⁰ e verrà introdotta proprio così a numerosi ospiti di alto rango dello Stato finlandese.



Fig.20. *The lady who did the Sibelius monument*. Incontro con la regina Elisabetta II e il principe Filippo davanti al *Monumento a Sibelius*, nel 1976. Il sindaco di Helsinki Teuvo Aura è il secondo a sinistra.

I significati legati al “mondo vitale” o “mondo della vita” (*Lebenswelt*²⁷¹) o alla intelligenza del mondo, possono essere compresi solo cogliendo il modo in cui l'essere umano comprende (o il modo in cui i rapporti di significato sono di solito costruiti).²⁷² Secondo Kraus, “il mondo vitale può essere immaginato come l'orizzonte di tutte le

²⁶⁹ Bubbio 2009.

²⁷⁰ Pietinen 2012, 249. “Elisabetta II ha visitato la Finlandia due volte, ogni volta ha visitato il *Monumento a Sibelius*. L'ultima volta Sua Maestà ha esclamato, nel bel mezzo della presentazione: *But I know this lady!*”

²⁷¹ Varto 2005, 109. *Lebenswelt* è un concetto husserliano.

²⁷² Ibid.

nostre esperienze, nel senso che è lo sfondo su cui tutte le cose appaiono come se stesse e significative.²⁷³

È essenziale ricordare che la Hiltunen ebbe un bisogno ossessivo di costruire una carriera di successo, lasciare il suo segno nella storia.²⁷⁴ Aveva una forte volontà orientata verso il successo e mise sempre il lavoro sopra ogni altra cosa.²⁷⁵ *In realtà non c'è niente che io ami più del mio lavoro. Per quanto mi siano care le persone più vicine, credo che esse occupino nel mio cuore solo il secondo posto, dopo quello riservato al lavoro. Ritengo sia una fortuna straordinaria poter fare qualcosa con le mani ed amare ogni fase del lavoro.*²⁷⁶ La Hiltunen aveva in sé, come forte qualità della sua personalità, l'affascinante combinazione di sensibilità e forza, di furore e vulnerabilità.

6.3 Talento e indipendenza

Per Eila Hiltunen l'indipendenza è stata preziosa, anche si potrebbe qui parlare di un modo di essere, dell'essenzialità di sentirsi libera. Per lei la libertà significava libertà di parola, libertà di essere liberi da qualsiasi impegno finanziario o mentale e anche la libertà di combattere per la sua arte o per sé stessa. Secondo Kari Uusikylä la caratteristica più importante di un individuo creativo è l'indipendenza creativa²⁷⁷ e questo è anche uno dei concetti fondamentali della liberazione dell'arte: l'arte dovrebbe essere libera, non servire la società, determinati scopi politici, ecclesiastici, propagandistici e via dicendo, ma dovrebbe essere libera di evolversi, di esprimersi e di riferirsi a sé stessa. Il monumento a Sibelius manifesta proprio quest'idea di non-impegno perché si riferisce principalmente a sé stesso e alla propria materia, alla tecnologia usata, solo in secondo luogo a tutto il resto. *Invece di impegnarmi, questa indipendenza – che almeno sembra darmi il senso di essere libera, in grado di fare qualunque cosa, andare ovunque e ancora essere approvata dalla famiglia – negli ultimi anni è stata l'unica opportunità per me di*

²⁷³ Kraus 2015. “*Lifeworld* describes a person’s subjectively experienced world, whereas life conditions describe the person’s actual circumstances in life. The lifeworld, can be thought of as the horizon of all our experiences, in the sense that it is that background on which all things appear as themselves and meaningful.”

²⁷⁴ Virtanen, Pii 2005; Anche intervista di Pietinen 2016, 3.

²⁷⁵ Hiltunen 1979, 68.

²⁷⁶ Hiltunen 1992, 25.

²⁷⁷ Uusikylä 2008.

combinare carriera e famiglia.²⁷⁸ una situazione che per gli uomini è sempre stata accettata, ma per le donne, non lo è ancora, o non lo è spesso.

Entrare nel ruolo di una scultrice richiedeva, nel suo caso, anche la violazione delle convenzioni familiari, in primo luogo un atteggiamento egoistico rispetto al ruolo di madre e moglie. Il senso di responsabilità delle donne per la famiglia è spesso una barriera di sano egoismo messo in relazione con la propria carriera e il proprio talento. Un artista fertile è fedele e disciplinato nel suo lavoro. Su questa libertà di dirigere il proprio tempo verso il proprio lavoro, la Hiltunen dice che la “lealtà all’arte è più importante di ogni altra cosa”²⁷⁹ È anche importante che la Hiltunen stessa sentisse che suo marito Otso le lasciava questo spazio, dichiarando di essere particolarmente fortunata, avendo l’opportunità di vivere sia il ruolo di madre che quella di artista.²⁸⁰ *L’illusione della libertà, del diritto di viaggiare, di stare lontani e di essere soli è, a mio parere, un grande prerequisito per mantenere una donna come me nella sua famiglia.*²⁸¹ Oggi questo può essere evidente, ma forse non lo era a quel tempo.

La libertà è, in particolare per un individuo creativo, un requisito fondamentale per una vita armoniosa, altrimenti si deve scegliere tra famiglia e lavoro. Il canone dell’arte ha talmente poche artiste femminili che, se si guarda alla storia delle donne protagoniste dell’arte, si può notare che praticamente tutte vissero situazioni eccezionali, che permisero loro di imparare la professione e praticarla. Le sole intelligenza innata e creatività, non fanno in sé di nessuno un talento, ma richiedono l’interazione tra fattori interni ed esterni.²⁸² Fattori esterni come la “casa, la scuola, la società e lo spirito del tempo”²⁸³ hanno un ruolo importante nello sviluppo della plusdotazione per un *talento*. Per chiarire il concetto, diremo che l’abilità superiore alla norma è la plusdotazione, ma il *talento* è un’abilità sistematicamente sviluppata.²⁸⁴ In questo sviluppo, il fattore più importante tra i fattori esterni è probabilmente il ruolo dei genitori. La Hiltunen ebbe un rapporto straordinariamente forte con sua madre,²⁸⁵ la cui eccezionale determinazione, il cui incoraggiamento alla figlia verso la professione di artista,²⁸⁶ avrebbero potuto

²⁷⁸Hiltunen 1979, 76.

²⁷⁹ Hiltunen 1979, 77.

²⁸⁰ Ibid., 159.

²⁸¹ Hiltunen 1979, 75.

²⁸² Uusikylä 2008, 23.

²⁸³ Ibid.

²⁸⁴ Cinque 2013.

²⁸⁵ La madre continuò a vivere con la famiglia della scultrice, fino alla morte.

²⁸⁶ Hiltunen 1979, 11–14; Uusikylä 2008, 77.

influenzare la capacità della Hiltunen di dare priorità alla propria creatività, di entrare nel ruolo della scultrice, di un'artista di merito internazionale.

La creazione di una carriera internazionale (come scultrice) richiedeva, oltre alle suddette qualità, buoni rapporti sociali e caratteristiche quali la perseveranza, le competenze linguistiche, la fiducia in sé stessi, il coraggio e l'autostima, fino alla megalomania. Ci devono anche essere piani molto più ambiziosi di quelli che una persona è capace di realizzare: quanto più sono ambiziosi i piani, più si ottiene di fatto, perché in ogni caso non si può realizzare tutto. Secondo Kari Uusikylä nello sviluppo e nel lavoro dei plusdotati l'elemento più importante tra i fattori interni è la motivazione, che comprende persistenza, fiducia in sé stessi e autostima; egli sottolinea inoltre nel suo studio sulle donne plusdotate (uno dei suoi esempi è proprio Eila Hiltunen) che persone con molto talento differiscono dalla norma, oltre che per la personalità e per loro straordinari talenti.²⁸⁷ Questi fattori interni saranno anche in una certa misura l'egoismo, il non essere attaccati ai sentimenti degli altri; grandi quantità di determinazione, ambizione e persistenza.

La Hiltunen ha dichiarato nelle sue memorie che l'autostima è una caratteristica che un'artista deve avere affinché per tutta la sua vita sia convinta che quello che sta facendo abbia un valore.²⁸⁸ Aveva una convinzione profonda, proveniente già dall'infanzia, che si sarebbe guadagnata solo il meglio di tutto ciò che la vita le avesse offerto. Per questo aveva la capacità di calarsi con naturalezza nel ruolo della protagonista, di essere al centro dell'attenzione sia a casa che in qualsiasi evento d'interesse internazionale. Piia Virtanen presenta alcune delle caratteristiche di sua madre: *aveva il desiderio di cogliere tutto quello che era stravagante e sontuoso, amava i gioielli e vestiti spettacolari. Voleva che nella sua vita ci fossero dramma, eccitazione, avventure e sfide*²⁸⁹ – la nostra artista ha ottenuto quello che desiderava, se ascoltiamo il parere di sua figlia.

La Hiltunen amava la musica e il ballo, oltre alle arti visive. Ha scritto molto: oltre alle sue memorie, scrisse articoli sull'arte e sulla vita dell'artista come parte della società, ad esempio in pubblicazioni specialistiche come *Taide*. Ha concesso interviste audaci e brillanti, a riviste, settimanali (come il noto *Suomen kuvalehti*), era ben informata e si è sollevata contro il deprezzamento della professione artistica in Finlandia – difendeva

²⁸⁷ Uusikylä 2008, 23, 88.

²⁸⁸ Hiltunen 1979, 78.

²⁸⁹ Linnell, Intervista a Piia Virtanen 2016.

fieramente i diritti d'autore degli artisti –, tanto che a risultato di questa attività fu sancita una legge sul copyright, in Finlandia, che porta il suo nome: la *Lex Hiltunen* regola i diritti di fotografare i monumenti pubblici.²⁹⁰ L'immagine pubblica della Hiltunen in Finlandia dopo gli anni '60, e soprattutto dopo il tempo del suo recupero in Italia, era quella di una professionista indipendente e socialmente consapevole.



Fig. 21. La Hiltunen fotografata nell'agosto del 1970.

Della sua opera artistica, come scultrice, ha detto che il processo di lavoro è stato interessante e ricco, vita pura, senza emozioni deboli, niente di meschino o noioso: *Come sensazione pura, la gioia è sempre stata un fattore molto importante sia nella mia arte che nella mia vita quotidiana. [--] Ho imparato a coltivare la gioia per la mia salute, quando tutto mi sembrava aggraziato intorno a me.*²⁹¹ Alla fine delle sue memorie ricorda che crede che il monumento di Sibelius, dopo tutto, abbia dato alle persone ciò che lei come artista ha voluto dare e che il parco Sibelius a suo parere è ben riuscito.²⁹²

Proprio per questo motivo, la mia più grande gioia è la sensazione di aver creato qualcosa di duraturo in mezzo a tutto questo caos che la maggior parte delle

²⁹⁰ Kuvasto Ry.

²⁹¹ Hiltunen 1979, 156–157.

²⁹² Ibid., 154.

*persone sperimenta nella propria esistenza. Che io abbia o no successo nel mio lavoro, le mie opere rimangono per le generazioni a venire. Così mi viene data un'altra opportunità, anzi molteplici opportunità, per continuare a vivere tramite il mio lavoro, anche quando non ci sarò più.*²⁹³



Fig. 22. Firma d'autore, nell'acciaio.

²⁹³ Ibid., 158: "Ja varmaan juuri siksi suurin iloni on sentään tunne siitä, että olen saattanut tehdä jotakin pysyväistä tämän kaiken kaaoksen keskellä, jollaiseksi useimmat ihmiset elämänsä kokevat – että siitäkin huolimatta katsotaanko minun onnistuneen työssäni, teokseni jäävät aineen häviämättömyyden lain johdosta elämään ja minulle annetaan ikään kuin toinen mahdollisuus, useita mahdollisuuksia elää töittäni kautta uudelleen, vaikka itse olenkin jo poissa."

7. CONCLUSIONI

7.1. Verifica delle premesse

Con questa tesi, si è presentata l'occasione di porre delle domande precise a cui fornire delle risposte, per delineare la storia della Hiltunen e della "sua Italia", chiarendo anche il "mistero" della sua torre e della sua affascinante personalità. La nostra ipotesi era che il violento dibattito pubblico, nato a questo proposito, avrebbe contribuito fortemente alla decisione della Hiltunen di allontanarsi dalla Finlandia. Obiettivo dello studio è stato quindi riflettere sulla situazione dal momento della concezione fino a quello del completamento di un monumento pubblico, dal punto di vista della scultrice, ma anche di comprendere la mentalità del tempo per spiegare gli eventi che hanno generato una fiera opposizione al suo progetto. Inoltre, lo studio ha voluto descrivere in dettaglio gli avvenimenti che hanno portato all'acquisto della torre medioevale in Italia.

Nel cercare le risposte alle questioni primarie mi sono posta anche altre domande, iniziando dalle motivazioni che spinsero la Hiltunen a trasferirsi in Italia. La sua idea era forse di trasferirsi definitivamente? Cosa sappiamo della vita e del tempo da lei trascorsi in Italia? Quali furono i suoi rapporti con le persone del luogo?

Un altro obiettivo è mettere in evidenza l'esperienza individuale dell'artista nel processo della nascita del monumento dedicato al compositore finlandese Jean Sibelius, vera "gloria nazionale", per analizzare la vulnerabilità e la verità personale che si nascondono dietro la "facciata pubblica" di Eila Hiltunen. Si riflette inoltre sul ruolo che, se così fu, in questi avvenimenti ebbe il fatto che La Hiltunen fosse una scultrice – un'artista – perché la scultura è sempre stata una forma d'arte molto maschile.

7.2. Rivalutazione delle scelte metodologiche e ampliamento della prospettiva di analisi

L'ipotesi originaria su cui si basava la mia ricerca era disciplinarmente relativa agli studi di storia della cultura, ma in seguito questa associazione si è rivelata errata, o almeno limitata, perché alcuni concetti da me incontrati nel corso della redazione della tesi, come per esempio le riflessioni sulla comprensione dell'esperienza fenomenologica o del concetto husserliano di *Lebenswelt* – che afferirebbero piuttosto alla sociologia – nonché le teorie della verità e dell'estetica di Pareyson, mi hanno senza dubbio aperto nuove prospettive.

In ogni caso, ho sviluppato maggiori capacità e competenze nell'affrontare una ricerca multidisciplinare, comprendendo che la ricerca qui presentata non appartiene necessariamente a un'unica disciplina tradizionale.

Un incontro significativo sia in relazione alla mia tesi che a livello personale, è stato quello con i risultati delle ricerche del professor Kari Uusikylä, sullo studio del talento e della creatività: approfondendo il tema della creatività ho necessariamente incluso la teoria junghiana dell'inconscio collettivo.

Inoltre, devo qui ricordare che proprio quando pensavo di essere giunta al momento finale della stesura della tesi, ho dovuto considerare un altro metodo possibile per la mia analisi, grazie alla monografia recentissima (2017) di Juha Varto che pubblica i risultati della sua ricerca sull'incontro tra l'arte e la scienza, con alcune riflessioni davvero notevoli, soprattutto nel caso di questa tesi si potrebbe posizionarsi in quest'area "incrociata".

Credo che ognuno di questi modi e metodi di lettura e di analisi da me incontrati, abbia sviluppato la mia capacità di comprendere appieno la mia posizione di ricercatrice: si può studiare solo attraverso e alla luce della propria esperienza, perché non esiste un livello oggettivo attraverso il quale questo o qualsiasi altro materiale di ricerca potrebbero esser compresi o interpretati in "un" modo esatto. Ho notato che sperimentando ogni volta un nuovo modello, avrei potuto riprendere all'infinito la mia analisi, usando sempre una nuova prospettiva, limitandomi solo a quanto si espande la mia propria comprensione. Quindi, alla fine, posso affidarmi soltanto alla mia intuizione per interpretare e comprendere il significato delle cose, e solo l'interpretazione finale determinerà la giusta connessione tra corpus e analisi. Per me, come per noi tutti, le cose che sono familiari e che attirano il mio interesse, vengono evidenziate nell'interpretazione delle fonti. Non esiste una comprensione neutra, perché quello che è evidente per un individuo non lo è per un altro.

Lo studio delle fonti e la loro analisi sono stati guidati dalla percezione del mondo di chi scrive, dal modo in cui ho interpretato le mie letture. Sia il mio interesse di scultrice nei confronti degli argomenti trattati, che la mia idea preconcepita degli avvenimenti, nonché la mia ipotesi originale, sono tutti elementi che hanno influenzato le questioni da me sollevate, le mie soluzioni e interpretazioni (anche se si potrebbe pensare che l'ideale sarebbe allontanarsi dalle proprie caratteristiche e perseguire le caratteristiche del

soggetto), per giungere alla fine all'interpretazione, da parte di un individuo, dell'esperienza di un altro individuo.

7.3. La prospettiva di Piia Virtanen

All'inizio di questa trattazione ho detto che sin dall'infanzia ho sentito parlare di Eila Hiltunen e della sua torre, che poi sono diventati il punto focale dell'interesse di mia nonna, dal momento che sia lei che la Hiltunen, erano entrambe donne careliane, della stessa generazione. Mia nonna potrebbe essersi addirittura identificata con la Hiltunen, compensando le difficoltà derivanti dalle avversità esistenziali, con il successo riscosso dall'artista, infatti seguì il dibattito sulla forma astratta del monumento e il suo graduale completamento nel corso degli anni, leggendo i giornali e seguendo i notiziari. Quando finalmente giunse il giorno dell'inaugurazione (l'8 settembre 1967), volle parteciparvi di persona, per questo portò anche noi, tutta la famiglia.

Nel parco Sibelius, e soprattutto davanti al monumento, c'era una folla immensa, che non permetteva a me, una bambina di dieci anni, di veder nulla. Da qualche parte in mezzo alla folla c'era anche Piia, una bambina della mia stessa età, la figlia della scultrice. Le nostre strade non si sono incrociate fino al 2016, quasi mezzo secolo più tardi, quando le ho chiesto un'intervista su sua madre, sul periodo trascorso in Italia, per documentarmi e prepararmi a questo studio. Durante le nostre conversazioni ho sentito parlare del manoscritto di Piia, *Torni Toscanassa*, che tratta di una torre in Toscana, proprio quella torre che mi aveva affascinato da bambina.

Lo scritto di Piia costituisce tutto il corpo, lo spirito e la vita di questo studio. Metodologicamente, l'analisi del manoscritto dovrebbe rientrare nell'area di studio dell'analisi storica del racconto autobiografico, ma ciò non era rilevante per questo studio perché, come ho accennato nell'introduzione, non ho voluto esaminare il manoscritto in sé, ma ho semplicemente introdotto questa "storia", la narrativa del manoscritto, nella struttura di verità usata per la descrizione degli eventi.

7.4 La prospettiva della Hiltunen

Sono convinta che lo studio dell'arte non si dedica generalmente all'intenzione dell'artista, né alle esperienze dell'artista nel processo della creazione. Di solito notiamo come soltanto l'opera d'arte sia al centro dell'interesse, mentre lo scultore è solo uno

strumento. Nel caso della Hiltunen, il monumento a Sibelius era diventato una parte notevole della sua vita e della sua identità, anche se continuava a sentire che il proprio messaggio non era stato trasmesso o non era giunto a destinazione, che lo scultore sarebbe rimasto, rispetto all'opera, sempre nell'ombra, invisibile.

La Hiltunen sentì un forte attaccamento emotivo all'opera. Si occupò dell'intero lavoro di saldatura da sola con un solo assistente, impiegandovi cinque anni, in tutto sette se consideriamo l'intero progetto. Inoltre, i gas nocivi assorbiti durante il procedimento di lavorazione le dovettero causare seri danni alla salute, una forma di asma nonché, dopo il completamento del lavoro, un periodo di depressione. Quindi possiamo affermare che gli anni d'intenso lavoro tra il 1962 e il 1967 influirono pesantemente sia sulla Hiltunen che sulla sua famiglia.

La separazione da un lavoro durato tanti anni – il distacco dall'opera – significò inoltre per lei quello che per una madre è il distacco da un figlio che va via, lontano: un vuoto nell'esistenza, un vuoto profondo in cui dovette rendersi conto che l'opera non era più sua e il posto nel parco non era più il suo luogo privato di lavoro, ma era diventato un parco pubblico, il parco "Sibelius". L'artista visse un lungo periodo di depressione contrassegnato dall'incapacità di tornare al lavoro artistico. *Ci sono voluti due anni per sentirmi di nuovo in grado di continuare il mio lavoro artistico*, affermò. Nel considerare l'incidenza dell'intero progetto, dobbiamo quindi arrivare a un totale di nove anni, se prendiamo in considerazione anche il tempo passato a ristabilirsi dalla depressione.

La scultura suscitò confusione e polemiche. Durante il lavoro, per tutti i sei anni che ci vollero, il dibattito sul monumento si accese e divampò su riviste e giornali: la stessa Hiltunen venne trascinata personalmente nel vortice delle controversie. Tutto questo si riversò sulla famiglia della Hiltunen e sulla sua vita quotidiana. Inoltre, il comportamento degli artisti e dei protagonisti della cultura, come anche del popolo finlandese durante gli anni di lavorazione fu, secondo la Hiltunen, sconsiderato e inappropriato, ferì profondamente i suoi sentimenti. Secondo i figli, Piia e Markku, la mentalità del tempo intendeva sminuire l'artista per svalutare l'importanza dell'opera (questa sarebbe stata l'interpretazione propria della Hiltunen).

Tutto quel che accadde durante la realizzazione del monumento ebbe un impatto sulle decisioni future, soprattutto sulla decisione di acquistare la torre, creando un forte legame tra il monumento a Sibelius e la torre.

La Hiltunen decise di lasciare la Finlandia per trasferirsi in Italia, che per lei rappresentava un oggetto d'amore sia simbolico che concreto, un "amore onnipresente". Avrebbe voluto rendere definitivo il suo trasferimento in Italia, ma per ragioni pratiche, la cosa non avvenne nel modo in cui l'artista aveva desiderato. Tra le ragioni pratiche ricordiamo l'inadeguatezza dello studio allestito nella Torre per la produzione di opere di grande formato e il problema della continuità dell'istruzione della figlia Piia. Tuttavia, l'Italia diventò la sua seconda casa e un'altra patria e secondo lei la Torre era la sua opera più importante e la sua più grande ispirazione.

Oggi il suo capolavoro, *Passio Musicae*, a tutti noto come il *Monumento a Sibelius*, è diventato un monumento culturale di proprietà di tutto un popolo, un importante tassello della cultura e dell'identità finlandese.

8. BIBLIOGRAFIA GENERALE

8.1. Fonti primarie

Hiltunen, Eila (1979), *Eila Hiltunen* nella collana *Ihmisen ääni*, WSOY, Porvoo.

Hiltunen, Eila (1992), Scritti e sculture (*Kirjoituksia ja veistoksia*), in *Eila Hiltunen*, Elemond Editori Associati, Milano, pp. 15–25.

Pietinen, Markku (2012), *Tulivuori ja marttyyri. Perhekuvasa Eila Hiltunen ja Otso Pietinen*. Otava, Helsinki.

Virtanen, Piia (2005), *Torni Toscanassa*, manoscritto inedito.

Intervista con Piia Virtanen (1956-), figlia della Hiltunen, intervistata da Heidi Linnell a Helsinki il 22.1.2016.

Intervista con Markku Pietinen (1948-) figlio della Hiltunen, intervistato da Heidi Linnell a Helsinki il 22.1.2016.

8.2. Letteratura critica

Ahtola-Moorhouse, Leena (1990), Julkisen kuvanveistotaiteen käänne 60-luvulla, in *Ars Suomen taide* 6, Otava, Helsinki. pp. 112–119.

Ahtola-Moorhouse, Leena (2001), *Credo*, a cura di Maria Didrichsen, Museo Didrichsen, Helsinki.

Ahtola-Moorhouse, Leena (1980), *Katsaus suomalaiseen kuvanveistotaiteeseen 1910–80*. WSOY, Porvoo, pp. 6–47.

Barbiellini Amidei, Rosanna (1992), Le opere indistruttibili, in *Eila Hiltunen*, Elemond Editori Associati, Milano, pp. 7–14.

Dorfles, Gillo (1961), *Ultime tendenze dell'arte d'oggi*. Feltrinelli, Milano.

Honour, Hugh e Fleming, John (1982), *Storia universale dell'arte*. Traduzione di Ettore Capriolo, Laterza, Bari.

Lampinen, Pusa, Wessman & Karjalainen (1998), *The Sibelius Monument, Passio Musicae*. Helsinki City Art Museum Publications 34, Helsinki.

- Lindgren, Liisa (1996), *Elävä muoto. Traditio ja modernisuus 1940- ja 50-luvun suomalaisessa kuvanveistossa*. Dimensio 1. Valtion taidemuseo, Helsinki.
- Lindgren, Liisa (2000), *Monumentum. Muistomerkkien aatteita ja aikaa*. SKS, Helsinki.
- Lindgren, Liisa et al. (2001), *Kirjoituksia taiteesta 3. Modernisteja ja taiteilija -kriitikoita*, Valtion taidemuseo/Kuvataiteen keskusarkisto, Helsinki.
- Ojanperä, Riitta (2014), Nuoresta nerosta Sibelius-monumentiksi. In *Sibelius ja taiteen maailma*, Ateneumin taidemuseo & Suomen Kansallislageria, pp. 13–61.
- Palazzo Venezia, Roma (1985), catalogo della mostra: *Eila Hiltunen. Mostra antologica di sculture*, a cura di Ministero degli Affari Esteri d'Italia con l'Ambasciata di Finlandia. Fratelli Palombi Editori, Roma.
- Pareyson, Luigi (1971), *Verità e interpretazione*, Ugo Mursia Editore, Milano.
- Pareyson, Luigi (2002), *Estetica. Teoria della formatività*. Bompiani, Milano.
- Schildt, Göran (1970), *Modern finnish sculpture*. Weidenfeld and Nicholson, Londra.
- Sinisalo, Soili (1990), Kuvataide 1960-luvulla. Kohti vapaata muotoa, in *Ars Suomen taide 6*. Otava, Helsinki.
- Valkonen, Markku e Olli (1986), *Suomen taide*. WSOY, Helsinki.
- Varto, Juha (2017), Taiteellinen tutkimus. Mitä se on? Kuka sitä tekee? Miksi? Aalto-yliopiston julkaisusarja TAIDE+MUOTOILU+ARKKITEHTUURI 1/2017, Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu, Aalto Arts Books, Helsinki.

8.3. Fonti disponibili in forma elettronica (sitografia)

8.4 Elenco delle figure

Adorisio, Antonella (2013), L'immaginazione attiva. Origini ed evoluzione in *Quaderni di Cultura Junghiana - Rivista del CIPA - Istituto di Roma*, novembre 2013, anno 2, n.2, pp. 60–72. http://www.cipajung.it/q2/10_CIPA_QDCJ_2_2013.pdf (22.3.2018)

Bubbio, Paolo Diego (2009), Introduction. *Luigi Pareyson: the third way to Hermeneutics. Existence, Interpretation, Freedom: Selected Writings*.

- <https://scholar.google.ca/scholar?q=%22Introduction.%20Luigi%20Pareyson%20:%20the%20third%20way%20to%20Hermeneutics%22> (21.7.2017)
- Cinque, Maria (2010), *Agire creativo. Teoria, formazione e prassi dell'innovazione personale*. Ufficio Studi della Fondazione Rui.
- https://www.researchgate.net/profile/Maria_Cinque/publication/263852861 (21.7.2017)
- Teoria-formazione-e-prassi-dellinnovazione-personale.pdf* (18.8.2017)
- Cinque, Maria (2013): *In merito al talento. La valorizzazione dell'eccellenza personale tra ricerca e didattica*. Ufficio Studi della Fondazione Rui.
- https://www.researchgate.net/publication/244477285_In_merito_al_talento_La_valorizzazione_dell'eccellenza_personale_tra_ricerca_e_didattica (18.8.2017)
- Dabbagh, Selma (2012), *Iris Origo Music Festival*, theguardian.com, 6.7.2012 (24.8.2017)
- <https://www.theguardian.com/music/2012/jul/06/iris-origo-music-festival> (24.8.2017)
- D'Angelo, Laura (2013), *Ri-costruire l'Italia attraverso l'immagine degli artisti: il caso di Giacomo Manzù*. Studi di Memofonte 11/2013. Pp. 67–84.
- http://www.memofonte.it/home/files/pdf/XI_2013_DANGELO.pdf (17.4.2017)
- <http://www.dopolavorolafoce.it/>
- eilahiltunen.net. Helsinki, Suomi 22.10.2002. (4.4.2016)
- Ensabella, Alice (2014), *La modernità di Manzù e Marino. Un originale confronto alla Fondazione Magnani Rocca* (25.3.2017)
- <http://news.mytemplart.com/it/la-modernita-di-manzu-e-marino-un-originale-confronto-alla-fondazione-magnani-rocca/> (25.3.2017)
- Hautamäki, Irmeli (2010), *Nykytaide ja hermeneuttinen filosofia*. (18.8.2017)
- <http://filosofia.fi/node/5072#Hermeneutiikka%20ja%20nykytaide> (12.4.2018)
- Hänninen, Vilma (2000), *Sisäinen tarina, elämä ja muutos*. Dissertazione, Università di Tampere. <http://uta32-kk.lib.helsinki.fi/bitstream/handle/10024/67873/951-44-5597-5.pdf?sequence=1> (18.8.2017)
- Kraus, Björn (2015), *The Life We Live and the Life We Experience: Introducing the Epistemological Difference between "Lifeworld" (Lebenswelt) and "Life Conditions" (Lebenslage) in Social Work & Society*, vol 13, no 2.
- <http://www.socwork.net/sws/article/view/438> (18.8.2017)
- Kruskopf, Erik (1962), (Ett bra monument - eller inget alls) A Decent Monument - Or Nothing Else. *Hufvudstadsbladet* 18.9.1962. Dal'articolo Monumentalizing Sibelius: Eila Hiltunen and the Sibelius Memorial Controversy, introduced and translated by

- Daniel M. Grimley (edit.) In *Jean Sibelius and His World. (The Bard Music Festival)*, Kindle Edition 2011. Ebrary e-book. (19.1.2017)
- Kraus, Björn (2015), The Life We Live and the Life We Experience: Introducing the Epistemological Difference between “Lifeworld” (Lebenswelt) and “Life Conditions” (Lebenslage) *Social Work and Society*. International Online Journal. Vol. 13, No. 2 2015.
- Lo Surdo, Valentina (2012), *Una terra chiamata famiglia*, in La rivista Il Mulino 14.8.2012. (24.8.2017)
www.rivistailmulino.it/news/newsitem/index/Item/News:NEWS_ITEM:1723
- Pareyson, Luigi citato dal sito:
http://www.filosofico.net/Antologia_file/AntologiaP/Pareyson_01.htm (17.7.2017)
- Parmet, Simon (1962), (Orgelpipor eller Bronsstad) Organ Pipes or a Bronze Statue. *Hufvudstadsbladet*, 16.10.1962. Dal’articolo: *Monumentalizing Sibelius: Eila Hiltunen and the Sibelius Memorial Controversy*, introduced and translated by Daniel M. Grimley (edit.) In *Jean Sibelius and His World. (The Bard Music Festival)*, Kindle Edition 2011. Ebrary e-book. (19.1.2017)
- Pellis, Lorella (2003), *Iris Origo, la benefattrice della Val d'Orcia*, Toscana oggi.it 26.11.2003 <http://www.toscanaoggi.it/Cultura-Societa/Iris-Origo-la-benefattrice-della-Val-d-Orcia> (12.4.2017)
- Teatro Povero di Monticchiello. Testi a cura di Gianpiero Giglioni
<http://teatropovero.it/archivio-storico-del-teatro/breve-storia-del-teatro-povero-di-monticchiello/> (2.4.2017)
- Varto, Juha (2005), Laadullisen tutkimuksen metodologia, ©copyright Juha Varto 2005.
http://arted.uiah.fi/synnyt/kirjat/varto_laadullisen_tutkimuksen_metodologia.pdf
- Virtanen, Harri (2016), C. G. Jung ja kollektiivinen alitajunta, in areena.yle.fi/1-3826479, *Länsimaisen sivistyksen lyhyt oppimäärä*, 30.11.2013, toimittaja Salme Unkuri.
www.harrivirtanen.fi/fi/lansimaisen-sivistyksen-lyhyt-oppimaara/ (17.7.2017) (ultima 22.3.2018)

8.4 Elenco delle figure

Fig. 1. Immagine di copertina: La Hiltunen salda

Fig. 2. *Credo*, prima bozza per il monumento a Sibelius (1961): A-2004-65, Ateneumin taidemuseo. Copyright © Kuvasto / tekijänoikeuden haltijat, Kansallisgalleria. <https://encrypted-tbn3.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcTO7YfWDCcMDD9eZcwbRfIKGMWWmHEXbigPZ0uXXLTU9sv7mab>

Fig. 3-4. La somiglianza tra il Duomo di Milano e il monumento a Sibelius viene in questo caso evidenziata maggiormente dagli effetti di luce.

Fig. 5. *Passio Musicae*, bozza finale per il monumento a Sibelius: A-2004-66, Ateneumin taidemuseo. Copyright © Kuvasto / tekijänoikeuden haltijat, Kansallisgalleria.

Fig. 6. Turisti al *Parco Sibelius* nel 1968. *Matkailijoita katsomassa Sibelius-monumenttia Sibeliuksen puistossa*, fotografo: Bonin, Volker von, 1968. N211483, Helsingin kaupunginmuseo, [CC BY-ND 4.0](#)

Fig. 7. Tutti gli elementi della scultura saldati insieme. *Eila Hiltunen working on the Sibelius Monument*, 1966. Fotografo: Otso Pietinen. Eila Hiltunen Picture Archive. Archive Collections, Finnish National Gallery

Fig. 8. Un'immagine dell'opera nel 1981. *Matkailijoita katsomassa Sibelius-monumenttia Sibeliuksen puistossa*, fotografia di Volker von Bonin, 1981. N213498, Helsingin kaupunginmuseo, [CC BY-ND 4.0](#)

Fig. 9. *Sott'acqua*, fonte: eilahiltunen.net, http://www.eilahiltunen.net/img/ko2_iso.jpg

Fig. 10. Panorama della Val d'Orcia con la Rocca di Monticchiello in cima alla collina. <http://www.villeecasali.com/wp-content/uploads/2013/11/DSC5737-panorama-con-monticchiello.jpg>

Fig. 11. Un'immagine dell'inaugurazione del monumento a Sibelius. <http://im.mtv.fi/image/1171462/landscape16>

Fig. 12. Il paesaggio della Val d'Orcia visto dalla Torre.

<http://www.casatuscany.com/properties/v2962ab/#gallerypropertieswidget-3>

Fig. 13. La scultrice felice, fotografia di Markku Pietinen (archivio privato di M.P.).

Fig. 14. La Torre all'inizio dei lavori, fotografia di Markku Pietinen (archivio privato di M.P.).

Fig. 15. I merli della torre si degradarono nel corso degli anni, tuttavia Eila Hiltunen non ricevette l'autorizzazione dall'ufficio del museo per ripararli nella loro forma originale.

Fig. 16. La torre del cassero non è visitabile.

http://images.placesonline.com/photos/55635_monicchello_torre_del_cassero_pienza.jpg?quality=80&w=710&h=510&mode=crop

Fig. 17. Panorama da La Foce.

http://www.lafoce.com/storage/img_appartamenti/thumb1/6175e3ef50c9e2ae2e5797d06d2f6c03.jpg

Fig. 18. I coniugi lavorano insieme, fotografia di Markku Pietinen (archivio privato di M. P.).

Fig. 19. La Hiltunen impegnata in una saldatura nell'atelier della torre, fotografia di Markku Pietinen (archivio privato di M. P.).

Fig. 20. *The lady who did the Sibelius monument*. Incontro con H.M. Regina Elisabetta II e H.R.H il principe Filippo al Monumento di Sibelius nel 1976. Sindaco di Helsinki Teuvo Aura seconda a sinistra, fonte: eilahiltunen.net <http://www.eilahiltunen.net/img/green10.jpg> 25.3.2017. Copyright: Markku Pietinen / Otava. Foto: Pietinen / Aarne Tynnilä.

Fig. 21. La Hiltunen fotografata all'agosto del 1970, fotografia di Helge Heinonen, 28.8.1970. HK6985:15, Museovirasto Musketti, [CC BY-ND 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/)

Fig. 22. Firma d'autore, nell'acciaio, fotografia di Jori Samonen, 16495117334_9de63337cb_b.jpg (Jori Samonen).

CV: <https://www.touritalynow.com/blog/12-quotes-about-italy>

8.5. Elenco dei filmati citati

Video 1. (pagina 23): Lundgren, Ulla (2000), Vimeo: *Eila Hiltunen. Del 1* <https://vimeo.com/15841705> (Documento completo (che contiene anche l'inaugurazione del monumento): Elokuva uutiset, You Tube 29.12.2014: *Aikojen saatossa – Eila Hiltusen taiteilijaelämä* www.youtube.com/watch?v=-F1apC0g5cM) (13.4.2018)

Video 2. (pagina 31): Escape plan (2012), Vimeo: *The drive from Monticchiello (a Pienza)*. <https://vimeo.com/59376714> (13.4.2018)

Video 3. (pagina 48): [ammonet InfoTech](http://www.ammonet.com) (2012), Vimeo: *Villa La Foce Tuscany and its beautiful garden*. <https://vimeo.com/55998230> (13.4.2018)

Video 4. (pagina 51): Vincenzo Di Palma 2011, Vimeo: *Teatro Povero di Monticchiello*, progetto finale del Master Multimedia Content Design 2011 – <https://vimeo.com/26875652> Montaggio: Di Palma Vincenzo, Grafica: Laterza Andrea, Fotografia: Selis Alessandra, Riprese: Di Palma, Laterza, Selis. (13.4.2018)

APPENDICI

1. SUOMENKIELINEN TIIVISTELMÄ

EILA HILTUNEN – MATERIAN RUNOILIJA:

”Uskollisuus taiteelle on kaikkea muuta tärkeämpää”

Taiteilijan henkilökohtainen kokemus Sibelius-monumentin luomisprosessista ja toipumisaika Italiassa.

Johdanto ja tutkimuskysymys

Jokaisella tutkijalla on työn alkaessa kohteesta jonkinlainen alustava mielikuva, esiymmärrys, jota hän sitten pyrkii syventämään. Minun lähtöoletukseni ja ennakkotietoni on peräisin jo lapsuudesta, kun kotonani kuulin puhuttavan kiehtovasta kuvanveistäjästä, joka osti tornin Toscanasta ja muutti sinne asumaan. Millaista siellä oli elää? Kuka Eila Hiltunen oikein oli? Miksi hän muutti Italiaan? Ja miksi juuri Italiaan?

Tuo kiinnostus Eila Hiltuseen oli lähtöisin varsinkin mummiltani, Martta Jauhiaiselta, joka oli syntynyt Karjalan Impilahdella vuonna 1916, hyvin läheltä Sortavalaa, paikkaa jossa Eila Hiltunen syntyi vuonna 1922 – melkein saman ikäisiä Karjalan-tyttöjä siis. Tunnistan Hiltuksessa sukuni tummien karjalaisten naisten herkkyyden ja hurjuuden.

Tämä Pro gradu suo mahdollisuuden tutkia tarkemmin näitä tapahtumia ja selvittää myös tuon salaperäisen tornin salaisuutta sekä Hiltusen kiinnostavaa persoonallisuutta. Ennako-oletukseni asiasta on se, että Sibelius-monumentti nostatti valmistumisaikanaan 60-luvulla, suuren kohun ja kuumenneen julkisen debatin, jonka uskon vaikuttaneen La Hiltusen päätökseen muuttaa Suomesta Italiaan asumaan ja työskentelemään. Kysyn myös mistä tuossa kuumenneessa debatissa oli kysymys ja mikä sen nimenomaisesti aiheutti.

Metodologia

Tämän tekstin kirjoittaja on myös kuvanveistäjä – tunnistan tässä asetelmassa empatian mahdollisuuden ja vaaran, ja se saattaa vaikuttaa tutkijapositioni – saatan mennä liian lähelle aiheitani ja pyrkiä liikaa kohteeni ymmärtämiseen. Yritän tietoisesti välttää

samastumista ja samalla haluan kuitenkin olla läsnä tutkimuksessani tuntevana ja kokevana subjektina. ”*Ihminen ei voi päästä elämismaailmansa ulkopuolelle, joten hänen oma tapansa ymmärtää ne kysymykset, joita hän muiden kohdalla tutkii, vaikuttavat ratkaisevalla tavalla koko ajan hänen tutkimisessaan. Mitään mahdollisuutta toimia ulkoisena tarkkailijana ei tarjoudu ihmisistä tutkivalle.*”²⁹⁴ Eikä oikeastaan mitään käsitejärjestelmää tai menetelmää voi käyttää tutkimuksen metodina tai mallina sellaisenaan, vaan niiden on oltava sopeutuvia tutkimuksen dynamiikkaan. Kuitenkin tällainen “objektiivisuuden malli on pettävä, sillä ”Kaikessa tutkimustyössä tutkimuksen kohdallisuuden ratkaisevat ensisijaisesti tutkijan ennakko-oletukset, tutkijan tapa ymmärtää ennen tutkimusta kohteensa ja tutkijan kyky saattaa tämä ennakoitu tutkimuksensa osaksi.”²⁹⁵

Korpus

Olen käyttänyt Eila Hiltusen itsensä kertomaa julkaistua aineistoa, sekä hänen poikansa Markku Pietisen vanhemmistaan kirjoittamaa teosta *Tulivuori ja marttyyri -perhekuvassa Eila Hiltunen ja Otso Pietinen* (Otava 2012) että Piia Virtasen julkaisematonta käsikirjoitusta *Torni Toscanassa* (2005), jonka hän on ystävällisesti antanut minulle tutkimuskäyttöön.²⁹⁶ Erityisen arvokas lähdemateriaali on ollut *Ihmisen ääni* -sarjassa vuonna 1979 julkaistu *Eila Hiltunen*-osa, jossa hän on itse kertonut kokemuksistaan avoimesti ja intiimisti. Eila Hiltunen itse kuvasi kirjan syntyä näin: ”Siitä muodostui pienimuotoinen elämänpöytä”. Nämä teokset muodostavat tutkimukseni korpuksen.

Hiltunen on kirjoittanut julkaistut muistelmansa ja päiväkirjansa (*Ihmisen ääni, Kirjoituksia ja veistoksia*²⁹⁷) monumentin valmistumisaikana tai lähellä tapahtuma-aikaa, joka tämän tutkimuksen osalta on noin 1950-luvun lopusta 1970-luvun loppuun. Taiteilijan tyttären, Piia Virtasen julkaisematonta käsikirjoitus, jonka hän on ystävällisesti antanut minulle tutkimuskäyttöön, on kirjoitettu noin 40 vuotta tapahtumien jälkeen – tapahtuma-aikaan hän oli lapsi – tämä ajallinen etäisyys on kuitenkin saattanut myös auttaa häntä asioiden jäsentämisessä. Markku Pietinen sen sijaan oli tapahtuma-aikana

²⁹⁴ Varto 2005, 34.

²⁹⁵ Varto 2005, 35 -36.

²⁹⁶ Osaa tästä lähteestä peräisin olevasta materiaalista olen käyttänyt myös italian oppiaineen kandidaatintutkielmassani: *EILA HILTUNEN. In realtà non c'è niente che io ami più del mio lavoro – eccetto della mia torre. Aspetti della biografia di Eila Hiltunen*, 2016.

²⁹⁷ Teos on julkaistu 1992 mutta sen sisältämät työpäiväkirjat on kirjoitettu tapahtuma-aikaan.

nuori aikuinen mies. Hänen muistelmateoksensa on vuodelta 2012. Nämä kolme näkemystä muodostavat tutkimukseni moniäänisen pohjan. Tutkimus esittelee tapahtumia sitä mukaa kuin lähteet niitä valottavat, pyrkimyksenä on ymmärtää ja saada mahdollisimman elävä käsitys Hiltusen kokemuksesta ja tapahtumista yhdistämällä eri tietolähteitä – hyvin humanistinen ja hermeneuttinen tutkimus ihmisyksilön kokemuksesta.

Tutkimuskirjallisuus

Tutkimukseni lähdemateriaalina olen käyttänyt sekä Sibelius-monumentista että Eila Hiltusesta julkaistua laajaa bibliografiaa, artikkeleita, kirjoituksia sekä aiemmin tehtyä tutkimusta. Taidehistorioitsijat Leena Ahtola-Moorhouse ja Liisa Lindgren ovat laajasti kirjoittaneet aiheesta, joten olen keskittynyt lähinnä heidän aikaisempaan tutkimukseensa taidehistorian alueella. Italiassa Eila Hiltusta on tutkinut ansiokas taidehistorioitsija Rosanna Barbiellini Amidei.²⁹⁸

Lahjakkuuden ja luovuuden tutkijan, Professori Kari Uusikylän kirja *Naislahjakkuus* on ollut aiheeseen häkellyttävän osuva lähdeos. Uusikylä on käyttänyt metodinaan kymmenen esimerkkihenkilönsä tarinoita. Näistä ensimmäinen on Eila Hiltunen. (Uusikylä on haastatellut Hiltusta tämän viimeisinä elinvuosina ja tutkimus valmistui vasta Hiltusen kuoltua (2003). Kirja ilmestyi vuonna 2008.) Hiltunen on Uusikylän esimerkki spatiaalisesta lahjakkuuden lajista liittyneenä Eila Hiltusen luovaan persoonallisuuteen. Viittaan tähän teemaan liittyen myös italialaisiin tutkijoihin, sekä C. G. Jungin tutkimuksiin kollektiivisesta alitajunnasta taiteessa. (Uusikylän luovuuden teeman käsittely avasi täysin uudella tasolla koko aiheeni. Uusikylän *Kautta löysin* myös Jungin kollektiivisen alitajunnan teorian.)

Erittäin hyödylliseksi olen kokenut myös Juha Varton *Osallistuvan filosofian menetelmän*²⁹⁹, jonka Varto esittelee ”kysyväksi” malliksi empiirisen ja teoreettisen tutkimuksen välimaastossa: ”*Aineisto saa lopullisen varsinaisen merkityksensä vasta,*

²⁹⁸ Taidehistoriallisen kontekstin osalta olen käyttänyt materiaalia sivuaineeseeni kulttuurihistoriaan tekemästäni kandidaatintutkielmasta. ”*Kaiken tämän läpi olen kulkenut*” *Eila Hiltusen Sibelius-monumentti 50 vuotta*, 2017, joka keskittyy aiheeseen ainoastaan Suomen osalta. Olen halunnut laajentaa aihetta Pro Gradu-opinnäytetyössäni yhdistämällä nämä molemmat elementit.

²⁹⁹ Varto 2005, 62.

kun tutkija pystyy menetelmällisesti soveltamaan sen tulkinnaa ja ymmärtämisessä sitä elämäkokemusta, joka hänellä itsellään on omassa historiassaan.” siis tutkijan omaa kokemusta sekä ihmisenä että tutkijana tutkittavan kokeman ymmärtämisessä – oma tietoinen maailmankäsitykseni toisena kuvanveistäjänä on osa tutkijapositioniani ja tutkimuksellista viitekehystä.³⁰⁰

Perusmetodologialtaan tutkimus on laadullinen, koska ainoa mihin se pyrkii, on ihmisen elämismaailman tapahtumien ja merkitysten ymmärtäminen,³⁰¹ sekä lahjakkuuden ja luovuuden ymmärtäminen osana Hiltusen olemismaailmaa.³⁰² Tutkimus keskittyy siis Eila Hiltusen itse kertomaan kokemukseen ja hänen lastensa kokemuksiin ja muistoihin. Luigi Pareysonin sanoin, totuus löytyy vain ihmisestä itsestään – totuus on aina yksilöllinen kokemus – *la verità è sempre personale.*³⁰³

Tarkoitukseni ei ole erityisesti analysoida yksilöiden sanomisia, ennemminkin ne toimivat todistusaineistona tapahtumista – ne johdattelevat juonta todistusvoimallaan – käytän sitaatteja, jotta lausumat olisivat mahdollisimman todistusvoimaisia. Sitaattien vahvuus ja merkitys tämän tutkimuksen kannalta on juuri siinä, miten eri yksilöt rakentavat juonta omasta näkökulmastaan – kertomus avautuu ja kulkee eteenpäin vähitellen niiden kautta.

Taiteilijan esittely

Eila Hiltunen on tunnettu paitsi hitsaamalla valmistetuista veistoksistaan myös runsaasta mitalituotannostaan. Hänen teoksiaan on useissa kokoelmissa, sekä kotimaassa että ulkomailla. Eila Hiltusen tuotantoa on pääkaupunkiseudun ensimmäinen toteutunut ei-esittävä teos Suomen Pankin suihkukaivo vuodelta 1961. Hänen tunnetuin julkinen teoksensa kotimaassa on Helsingin suosituimpiin nähtävyyksiin kuuluva Sibeliuksen monumentti, *Passio Musicae*, joka sijaitsee Sibeliuksen puistossa, Helsingissä. Se valmistui vuonna 1967 ja täytti siten vuonna 2017, viisikymmentä vuotta. Teos on muodostunut kulttuuriseksi monumentiksi, joka on koko kansan yhteistä kulttuuri-identiteettiä.

³⁰⁰ Varto 2005, 39; Jung: *The archetypes and the collective unconscious*, New York, Pantheon 1959.

³⁰¹ Varto 2005, 28.

³⁰² Uusikylä 2008.

³⁰³ Pareyson 1971.

Eila Hiltusen teoksia on sijoitettuna merkittävillä paikoilla ja useaan eri maahan. Urallaan hän piti monia tärkeitä näyttelyitä Italiassa ja muualla maailmassa, sekä solmi useita mielenkiintoisia suhteita yhteiskunnan eri alojen ihmisiin, niin Italiassa, Iranissa, Saudi-Arabiassa, Ranskassa, Brittein-saarilla kuin Yhdysvalloissa.³⁰⁴ Suuri osa korkean tason suhteista oli peräisin Sibeliuksen monumentin maailmalla saaneesta arvostuksesta ja julkisuudesta. Eila Hiltusen kansainvälinen status rakentui siten paljolti juuri Sibeliuksen monumentin tekijyyteen.

Eila Hiltusen sijoittuminen ajan kuvanveiston kontekstiin 1960-luvun alussa

Suomalaisen kuvanveiston kehitys oli jäänyt jälkeen kansainvälisestä kehityksestä, myös verrattuna suomalaiseen maalaustaiteeseen. Suomessa julkisen kuvanveiston konventioissa tapahtui murros kohti ei-esittävää muotoa vasta 1960-luvun alussa. Siihen asti uudistumista olivat suurelta osin jarruttaneet sodanjälkeiset sankarimuistomerkitilaukset. Näissä tilauksissa oli pitäydyttävä perinteisessä muotokielessä, joten uudistumisella ei ollut paljon mahdollisuuksia.³⁰⁵ Monumentaalikokoisten teosten tekeminen ilman tilaajaa on kuvanveistäjälle usein mahdottomuus, sekä taloudellisesti, että suurikokoisten töiden valmistamisen ja varastoinnin vaatimien tilojen takia, joten monumentaalikokoisiin teoksiin yleensä tarvitaan tilaaja. Vapaan kuvanveiston kehitys tapahtui siten eri tahdissa, joskin yleisesti tätä muutosta ajoitetaan ja tarkastellaan julkisen kuvanveistotaiteen kautta.

Sysäyksenä tähän julkisen kuvanveiston murrokseen Suomessa olivat pääosin italialaiset vaikutteet ja varsinkin Venetsian Biennalen 1960 taiteilijoille esittelemät uutuudet – uusi informalismi, joka oli alun perin amerikkalainen taidesuuntaus, levisi suomalaistenkin taiteilijoiden tuotantoon.³⁰⁶ Tätä informalistista, abstraktia taidetta torjuttiin Suomessa esimerkiksi siksi, että ajateltiin sen hävittävän suomalaisen taiteen kansallisen ominaislaadun – siis abstraktismin ja näiden kansainvälisten vaikutteiden yleensä –

³⁰⁴ Eila Hiltusen teoksia ulkomailla: mm. Palmulehto vuodelta 1975 Teheranissa, Iranissa ja Auringonkukkapelto 1979-84 Jeddassa, Saudi-Arabiassa. Sibelius monumentin pienoismalli sijaitsee Unescon päärakennuksessa Pariisissa. Eila Hiltunen on ainoa nykytaiteilija Marino Marinin ohella, jolla on ollut yksityisnäyttely Palazzo Veneziaassa, Roomassa. Eila Hiltusen retrospektiivinen juhlanäyttely oli esillä Didrichsenin taidemuseossa Helsingissä syksyllä 2001. Eila Hiltunen sai Pro Finlandia -mitalin vuonna 1966. Tasavallan presidentti myönsi hänelle Professorin arvonimen vuonna 1974.

³⁰⁵ Lindgren 1996, 61-63. Myös Kruskopf 2001, 111.

³⁰⁶ Valkonen, 1986. Lindgren 1996, 237.

pelättiin taiteen ylikansallistumista. Kysymys oli siis nationalismista taiteessa, joka muiden muassa Göran Schildtin mukaan on ollut suomalaisen taiteen uudistumista jarruttava voima, maantieteellisen eristyneisyyden lisäksi.³⁰⁷

Suomessa italialainen koulukunta nousi tärkeimmäksi uuden kuvanveiston vaikuttajaksi, ja monet suomalaiset kuvanveistäjät matkustivat Italiaan tutustumaan maan kuvanveistoon. Italialainen kuvanveisto ei ollut tuolloin vielä täysin abstraktia vaan pohjautui vahvaan tekniikkaan ja plastisen muodon perinteeseen. Veistosten tehoa korostettiin työkalujen ja valun jättämällä jäljillä. Pronssivalun muotin saumoja ei enää tarvinnut siselöidä huolellisesti pois ja muutkin epätäydellisyydet vain elävöittivät veistosta.

Uusi informalistinen veistos oli ideansa ja teknisen toteutuksensa summa – materiaali sai nyt näkyä, kuten teräspuutket Sibeliuksen monumentissa – tekniikasta tuli taide itse.³⁰⁸ Tämä moderni vapaa ilmaisu muuttui myös monumentaalitaiteen uudeksi ilmaisuksi. Näin julkinen monumentti muuttui materiaalinsa ja tekniikkansa kautta itseensä viittaavaksi, tekijänsä teokseksi – tuo taiteilijan persoonallisen ilmaisun hyväksyminen oli yksi uuden ilmaisun mukanaan tuoma suuri muutos.³⁰⁹

Kohti Sibelius-monumenttia

Eila Hiltusen ehdotus kilpailun ensimmäiseen vaiheeseen, *Credo* – joka, seisoit tukevasti neljällä kannattimella – sai lunastussijan. Se ei ollut yltänyt palkintosijalle, mutta se sai lunastussijan ja siten Eila Hiltunen oli kelpoinen osallistumaan kilpailun toiseen vaiheeseen, johon osallistuivat kilpailun ensimmäisessä vaiheessa palkitut taiteilijat: Toivo Jaatinen, Harry Kivijärvi, Martti Peitso, sekä lunastussijan saaneet: Kauko Räsänen, Ben Renvall ja Eila Hiltunen.

Passio Musicae oli Eila Hiltusen ehdotus kilpailun toiseen vaiheeseen. Kilpailutyön lopullinen muoto syntyi hänen itsensä kertoman mukaan Milanossa. Inspiraation lähteenä oli Milanon tuomiokirkko. Eila Hiltunen itse kertoi asiasta vuonna 1976 näin: ”*Sibelius monumentin lopullinen versio syntyi ihan yhtä äkkiä, eräänä selvänäköisyyden hetkenä*

³⁰⁷ Schildt 1970, 7-8. Myös Lindgren et. al. 2001.

Modernismin monia ääniä ja erilaisia tulkintoja taantuman aiheuttajista sekä nationalismista taiteessa, tässä teoksessa Kirjoituksia taiteesta 3.

³⁰⁸ Hautamäki 2010.

³⁰⁹ Lindgren 2000, 66; Ahtola-Moorhouse 1990, 113-119.

Milanossa, kun olin kulkenut päivittäin ohi Milanon tuomiokirkon ja pistäytyttyäni sisään nauttinut mahtavasta arkkitehtuurista ja vaikuttavasta taiteesta.” Tämän samaisen matkan tuliaisostoslistaan kirjoittamansa kolme huutomerkkiä tulivat olemaan ratkaisevat monumentin lopullisen olemuksen kannalta, näistä kolmesta huutomerkistä !!! tuli teoksen kolme tukijalkaa: ja kun kohta sen jälkeen aloin leikitellä paperilla, koko monumentti-idea ilmestyi kuin näkyä, ja näin syntyi idea alkuperäisen neljän tukipisteen vaihdosta kolmeksi, ja auki leikatut putket ja valuvat muodot.³¹⁰

Kritiikki ja kuumennut julkinen keskustelu

Teoksen abstrakti muoto nostatti tunteita ja seurasi kuumennutta debattia, johon melkein jokainen halusi sanoa sanansa. Arkkitehti Aulis Blomstedt oli julkisesti vahvasti Hiltusen ehdotuksen puolesta, johon näkemykseen yhtyi muiden muassa myös taidehistorioitsija Erik Kruskopf ja professori L. A. Puntila – lisäksi koko kansainvälinen jury oli vankasti teoksen toteuttamisen puolella.

Kirjailija ja toimittaja Göran Schildtillä on laaja tuotanto, joka käsittelee suomalaista kuvataidetta ja arkkitehtuuria – maan rajojen ulkopuolelta tarkasteltuna – kansainvälisestä näkökulmasta. Hänen mielestään Hiltusen ehdotus oli aivan ylivoimainen muihin ehdotuksiin nähden. Teos sai myös paljon ankaraa kritiikkiä. Kapellimestari Simon Parmet, ylti ilmaisemaan itseään näin runollisesti: [--] *tuollaiset kömpelöt yritykset veistoksellisen materiaalin taivuttamisesta runouteen, ovat täysin tarpeettomia ja mitä syvimmin epätaiteellisia.* Vielä hän lisää, että *musiikkia ei voi ilmaista allegorisesti ja tällaiset yritykset ovat tuomittuja surkeasti epäonnistumaan.*³¹¹

Teoksesta kiisteltiin kiivaasti päivälehdissä – sen abstraktia muotoa oli vaikea hyväksyä – lisäksi teoksen tekijä oli nuori nainen ja kuvanveistäjänä tuntematon.

Asia ratkaistiin niin, että muistomerkkitoimikunta vaati Eila Hiltusta lisäämään monumenttiin ylimääräisen esittävän elementin – Sibeliuksen muotokuvan, ennen kuin teos lopulta tilattiin. Myöhemmin, vuonna 1975, Sibelius-seuran kilpailun aikainen puheenjohtaja Severi Saarikivi tiedusteli Hiltuselta, olisiko jo syytä siirtää Sibeliuksen muotokuva johonkin muualle, vaikka Finlandia-taloon, vastasi Eila Hiltunen tähän:

³¹⁰ Hiltunen 1979, 140. Myös Pietinen 2012, 168.

³¹¹ Parmet 1962.

*Olkoon se paikallaan kertomassa, mitä silloin ajateltiin ja miten asiat silloin ratkaistiin ja toteutettiin.*³¹²Ajan mentaliteetti tulee näissä tapahtumissa elävästi esille.

Sibelius-monumentin vihkimistilaisuus

Päivää ennen teoksen vihkimistilaisuutta pidettiin lehdistötilaisuus kansanväliselle lehdistölle, jossa tilaisuudessa Eila Hiltunen julisti aikovansa muuttaa pysyvästi Italiaan asumaan ja työskentelemään. Hän oli juuri palannut Italiasta, *tornin kauppakirjat vielä leopardilaukussaan*, kertoo taiteilijan poika Markku Pietinen muistelmissaan.³¹³

Vihkimisseremonia vietettiin 7. syyskuuta 1967. La Hiltusella oli Firenzestä vastikään hankittu upea asu päällään. Tilaisuus televisioitiin ja arvovaltaisia vieraita oli läsnä – Eila Hiltunen itki koko toimituksen ajan. Hän itki koko suoran televisiolähettyksen ajan, muistelee Piia Virtanen,³¹⁴ joka kuuli jälkepäin koulussa kommentointia: ”Näin kun sinun äiti itki eilen telkkarissa.”³¹⁵ Markku Pietinenkin kertoo, että äiti oli ottanut rauhoittavia mutta ei silti kyennyt hillitsemään ”mielensä kuohua” vaan itki herkeämättä.³¹⁶

Eila Hiltuselta kesti kaksi vuotta päästä yli muistomerkistä ja vasta sen kahden vuoden jälkeen hän pystyi taas tekemään kuvanveistotyötä, kertoi Eila Hiltunen itse monumentin jälkeisestä ajasta.

Italia parantavana voimana

Tuo aika Italiassa oli Eila Hiltuselle onnen ja voimien palautumisen aikaa. Tornin restaurointi toimi todellisena terapiana – se oli hänen todeksi tullut unelmansa, joka symboloi hänelle uutta elämää Italiassa. Maaliskuussa 1967 hän kirjoitti kotiin Suomeen: *Olen niin innostunut, että tunnen nuortuneeni vuosia*. Monticchiellossa la Hiltunen eli myös vilkasta sosiaalista elämää, joka oli paljolti kylän teatterin (Teatro Povero di

³¹² Hiltunen 1979.

³¹³ Pietinen 2012, 198–199.

³¹⁴ Piia Virtasen haastattelu. Limnell 2016.

³¹⁵ Piia Virtasen haastattelu. Limnell 2016. Myös Hiltunen 1979, 145.

³¹⁶ Pietinen 2012, 199–200.

Monticchiello) ansiota varsinkin – joskin on vaikea kuvitella pientä italialaista kylää, jossa asukas ei joutuisi elämään vilkkaassa sosiaalisessa ympäristössä.

La Hiltunen joutui kokemaan kylässä myös ennakkoluuloja ja juoruja, varsinkin liittyen siihen, että hän oleili Torressa pitkiä aikoja yksin ilman miestänsä Otso Pietistä. Myöskään siitä ei kylässä pidetty, että la Signora aitasu tornin piha-alueen yksityisalueeksi. Tornin puutarha oli jo vuosia ollut koko kylän yhteinen puutarha – kukkulan ainoa tasainen alue.

Torren alkuperäinen tarkoitus oli siis ollut toimia turvapaikkana ja pääatelleena la Hiltuselle ja suurin pettymys hänelle olikin juuri tuo, ettei siellä todellisuudessa voinut tehdä varsinkaan suuria veistoksia. Näin sen vuoksi, että pitkin tornille johtavaa jyrkkää polkua – ja ylös itse tornin jyrkkiä portaita – oli mahdoton kuljettaa kaasupulloja ja muita raskaita kuvanveistotarvikkeita ja materiaaleja, sen lisäksi, että itse työskentelytilat olivat liian pienet ja epäkäytännölliset.

Taiteen tekeminen on salaperäinen asia

La Hiltunen korostaa kaikissa kirjoituksissaan taiteellisen työskentelyn salaperäistä ja jumalallista luonnetta. Myös Jung korostaa luovuuden mysteeristä olemusta, sitä, että luovuus ei ole selitettävissä vain järjellä ja että ihmisen piilotajunta sisältää monenlaisia arkkityyppejä teemoja – se on eräänlainen kollektiivinen tiedostamaton kerros, jonka materiaali ei ole tietoisuuden tavoitettavissa. Luodessaan taiteilija käsittelee juuri tätä kollektiivista kokemusvarastoa. Uusikylä tulkitsee, että Jungin teorian mukaan ilmiön perustana on taiteen yleismaailmallisuus.³¹⁷ ”*Taiteilijoiden töissä puhuvat menneiden sukupolvien perintö ja ennen eläneiden ihmisten mielikuvitukset. Arkkityypit heijastavat ihmisen varhaisia kehityskausia. Luodessaan taiteilija on osa katkeamatonta historian hämärästä alkanutta ketjua, joka tulee jatkumaan niin kauan kuin maapallolla on elämää,*” näin Uusikylä lainaa Jungin ajatusta.³¹⁸ Ihmisen sisäistä kokemusta korostanut C.G. Jung kehitti muun muassa teorian kollektiivisesta piilotajunnasta, arkkityypeistä ja yksilöitymisestä. Olen ymmärtänyt, että monen tutkijan mielestä Jungin teorian ovat epäilyttävän mystisistisiä. Jung itse korosti mieluummin tiedeaspektia työskentelyssään eikä halunnut leimautua taiteilijaksi. Ehkä juuri tästä syystä hän teki

³¹⁷ Uusikylä 2008, 35.

³¹⁸ Uusikylä 2008, 35.

teostaan *Liber Novus* eli *Punainen kirja* salassa – hän kutsui tuota aikaa ”luovaksi sairaudeksi” – kirja julkaistiin vasta vuonna 2011.³¹⁹ Ehkä Jungin rohkeampi asenne olisi vaikuttanut siihen, että luovuutta ja siihen liittyviä elementtejä ymmärrettäisi nykypäivänä paremmin.

”*Olen sitä mieltä, että haltioitunut innoitus liittyy kaiken hyvän taiteen tekemiseen*” manifestoi Hiltunen ja jatkoi, että ”*Se tulee aidosti ja puhtaasti kumpuamalla ihmisen omista syvyyksistä ja juuri tuosta pakahduttavasta tunteesta, että jotenkin on kohonnut arjen yläpuolelle, että on yhtynyt siihen jumalaiseen, jota ihmisen parhaat ominaisuudet edustavat,*”³²⁰ totesi la Hiltunen omasta luovasta työskentelystään. Uskon, että tämä kokemus on tuttu kaikille taiteilijoille – työskennellessä tietoisuus omasta itsestä häviää ja tekijä on yhteydessä johonkin mystiseen luovan energian lähteeseen, josta kaikki ideat kumpuavat.

Yksinäisyyden teema

Kuvanveistäjän työ on yksinäistä ja raskasta, sekä fyysistä että henkistä puurtamista, Hiltunen, kuten monet taiteilijat, piti yksinäisyyttä itselleen tarpeellisena voimavarana.³²¹ Hän ei sietänyt keskeytyksiä ja piti työskentelyn keskeyttäviä pakollisia ihmisten tapaamisia ”menetettyinä aikana”³²² Tämän huomion teki myös Schildt, joka myös mainitsee tämän Hiltusen herkkyyden mennä tolaltaan ja taipumuksen kokea olevansa yksin kaikkea ja kaikkia vastaan.³²³ Olen viitannut Schildtiin juuri siksi, että hän on ollut Hiltusen ominaislaadun suhteen hämmästyttävän tarkkanäköinen. Aiemmin otin esiin tuon Schildtin mainitseman Hiltusen työskentelyenergian, jonka hän oli kehittänyt juuri tämän haavoittuvuutensa suojaksi. Mielenkiintoista on, miten Schildt kirjoittaa koskettavasti taiteilijoista kokevina ja tuntevina ihmisinä, varsinkin Schildtin huomio siitä, että Hiltunen löysi rohkeuden olla halutessaan myös naiivi, oli yllättävä ja koskettava.

³¹⁹ Jung kirjoitti viimeiseen postikorttiinsa Freudille ”The rest is silence.” Välirikon jälkeistä aikaa 1913-1929 Jung kutsui ”luovaksi sairaudeksi”, ”creative illness.” Tuo aika oli hänen myöhemmän tieteellisen työnsä pohjana, jona aikana hän kirjoitti ja kuvitti vuonna 2011 julkaistun monologiansa: *The Red Book*.

³²⁰ Hiltunen 1979, 31–32.

³²¹ Schildt 1970, 33–36.

³²² Hiltunen 1992, 25.

³²³ Schildt 1970, 33–36.

Työskentelyn ja taiteellisen uran kannalta oleellista on, että Hiltusella oli vahva tahto menestymiseen ja työ meni hänellä kaiken edelle.³²⁴ Hän totesikin, että hän rakastaa työtään enemmän kuin mitään muuta.³²⁵ Hiltusessa oli hyvin voimakkaana tuo kiehtova yhdistelmä herkkyyttä ja voimaa – hurjuutta ja haavoittuvuutta.

Luovuudesta ja sitoutumattomuudesta

Eila Hiltunen sanoi, että taiteilija on kastiton eikä kuulu mihinkään yhteiskunnallisessa hierarkiassa määriteltyyn luokkaan. Hän halusi käsittää sitoutumattomuuden koko elämän kokonaisuuden kattavana suhtautumistapana – eikä esimerkiksi vain poliittisena sitoutumattomuutena – vapautena, joka merkitsi hänelle sanan vapautta, vapautta olla sitoutumatta taloudellisesti tai henkisesti mihinkään ja myös vapautta torjua taiteensa tai itsensä hyväksi käyttäminen.³²⁶ *Luovan yksilön tärkein ominaisuus on luova riippumattomuus.*³²⁷ Hänen mukaansa ilmaisun vilpittömyys taiteessa oli kunniallisuuden muoto, jota hän erityisesti arvosti.³²⁸ Myös Sibelius-monumentti manifestoi juuri tätä sitoutumattomuuden ajatusta siinä, että se ensisijaisesti viittaa itseensä ja omaan materiaaliinsa ja tekniikkaansa ja toissijaisesti kaikkeen muuhun – myös Sibeliukseen.

*Tuottava taiteilija on työlleen uskollinen ja kurinalainen.*³²⁹ Tämän vapauden suunnata aikaansa omalle työlleen Hiltunen ilmaisi olevan *uskollisuutta taiteelle, joka on kaikkea muuta tärkeämpää.*³³⁰ Tärkeää on myös se, että Hiltunen itse koki, että hänen miehensä Otso antoi hänelle tätä tilaa.³³¹ Hän puhuu muistelmissaan paljon sitoutumattomuudesta ja perheestä: avioliiton alkuaikojen pelosta, että joutuisi luopumaan kutsumuksestaan – kuvanveistäjän työstään – äitiyden ja perheen ja yhteiskunnan konventioiden vuoksi.³³²

³²⁴ Hiltunen 1979, 68. Virtanen, 2005; Myös Haastattelu Pietinen 2016, 3.

³²⁵ Hiltunen 1992, 25.

³²⁶ Hiltunen 1979, 65

³²⁷ Uusikylä 2008, 42. “Luova yksilö liittyy erityisalansa traditioon ja sen saavutuksiin. Samaan aikaan hänen tulee toisaalta pyrkiä eroon traditioista pystyäkseen eriytymään, luomaan uutta vanhan ja totunnaisen tilalle. Mitään uutta ei luoda, jos keksijän, tiedemiehen tai taiteilijan mielessä on vain tukeutuminen totuttuun ja erehdysten välttäminen. Luovan ihmisen tärkein ominaisuus on rohkea riippumattomuus.”

³²⁸ Hiltunen 1979, 72.

³²⁹ Ibid.

³³⁰ Ibid. 77.

³³¹ Hiltunen 1979, 75.

³³² Hiltunen 1979, 47–77.

*Sellainen sitomaton väljyys, joka antaa ainakin näennäisesti tunteen siitä, että voi tehdä mitä tahansa, lähteä minne tahansa ja olla silti perheensä hyväksymä, on minulle ollut viime vuosina ainoa mahdollisuus yhdistää ura ja perhe.*³³³ Näin, tällainen tilanne on miehille aivan yleisesti hyväksytty, naisille ei vielä silloin, eikä usein vielääkään. Naisten velvollisuudentunto perhettä kohtaan, aivan käytännöllisten syiden lisäksi, on usein myös esteenä tällaiselle terveelle itsekkyydelle oman uran ja oman lahjakkuuden toteuttamisen suhteen.

*Vapauden illuusio, oikeus matkustaa, olla pois ja olla yksin, on mielestäni eräs suuri edellytys kaltaiseni ihmisen pysymiselle perheensä yhteydessä.*³³⁴ Meille suomalaisille tämä on ehkä itsestään selvää – muualla ei ehkä niinkään. Vapaus on varsinkin luovalle ihmiselle elämän perusedellytys, muuten joutuu valitsemaan perheen ja työ välillä. Lienee yleisin syy siihen, miksi taiteen historian kaanonissa on naistaiteilijoita niin vähän. Eikä tuo valinta aina ole ollut vapaaehtoinen myöskään. Jos tutkii naistaiteilijoiden historiaa saattaa todeta, että heillä kaikilla, jotka historia mainitsee, on ollut jonkinlainen poikkeuksellinen, perheen suoma tai muuten mahdollistunut erityinen tilanne, jonka ansiosta he ovat saaneet oppia ammattiin ja mahdollisuuden harjoittaa sitä. Pelkkä synnynnäinen älykkyys tai luovuus sinällään ei tee kenestäkään alansa talenttia, kysymys on sisäisten ja ulkoisten tekijöiden yhteisvaikutuksesta, toteaa luovuustutkija Kari Uusikylä. Ulkoisten tekijöiden kuten ”koti, koulu, yhteiskunnan arvomaailma ja ajan henki”³³⁵ merkitys erityislahjakkuuden kehittymiselle varsinaiseksi talentiksi on suuri – suurin lienee myös vanhempien rooli. Lapsuuden lahjakkuus ei johda kuitenkaan automaattisesti huippusuorituksiin aikuisena eivätkä kaikki pysty kehittämään alansa eteenpäin. Uusikylän mukaan tämä oman alansa eteenpäin kehittäminen on yksi todellisen neron³³⁶ keskeinen tunnuspiirre.³³⁷ Hiltunen nimenomaan kehitti oman työskentelynsä avulla omaa alansa eteenpäin, ja sikäli täyttäisi tämän Uusikylän käyttämän termin tunnusmerkistön. Eila Hiltusen oma poikkeuksellisen kiinteä äiti - suhde ja äidin poikkeuksellisen päättäväinen tyttärensä kannustaminen taiteilijan ammattiin,³³⁸ saattoivat myös vaikuttaa siihen, että La Hiltunen kykeni asettamaan oman

³³³ Hiltunen 1979, 76.

³³⁴ Ibid.

³³⁵ Uusikylä 2008, 23.

³³⁶ *Nero* – terminä on omasta mielestäni lähes aina melko yliampuva – mutta Uusikylä käyttää sitä tutkimuksessaan, kuten myös Maria Cinque.

³³⁷ Uusikylä 2008, 28.

³³⁸ Hiltunen 1979, 11-14; Uusikylä 2008, 77.

luovuutensa etusijalle; asettumaan ensisijaisesti kuvanveistäjän rooliin. Hiltunen kuitenkin totesi olleensa erityisen onnekas saatuaan toteuttaa itseään sekä äitinä että taiteilijana.³³⁹

Hiltunen puhuu teoksessa *Ihmisen ääni* myös itsetunnosta, joka hänen mukaansa on yksi taiteilijan arvokkaimmista ominaisuuksista, *jotta hän voisi koko ikänsä olla vakuuttunut siitä, että se mitä hän tekee, on arvokasta.*³⁴⁰ Professori Kari Uusikylä on, yleisesti lahjakkuus ja luovuustutkijana, tutkinut aihetta Naislahjakkuus, joka on tässä opinnäytetyössä jo usein noussut esille. Myös hän toteaa, että erityislahjakkaiden ihmisten kehityksessä ja työskentelyssä tärkein yksittäinen elementti sisäisistä tekijöistä on motivaatio, joka sisältää hänen mukaansa pitkäjänteisyyden, itseluottamuksen ja itsearvostuksen. Luovan yksilön perusedellytykset ovat juuri rohkeus ja riippumattomuus.³⁴¹ Uusikylä toteaa tutkimuksessaan erityislahjakkaita naisista, viitaten juuri Eila Hiltuseen, että hyvin lahjakkaat ihmiset poikkeavat normista myös persoonallisuudeltaan, poikkeuksellisen lahjakkuutensa lisäksi.³⁴² Uusikylän mukaan myös sopeutuminen tämänkaltaisiin vaikeisiin tilanteisiin – kuten esimerkiksi Sibeliuksen monumentin luomisen aika – ja ulkoisten olosuhteiden muokkaaminen oman toiminnan edellytysten mukaisiksi, itselleen tarkoituksenmukaisiksi, vaatii henkilöltä tahdonvoiman lisäksi luovaa älykkyyttä – tunneälyä ja järkeä.³⁴³

Taiteellisesta työskentelystä

Taiteellisesta työskentelystään kuvanveistäjänä hän kertoi itse työprosessin olleen mielenkiintoista ja rikasta – puhdasta elämää ilman alhaisia tunteita tai mitään pientä tai vaivaista.³⁴⁴ *Puhtaana tunteena ilo on aina ollut hyvin merkittävä tekijä sekä taiteessani että aivan arkisessa yksityiselämässäni. [--] olen oppinut viljelemään iloa omaksi terveydekseni silloin kun kaikki on näyttänyt synkältä ympärilläni.*³⁴⁵ Hän mainitsee muistelmiensa loppupuolella uskovansa, että Sibeliuksen monumentti loppujen lopuksi on

³³⁹ Hiltunen 1979, 157.

³⁴⁰ Hiltunen 1979, 78.

³⁴¹ Uusikylä 2008, 23; 42.

³⁴² Uusikylä 2008, 88.

³⁴³ Ibid., 24.

³⁴⁴ Hiltunen 1979, 156-157.

³⁴⁵ Ibid.

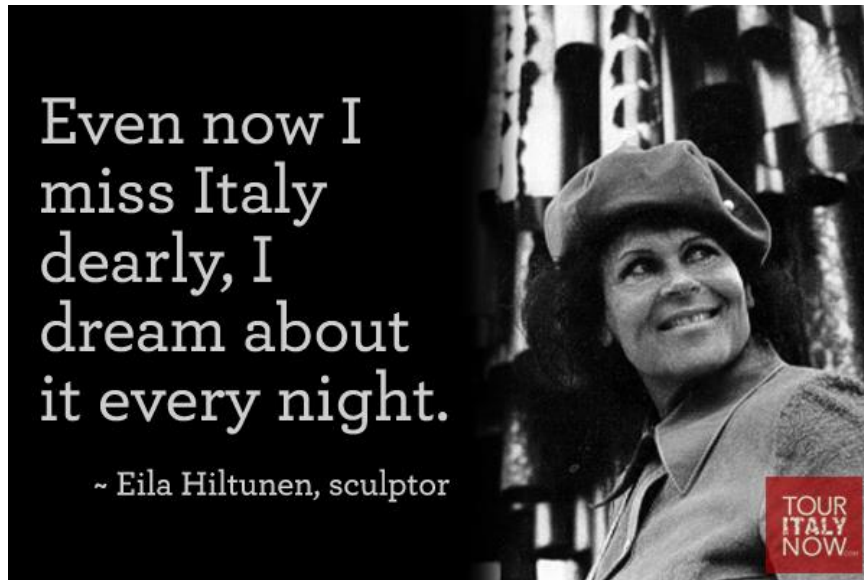
antanut ihmisille sen, mitä hän taiteilijana sen halusikin antavan ja, että puistokin on hänen mielestään ”melko onnistunut”.³⁴⁶

Ja varmaan juuri siksi suurin iloni on sentään tunne siitä, että olen saattanut tehdä jotakin pysyväistä tämän kaiken kaaoksen keskellä, jollaiseksi useimmat ihmiset elämänsä kokevat – että siitäkin huilimatta katsotaanko minun onnistuneen työssäni, teokseni jäävät aineen häviämättömyyden lain johdosta elämään ja minulle annetaan ikään kuin toinen mahdollisuus, useita mahdollisuuksia elää töitteni kautta uudelleen, vaikka itse olenkin jo poissa.³⁴⁷

³⁴⁶ Hiltunen 1979, 154.

³⁴⁷ Hiltunen 1979, 158:”

2. PROFILO BIOGRAFICO (CURRICULUM VITAE) DI EILA HILTUNEN



EILA HILTUNEN

Scultrice, Professore

(22 novembre 1922, Sortavala, Finlandia – 10 ottobre 2003, Helsinki, Finlandia)

1942-1946 Accademia di Belle Arti di Finlandia, Helsinki

Esposizioni personali

1951 Galleria Hörhammer, Helsinki

1951 Museo d'Arte di Lahti, Lahti

1955 Kunst Handel Athenaeum, Copenaghen, Danimarca

1956, 1960 Galleria Artek, Helsinki

1960 Galleria Jean de Ruaz, Parigi, Francia

1960 Galleria Pierre, Stoccolma, Svezia

1962 Galleria dell'Ariete, Milano, Italia

1969 Finnair, New York, Stati Uniti d'America

1973 Galleria Ässä, Helsinki, Finlandia

1976 Museo d'Arte Didrichsen, Helsinki, Finlandia

Esibizione itinerante da parte del ministero degli Esteri di Finlandia:

1976 Ministero di Cultura, Galleria Khane-ye-Aftab, Teheran, Iran

1977 Galleria della Lega Araba, Il Cairo, Egitto

1977 Galleria dell'Indicatore, Roma, Italia

- 1977 Kunsthalle Köln, Colonia, Germania
 1977 Künstlerhaus, Vienna, Austria
 1982 Centro Nazionale delle Arti, Ottawa, Canada
 1982 Museo di Centro Civico, Philadelphia, Stati Uniti d'America
 1983 Comune Helsinki, Finlandia
 1983 San Quirico d'Orcia, Italia
 1985 Palazzo Venezia, Roma, Italia
 1990 Santa Croce, Firenze, Italia
 1994 Constanze Pressehaus, Berlino, Germania
 1996 Esposizione di gioielli, Museo d'Arte e Design, Helsinki, Finlandia
 2001 Museo d'Arte Didrichsen, Helsinki, Finlandia

Collettive in Finlandia

- 1944 *Esposizione Autunno*, Taidehalli
 1947, 1948, 1949, 1951, 1952 *Esposizione Annuale* dell'Accademia di Belle Arti di Finlandia
 1946, 1949, 1953 *Esposizione Giovani Artisti*, Taidehalli, Helsinki
 1950, 1959 *Esposizione Triennale* dell'Accademia di Belle Arti di Finlandia
 1948, 1956, 1960 *Esposizioni* dell'Associazione di Scultori Finlandesi
 1961 *ARS*, Helsinki
 1971 *Hvitträsk Esposizione Estate*, Kirkkonummi
 1971 *Purnu*, Orivesi
 1971 *Suvi-Pinx*, Sysmä
 1972 Villa Mairea, Noormarkku
 1973 Parco Esplanade, Helsinki Festivali

Collettive all'estero

- 1948 *Esposizione Internazionale di opere delle Donne Artiste*, Stoccolma, Svezia
 Esposizioni Associazione Nordica:
 1953 Bergen, Norvegia
 1953 Oslo, Norvegia
 1957 Gothenburg, Svezia
 1957 Lund, Svezia
 1969 Charlottenborg, Copenaghen, Danimarca

- 1954 *Opere delle Donne Artiste*, Bruxelles, Belgio
 1956 *Opere delle Donne Artiste*, Aia, Paesi Bassi
 1959 *Finnish-American Art Exhibition*, Riverside Museum, New York, Stati Uniti
 1959, 1979 *Biennale di Middelheim*, Anversa, Belgio
 1960, 1961, 1962 *Opere delle Donne Artiste*, Museo d'Arte Moderna, Parigi, Francia,
 invitazione personale
 1961 *International Sculpture Exhibition*, Museo Rodin, Parigi, Francia
 1963 *Petite Bronze*, Museo Rodin, Parigi, Francia
 1964 *Biennale des Formes Humaines*, Museo Rodin, Parigi, invitazione personale
 1967 *Montreal World Fair*, Montreal, Quebec, Canada
 1967 Museo dell'Arte Moderna, Stoccolma, Svezia
 1971 *Biennale Fiorino*, Firenze, Italia, invitazione personale
 1974 *Forme Verde*, San Quirico d'Orcia, Italia
 1977 *Quadriennale di Roma*, Roma, Italia

Collettive dell'arte finlandese

- 1958 *Arte moderna finlandese*, Latvia e Cina
 1969 *Arte moderna Nordica*, Louisiana, Copenaghen, Danimarca
 1969 *Arte moderna finlandese*, Museo dell'Arte Moderna, Stoccolma.

Opere esposte in luoghi pubblici in Finlandia

- 1950 *Professor Yrjö Meurman*, Helsingin Korvaklinikka
 1952 *Alli Paasikivi*, Helsingin Lastensairaala
 1955 *Professor Lennart Sjöström*, Helsingin Korvaklinikka
 1956 Rilievo sulla facciata della scuola elementare di Taivallahti, Helsinki
 1960 *Veden alla (Sott'acqua)*, Librario di Tampere
 1961 *Fontana*, Banca di Finlandia, Helsinki
 1961 *Kuparikonstruktio (Costruzione in rame)*, Banca di Finlandia, Kuopio
 1961-67 *Monumento a Sibelius (Passio Musicae)*, Parco Sibelius, Helsinki
 1969-71 *Esseri umani nella processione del tempo*, municipio di Helsinki
 1972 *Elämän liekki (La fiamma della vita)*, Keskussairaala (Hospitale centrale), Tampere
 1975 *Ahtojää (Banchi di ghiaccio)*, rompighiaccio *Urho*
 1979 *Kasvu (Crescita)*, municipio di Tampere

1984 *Polyphonia*, Pori

1987 *Miniatura di Polyphonia*, Teatro della Città di Helsinki

1989 *Crescendo*, Parco di Sculture del Museo d'Arte Didrichsen, Helsinki

1999 *Torsten Carlander-Reuterfeldt*, Kellokoski

Opere esposte in luoghi pubblici all'estero

1967 *Miniatura (maquette) del monumento a Sibelius*, UNESCO, Parigi, Francia

1967 *Dettaglio del monumento a Sibelius*, Città di Montreal, Canada

1970 *Lilienthal*, New Space and Rocket Center, NASA, Alabama Huntsville, Stati Uniti

1975 *Palmulehto (Il Palmeto)*, Parco Imperiale Shahanshahi (Nuovo parco centrale), Teheran, Iran

1979 *Elämän liekki (La fiamma della vita)*, Gedda, Arabia Saudita

1979 *Kuparikonstruktio (Costruzione in rame)*, Gedda, Arabia Saudita

1979-1984 *Auringonkukkapelto (Campo di girasole)*, Città di Gedda, Arabia Saudita

1983 *Studio di un elemento per il Monumento a Sibelius*, Palazzo delle Nazioni Unite, New York, Stati Uniti d'America

1994 *Kasvu ja liekki (Crescita e fiamma)*, Constanze Pressehaus, Berlino, Germania

1997 *Orchidea*, Roma, Italia

2003 *Crescendo*, Auditorio Parco della Musica, Roma, Italia

Medaglie

1957 *Yrjö Meurman*

1957 *Ilmari Kianto*

1958 *E. A. Saarimaa*

1958 Comune di Espoo, *Medaglia del 400 ° Anniversario*

1959 *Professor Arne Johannes Palmén*

1959 *Aarno Turunen*

1959 *F. E. Sillanpää*

1961 *Martti Rapola*

1962 *Carl Axel Nordman*

1963 *Federazione Luterana Mondiale*

1963 *Juuso Kivimäki*

1963 *La società finlandese-americana*

- 1963 *Helsinki Cassa di Risparmio*
 1965 *Jean Sibelius*
 1967 *L. A. Onerva*
 1967 *Maresciallo Mannerheim*
 1971 *Armas Vartiainen*
 1973 *Islanda*
 1973 *Groenlandia*
 1973 *H. I. H. Empress of Iran Farah Diba, placca*
 1974 *Christina Ford, placca*
 1974 *Winston Churchill*
 1974 *Sig.ra Sylvi Kekkonen*
 1974 *Alvar Aalto*
 1974 *Tekniska Museet Stockholm, Medaglia 50 ° Anniversario*
 1975 *Europa 2000*
 1976 *Placche di re Carlo XVI Gustavo e la Regina Silvia*
 1976 *Medaglia Bicentennale di Stati Uniti d'America*
 1978 *Tyyni Tuulio*
 1978 *Ingmar Bergman*
 1982 *Helvi Sipilä*
 1984 *Aale Tynni*

Opere in collezioni

- Arkiv för Dekorativ Konst, Lund, Svezia
 Conte Cicogna-Mozzoni, Milano, Italia
 Fondazione culturale della Repubblica socialista sovietica, Mosca, Unione Sovietica
 Dr. Gianni Agnelli, Torino, Italia
 Museo d'Arte Moderna, Stoccolma, Svezia
 Collezione Pininfarina, Torino, Italia
 Prof. Franco Russoli, Milano, Italia
 Royal Coin Cabinet, Stoccolma, Svezia
 Smithsonian Institution Coin Hall, Washington D.C., Stati Uniti d'America

Opere in collezioni in Finlandia

Museo d'Arte Ateneum

Museo d'Arte Didrichsen

Collezione Heikki Reenpää

Collezione Holger Nordberg

Fondazione di Jenny e Antti Wihuri

Museo d'Arte di Joensuu

Museo d'Arte di Lahti

Collezione Maire Gullichsen

Collezione Martti Airio

Collezione Banco Merita-Nordea

Museo d'Arte di Mikkeli

Collezione P.E. Taucher

Museo d'Arte di Pori

Il Gabinetto delle monete del Museo Nazionale di Finlandia

Collezione Trans-Meri Ltd.

Museo d'Arte di Turku

Yhtyneet Kuvalehdet

Premi in Finlandia

1949 Cimitero di Hietaniemi, concorso commemorativo di guerra, acquisto del concorso artistico dello stato di Finlandia degli anni '50, quarta premio

1952 Concorso artistico dello stato di Finlandia, premio secondo

1954 Concorso statua equestre di Maresciallo Mannerheim, acquisto

1956 Concorso medaglia della città di Helsinki, primo premio

1956 Concorso rilievo a scuola di Taivallahti, secondo premio

1960 Concorso medaglia, Associazione degli scultori finlandesi, terzo premio

1960 Concorso fontana, Città di Tampere, primo premio

1961 Concorso monumento a Sibelius, acquisto extra

1962 Monumento a Sibelius, Secondo concorso, primo premio

1968 Gilda finlandese per medaglie, medaglia d'argento

1971 Città di Helsinki, medaglia d'oro

2000 Premio Finlandia

Premi internazionali

1960 Esposizione internazionale delle opere di donne artiste, Musee d'Art Moderne, Parigi, città di Parigi, Francia, medaglia d'argento

1971 Biennale Internazionale di Fiorino, Palazzo Strozzi, Firenze, Italia, medaglia d'oro

1980 Città di Gedda, Arabia Saudita, medaglia d'oro

Borse di studio finlandesi

1946, 1949 Fondazione di Alfred Kordelin

1948 Fondazione di Leo e Regina Wainstein

1952, 1955 Fondazione di Jenny e Antti Wihuri

1955 Borsa di studio di stato per i giovani artisti

1959 Borsa di studio della città di Helsinki

1967, 1968 fondazione culturale di Finlandia

1980-85 Borsa di studio dello Stato di Finlandia

Borse di studio internazionali

1948 Salisburgo, Seminario in studi americani

1958 Fondazione Ford

1960 Borsa di studio dello stato francese

1964, 1965 Borsista di British Council

Decorazioni e incarichi onorari

1965 Pro Finlandia

1974 Titolo onorifico di Professore concesso dal Presidente della Repubblica finlandese

1982 Commendatore dell'Ordine Al Merito della Repubblica Italiana

1990 Membro onorario dell'Associazione degli scultori finlandesi

Film

1963 *Sinisilmäinen Helsinki (The blue-eyed Helsinki)*

1967 *Sibelius-monumentti (Monumento a Sibelius)*

1973 Felix Forsman: *Naisen monumentti (Monumento di una donna)*

1981 *Tiikerinhetkiä (Momenti tigre)*, televisivo canale 3

1988 *Soivat veistokset (Sculture sonore)*, televisivo canale 1, music program

1998 Erja Häkkinen: *Minun kaupunkini, Siena (Siena, la mia città)*, televisivo canale 4

2001 *Eila Hiltunen nella processione del tempo*, televisivo canale 1