

LA PIETRA E GLI EROI

Le sculture restaurate
di Mont'e Prama



LA PIETRA E GLI EROI
Le sculture restaurate di Mont'e Prama



DIREZIONE REGIONALE PER I BENI CULTURALI
E PAESAGGISTICI DELLA SARDEGNA

Soprintendenza per i beni archeologici
per le province di Cagliari e Oristano
Soprintendenza per i beni archeologici
per le province di Sassari e Nuoro



REGIONE AUTONOMA DELLA SARDEGNA

Presidenza della Giunta
Assessorato della pubblica istruzione,
beni culturali, informazione, spettacolo e sport

Coordinamento

Maria Assunta Lorrari
Antonio Mauro Conti

Comitato scientifico

Maria Assunta Lorrari, Bruno Massabò, Marco Minoja,
Antonietta Boninu, Luisanna Usai, Alessandro Usai

Ideazione e progettazione dell'allestimento

Giovanni Maciocco, Alberto Luciano, Antonella Huber, Luca Mura,
Andrea Fonnesu, Patrizia Tomassetti, Antonietta Boninu,
Luisanna Usai, Alba Canu, Gonaria M. Demontis

*Realizzazione dell'allestimento
coordinamento* Antonietta Boninu

Luisanna Usai, Alba Canu, Gonaria M. Demontis, Roberto Nardi,
Valentina Leonelli, Gruppofallani S.r.l. - Marcon, Venezia e Infobyte S.p.a. - Roma
MULTISS, Società Multiservizi - Sassari

Supporto al coordinamento e rapporti interistituzionali

Anna Paola Loi, Giovanni Follesa, Roberta Laconi

Redazione della Guida all'esposizione

Marco Minoja, Alessandro Usai

Comunicazione e grafica

Accademia di Belle Arti "Mario Sironi" - Sassari
Blackwood S.r.l. - Cagliari

Collana: 2 - Regesti, Tassonomie e altri Trattati

© 2011 h_demia.ss/press
Sassari, via Duca degli Abruzzi, 4 - Tel. 079 280022
email: hdemiaspress@gmail.com

ISBN 978-88-97048-02-2

LA PIETRA E GLI EROI

Le sculture restaurate di Mont'e Prama

Guida all'esposizione

2011







MARIA ASSUNTA LORRAI

Direttore regionale per i beni culturali e paesaggistici della Sardegna

L'esposizione è il risultato dello studio e del lavoro scientifico condotto dal Ministero che, grazie alle sue professionalità e alla tradizione di interventi in questo delicato settore, è riuscito ad ottenere un recupero ed un restauro di queste statue che ci può orgogliosamente far dire che siamo in questo campo "i primi del mondo".

Di questa mostra però dobbiamo anche dire che è il coronamento di un percorso virtuoso, senza il quale a nulla si sarebbe arrivati, che ha portato due amministrazioni, quella statale e quella regionale, ad individuare e condividere un obiettivo comune fin dal riconoscimento della caratteristica di questo complesso scultoreo di "bene sensibile" per il territorio. La necessità di avviare il difficile ed impegnativo restauro delle sculture di Mont'e Prama, infatti costituì uno degli obiettivi condivisi dell'Accordo di Programma Quadro stipulato nell'anno 2005 tra il Ministero per i Beni e le Attività Culturali, il Ministero dell'Economia e la Regione Sardegna.

È tale condivisione iniziale che deve continuare a guidarci nelle scelte di valorizzazione futura di questo importante rinvenimento perché possa essere a lungo occasione di promozione culturale per l'intera Sardegna. La mostra sarà quindi una tappa importante ma transitoria di un percorso che auspico possa portare a lavorare insieme tutti quei soggetti - pubblici e privati - che hanno a cuore il futuro culturale di questa Isola.

Sculture simbolo di una civiltà passata e testimonianza del raggiungimento di tecniche che possono sostenere più che dignitosamente il non facile confronto con produzioni coeve; soprattutto straordinarie per le loro dimensioni, certamente uniche se rapportate alla produzione tradizionale.

Non so se sia corretto definire i nostri guerrieri "giganti", certamente definirli tali ci permette però, in termini di comunicazione, di giocare con il riferimento al fortunato aforisma di Bernardo di Chartres "Siamo come nani che stanno sulle spalle dei giganti". Ecco, le statue questo possono rappresentare per noi: il punto di osservazione privilegiato del nostro futuro.



UGO CAPPELLACCI

Presidente della Regione Autonoma della Sardegna

Eccoli ritornare dopo il restauro, i nostri Giganti.

Hanno un fascino antico e al tempo stesso appaiono testimoni del contemporaneo: merito delle loro forme originali, dei cerchi ipnotici degli occhi e, ancora, della rigorosa essenzialità delle linee dei volti.

Eccoli, i Giganti, pronti a raccontare ai Sardi e al mondo chi sono. E quali gesta straordinarie hanno compiuto per essere stati scolpiti e immortalati nella pietra.

Per la Regione Sardegna il mito e il territorio, oggi forse più di ieri, sono combinazioni indissolubili per alimentare il fascino della propria storia. E queste statue di eroi ne interpretano l'essenza più profonda.

Il recupero del complesso scultoreo di Mont'e Prama è dunque una tappa fondamentale verso la valorizzazione turistico-culturale della Sardegna.

Un plauso al Centro di Conservazione e Restauro di Li Punti per il lavoro svolto: grazie alla "riscoperta" dei guerrieri, degli arcieri e dei pugilatori oggi facciamo i conti con nuovi suggestivi interrogativi. L'unicità, l'imponenza, la quantità delle statue rimandano ad affascinanti scenari, non ultima l'ipotesi di una civiltà sarda di avanguardia nel Mediterraneo.

Le Istituzioni devono impegnarsi perché la "memoria" sia sempre viva nel nostro presente e nel futuro delle prossime generazioni.

E la Regione Sardegna, in tal senso, è pronta a dare il suo contributo.

SERGIO MILIA

Assessore regionale della pubblica istruzione, beni culturali, informazione, spettacolo e sport

Un lavoro lungo, paziente, certosino.

Un percorso comune tra la Regione Sardegna ed il Ministero per i Beni e le Attività Culturali per valorizzare un patrimonio inestimabile della nostra terra.

Un pezzo di storia che, tassello dopo tassello, è tornato a nuova vita. Adesso le sculture di Mont'e Prama possono essere ammirate in tutta la loro affascinante bellezza.

Il lavoro di restauro mette maggiormente in risalto la civiltà nuragica: pugilatori, guerrieri, arcieri o semplicemente eroi di pietra.

Migliaia di pezzi che i restauratori del Centro di Conservazione e Restauro di Li Punti hanno saputo brillantemente ricomporre, con una qualità assoluta, che esalta la maestosità delle sculture di Mont'e Prama, simbolo di una grande civiltà scomparsa, testimonianza di un'epoca che, grazie alle indiscusse professionalità, tornano alla luce nella loro quasi integrale bellezza.

E per questo, per la possibilità che il pubblico possa ammirare i simboli di una cultura millenaria, ringrazio il lavoro e il rigore scientifico dei restauratori del Centro di Li Punti, uno dei migliori in Italia.

Verso Mont'e Prama

MARCO MINOJA

Soprintendente per i beni archeologici per le province di Cagliari e Oristano

La collina digrada piano verso lo stagno di Cabras; intorno, le palme nane danno ragione del nome del luogo: Mont'e Prama.

Lungo il declivio le lastre quadrate di copertura delle tombe scavate oltre trent'anni fa. La necropoli è un unicum in Sardegna; non più grande tomba dei giganti e non ancora fossa singola: ma una lunga fila di pozzetti, collegati tra loro da quelle lastre che danno alla necropoli l'aspetto di un gigantesco domino giocato sul fianco del colle. I giocatori conoscevano già la vocazione sepolcrale dell'area: vi trovarono infatti una necropoli più antica; al vecchio sepolcreto ne accostarono un altro, preservando il precedente. L'area venne così monumentalizzata, le tombe rese visibili, si apprestò una strada parallela alla fila di sepolture.

Ma qualcosa di ancora più evidente doveva servire, o era servito, ad esaltare quel luogo eccezionale. Grandi statue furono collocate lungo le pendici della collina: una parata di élite guerriera, l'aristocrazia del popolo nuragico.

Le statue e il monumento sepolcrale sembrano parti di un unico programma, teso ad esaltare la grandezza e la potenza di quell'aristocrazia in armi. Quando accadde tutto questo? Chi sono i bellicosi signori del Sinis, immortalati per sempre a Mont'e Prama? Molti indizi spingono a pensare che la necropoli si collochi nella fase terminale dell'esperienza nuragica, l'epoca che vede strutturarsi in maniera definitiva i rapporti tra i naviganti del Mediterraneo orientale e le coste della penisola italiana.

È questo il momento in cui si definiscono i caratteri "principeschi" delle aristocrazie italiche, che derivano dal Levante mediterraneo stili di vita, oggetti di lusso, comportamenti che guardano ai principi in armi dell'epopea omerica.

Alcuni studiosi ritengono possibile separare cronologicamente le statue dalla necropoli, collocando le prime ancora nelle fasi finali dell'età del bronzo e pensando che sia stata proprio la loro presenza ad attrarre la collocazione delle successive necropoli. Ipotesi a mio avviso più complessa, meno economica e dunque metodologicamente meno accettabile, che costringe a distinguere nel tempo due episodi parimenti eccezionali collocati

nel medesimo luogo.

Ma a Mont'e Prama lo scavo è tutt'altro che esaurito e le nuove tecniche di indagine consentiranno di raccogliere tutti i dati ancora disponibili: si deve tornare a scavare e lo si sta programmando attentamente; per gli archeologi del terzo millennio sarà un immenso privilegio.

Attraverso il restauro

BRUNO MASSABÒ

Soprintendente per i beni archeologici per le province di Sassari e Nuoro

Il mio arrivo in Sardegna, nel settembre del 2009, è stato contrassegnato da un'inevitabile serie di questioni e di problemi aperti nei quali, da archeologo, ho dovuto "scavare" alla ricerca delle soluzioni da adottare. Nei progetti già avviati, il rispetto della continuità mi ha guidato nelle scelte e nelle decisioni.

Il percorso tracciato dal progetto di restauro delle statue di Mont'e Prama, nell'ambito del Centro di Conservazione e Restauro, spicca fra tutti per la portata culturale e per l'eccezionalità delle sculture. Si tratta infatti di opere che si impongono per singolarità, quantità, qualità, per quanto esprimono, per gli interrogativi che pongono e per le sfide che rilanciano agli studi archeologici.

I confronti con le produzioni scultoree del Mediterraneo rimandano particolari che nella composizione d'insieme si fondono con altri elementi che rivelano altro sentire, altro scolpire e che caratterizzano la civiltà nuragica, che ha prodotto architetture eccezionali.

Il passaggio, ammirevole per le soluzioni tecniche adottate e per il risultato, dai depositi al laboratorio, ha comportato esperienza, capacità, rigore metodologico, tecniche raffinate, ma soprattutto coraggio da parte di chi ha ideato, redatto e realizzato il progetto di restauro con formule innovative di coinvolgimento di pubblico e di scuole, che hanno risposto con il massimo interesse.

La mostra La Pietra e gli Eroi. Le sculture restaurate di Mont'e Prama è il coronamento di un grande lavoro che ha visto impegnata una équipe affiatata di archeologi, restauratori, ingegneri, artigiani esperti, i cui risultati vengono presentati per la prima volta al pubblico più vasto.

È quindi per me motivo di grande soddisfazione poter partecipare alla "restituzione" di queste singolari testimonianze di una civiltà speciale, destinate a diventare uno dei nuovi simboli di un'Isola straordinaria e della sua cultura millenaria.



Indice

DA MONT'È PRAMA, VERSO MONT'È PRAMA

1. Vincenzo Santoni, *Preistoria e civiltà nuragica nel Sinis* 1
2. Alessandro Usai, *La civiltà nuragica, dai nuraghi a Mont'è Prama* 9
3. Alessandro Bedini, *Gli scavi a Mont'è Prama nel 1975* 17
4. Carlo Tronchetti, *Gli scavi a Mont'è Prama dal 1977 al 1979* 21
5. Luisanna Usai, *Pugilatori, arcieri e guerrieri* 25
6. Valentina Leonelli, *Rappresentazioni di architettura* 31
7. Fulvia Lo Schiavo, *La scultura nuragica, dai bronzi figurati alle statue di Mont'è Prama* 35
8. Emerenziana Usai, *I betili di Mont'è Prama* 39

DAL RESTAURO ALLA MOSTRA: IL CENTRO DI LI PUNTI

1. Antonietta Boninu, *Pianta idee, cresceranno sculture* 41
2. Antonietta Boninu, *Messaggi di restauro, strategia di conservazione* 43
3. Patrizia Luciana Tomassetti, *La mostra "La pietra e gli eroi" e il Centro di Restauro di Li Punti* 49

APPENDICE CRONOLOGICA

55



DA MONT'È PRAMA, VERSO MONT'È PRAMA

1. *Preistoria e civiltà nuragica nel Sinis*

VINCENZO SANTONI

La penisola del Sinis interessa la parte occidentale dei Campidani Maggiore e di Milis. La sua occupazione in epoca preistorica è documentata già a partire dal neolitico: il contesto preistorico più noto è quello del sito di Cuccuru S'Arriu di Cabras. Qui sono attestati una necropoli del neolitico medio (cultura di Bonu Ighinu) e un insediamento perdurato dal neolitico medio attraverso il neolitico superiore (cultura di San Ciriaco), fino al neolitico finale (cultura di Ozieri) e all'eneolitico (cultura sub-Ozieri). Nel medesimo sito è presente un pozzo sacro nuragico costruito con blocchi squadrati delle fasi Bronzo Recente e Bronzo Finale, con attestazioni di uso fino all'epoca punica e tardo-punica/romana repubblicana. Si isola distinta una necropoli romana imperiale di I-III sec. d. C. L'indizio della più antica occupazione del sito di

Cabras, Cuccuru S'Arriu.
La statuina della tomba
410 (foto: C. Buffa).



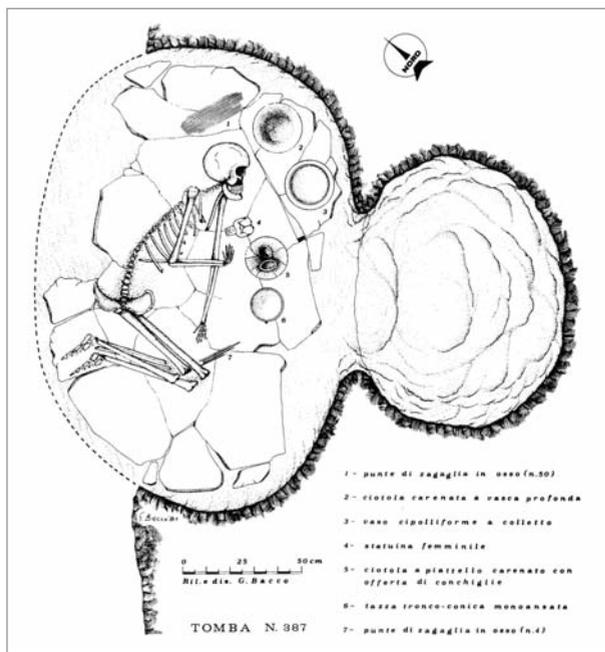
Cuccuru S'Arriu sembra essere fornito da un frammento proveniente dalla necropoli e databile ancora al neolitico antico, decorato da un motivo ad impressioni ottenuto mediante l'utilizzo di una conchiglia di *cardium*, un mollusco dal guscio a profilo ondulato, da cui la produzione prende il nome di ceramica cardiale.

La necropoli del neolitico medio è composta da 19 sepolture, di cui 13 sono aperte nel bancone roccioso arenaceo, con unica cameretta ovaleggiante, in un caso pavimentata con lastrine in conglomerato, e pozzetto di accesso verticale; 4 sono del tipo a fossa, scavate superficialmente nel bancone roccioso, e infine 2 di incerta attribuzione culturale, ricavate entro la sabbia, tra l'*humus* e l'affioramento arenaceo sottostante. In tutti e tre i tipi di fossa, di norma corrispondente a sepolture individuali, i defunti si trovano se-

politi in posizione più o meno contratta; in un paio di tombe sono attestati due individui, con resti scheletrici recanti tracce di ocre rossa, di cui uno in giacitura secondaria: il cranio isolato di un secondo individuo, di età giovanile, è collocato presso le ginocchia dell'inumato, di sesso maschile e di età giovane adulta, disteso sul fianco sinistro e con le estremità inferiori contratte. Nelle tombe è di norma presente un idoletto litico femminile in stile "volumetrico", eccezionalmente attestato anche in due o tre esemplari, di un tipo analogo alle statuine rinvenute nel sito di Su Anzu di Narbolia, come pure in quello di Santa Giusta. In alcuni corredi sono presenti punte di zagaglia in osso e microliti geometrici in ossidiana del Monte Arci e in selce, con ritocco continuo ad arrotondare le base. Un eccezionale elemento di corredo è rappresentato da un vago di collana di corallo rosato, a verghetta tubolare schiacciata, forse levigata, affusolata ad una estremità col foro di sospensione. Si conoscono elementi di collana in corallo in contesti neolitici nella Caverna delle Arene Candide (Liguria) e nella Grotta dei Piccioni di Bolognano (Abruzzo), mentre in Sardegna si hanno riscontri nel neolitico ed eneolitico della grotta Rureu di Alghero. Alcuni campioni ossei, sottoposti ad analisi al C14, hanno restituito date calibrate comprese fra 4800 e 4450 anni a.C.

Nel medesimo sito di Cuccuru S'Arriu l'abitato presenta testimonianze insediative a partire dal neolitico medio, seguono diversi fondi di capanna del neolitico superiore dell'aspetto culturale detto di San Ciriaco di Terralba.

Questo aspetto, ricollegabile con i quadri culturali Chassey,



Cabras, Cuccuru S'Arriu. Planimetria della tomba 387 (disegno: G. Bacco).

Cabras, Cuccuru S'Arriu. Collana con vago in corallo dalla tomba 439 (foto: C. Buffa, L. Corpino).



Lagozza e Diana caratteristici del neolitico superiore dalla Francia meridionale all'Italia meridionale e Sicilia, è pure attestato in diversi contesti insediativi e funerari, di cui si richiamano, fra gli altri, Monte d'Accoddi - Sassari, Puisteris - Mogoro, Torre Foghe - Tresnuraghes, Sant'Iroxi - Decimoputzu, grotta Orsoni - Cagliari e grotta Rureu - Alghero; da ultimo sono emersi i siti di Su Pranu Mannu - Solanas, Gribaia - Nurachi, Fenosu - Palmas Arborea e Bau Angius - Terralba. Sotto una sacca in contesto di abitato si registra la presenza di una fossa con sepoltura individuale con gli arti contratti. Singolare fra le fogge ceramiche di cultura San Ciriaco è l'esemplare di olletta biconica munita di bozza in ceramica nero-lucida della sacca 392, con decorazione zonale composta a banda verticale punteggiata, contornata sui due lati da linee parallele terminanti a spirale alle estremità di base e al vertice; questa decorazione è rapportabile ai due temi incisi intorno agli stipiti del portello di accesso dell'ipogeo di Corongiu a Pimentel e ad altre decorazioni a spirali sulle pareti della tomba IV di S'Elighe Entosu (Cargeghe-Muros) e su una delle stele di Monte d'Accoddi.

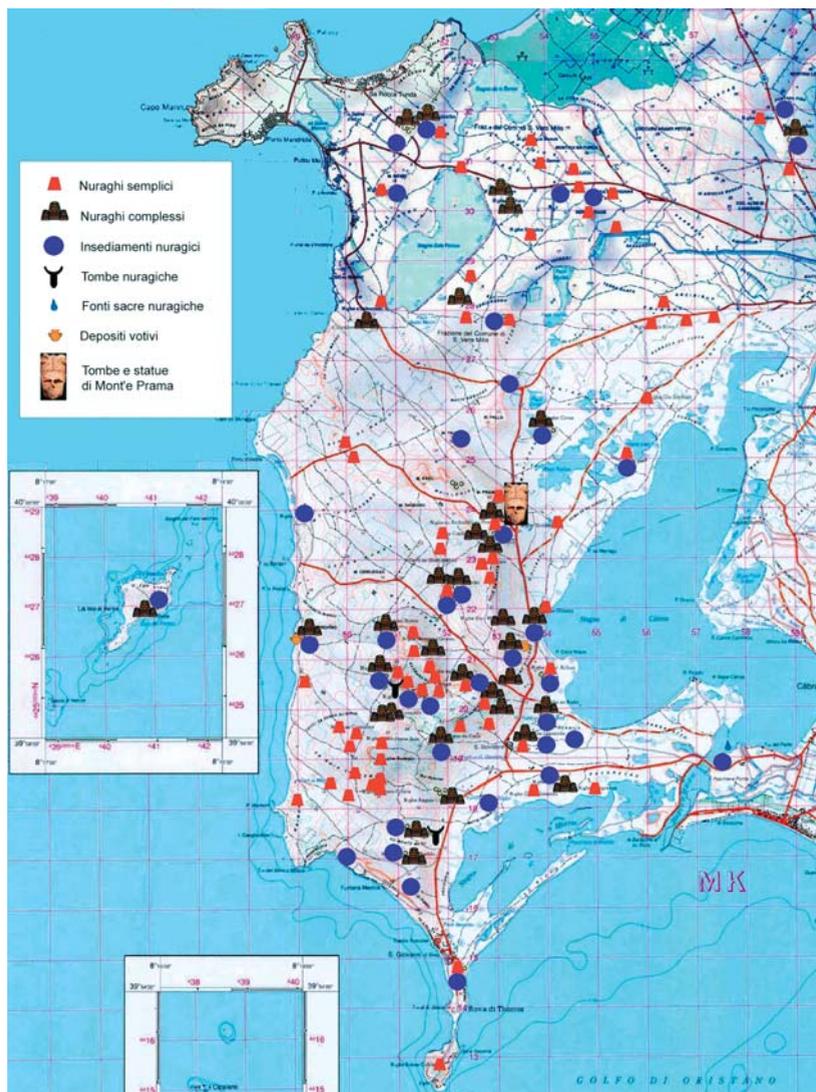


Cabras, Cuccuru S'Arriu. Olletta biconica della sacca 392 (foto: archivio Sopr. Beni Arch. Cagliari).

Si tratta di motivi grafici che riecheggiano il tema esornativo del piattino di clorite di Locoe di Orgosolo.

Il contesto insediativo dell'orizzonte eneolitico attribuibile alla facies culturale definita sub-Ozieri restituisce l'attestazione dell'idoletto in marmo a traforo del tipo Porto Ferro di Alghero e diversi esemplari di asce litiche del tipo a codolo, analoghe ad esemplari attestati a Fenosu - Palmas Arborea.

Sullo sfondo di presenze della cultura del vaso campaniforme, nella Tomba VII di Serra is Araus di San Vero Milis, in altre tombe a cista a Santa Vittoria di Nuraxinieddu e a S'Arrieddu di



Carta distributiva dei complessi nuragici del Sinis (elaborazione A. Usai).

Cabras e nell'abitato di Sa Perda Lada di San Vero Milis, i reperti ceramici del Bronzo Antico I di Costa Tana di Bonarcado preparano i successivi sviluppi del Bronzo Antico II di Monte Conella di Nuraxinieddu.

A partire soprattutto dall'età nuragica, il paesaggio culturale è articolato per distretti insediativi di ambito civile, culturale e funerario, i c.d. *cantoni* o *sistemi territoriali*, intesi come organismi politici ed economici autonomi, regolati da rapporti comunitari di ordine tribale, che investono l'intero arco temporale del Bronzo Medio, Recente e Finale.

Questa organizzazione verrà riproposta nei momenti proto-storici e storici dell'Evo antico per poi pervenire, con l'assetto

delle *curatorie* medievali e i successivi sviluppi, al comporsi delle regioni storiche di Nurra, Planargia, Sinis, Marmilla, Sulcis ecc.

Per l'ambito nuragico, le ricerche nei Campidani Maggiore, di Milis e di Simaxis hanno individuato la presenza di 9 villaggi di capanne, costruite con materiali vegetali deperibili senza strutture murarie, per lo più riferiti a fasi del Bronzo Medio e Bronzo Recente; fra questi si richiamano Monte Conella e Santa Maria su Claru di Nuraxinieddu, S'Arrieddu di Cabras (ora meglio noto come Sa Osa) e Sant'Elia di Santa Giusta.

Da ricerche nei Comuni di San Vero Milis, Riola Sardo e Cabras è emersa la presenza di 106 complessi nuragici, con una den-



Cabras, nuraghe S'Argara (foto: G. Mancosu).



Cabras, nuraghe Cannevadosu (foto: A. Usai).

sità di circa un nuraghe per kmq. Tutti i nuraghi sono del tipo classico con camera coperta a falsa cupola o *tholos*: 62 monotorri, 36 complessi e 8 non definiti. Fra i nuraghi complessi, 9 sono del tipo “a tancato”, cioè con torre principale, cortile e una torre secondaria disposti in asse, 7 ad addizione frontale e sviluppo laterale, 1 con corpo aggiunto trilobato, 7 quadrilobati, 12 risultano di forme non definibili.

Per l'ambito funerario, oltre a una tomba megalitica di tipo arcaico (*allée couverte*) a Matta Tramontis di Cabras, ascrivibile a una fase del Bronzo Antico, sono attestate due “tombe di giganti”



Cabras, tombe a pozzetto di Is Aruttas (foto: G. Bacco).

(una a Sa Gora ‘e sa Scafa ed una a Su Mont’e Mesu di Cabras) e tombe a pozzetto a Is Aruttas e a Mont’e Prama di Cabras. In territorio di Narbolia, nelle aree di Campu Darè, Procus e Funtana ‘e Pira, le ricerche hanno individuato ben sette esemplari di tombe di giganti.

Per l'ambito cultuale sono noti una fonte sacra a Sa Rocca Tunda di San Vero Milis ed una presso il proto-nuraghe Tronza di Milis, e due tempietti a pozzo, uno a Sa Gora ‘e sa Scafa ed uno a Cuccuru S’Arriu; qui il tempietto a pozzo, eretto nel Bronzo Finale, dovrebbe essere stato preceduto da una sorgente riferibile al Bronzo Recente, il cui strato con deposito culturale è infatti sottostante al contorno murario del pozzo stesso.

Al momento sono tre i depositi di vasetti votivi: uno a Su Pallosu di San Vero Milis e i restanti due riferiti ai nuraghi Sianeddu e Corrigias di Cabras, nel primo caso dentro il cortile, nel secondo all'interno di una grotticella naturale ai piedi del nuraghe. Nel sito di Campu de Santu Pedru di Narbolia, in connessione

con edificio megalitico indeterminato, è stata individuata una plausibile stipe votiva che ha restituito una consistente quantità di ollette e anforette, di ambito Bronzo Recente - Bronzo Finale; nel 1985 vi recuperai un frammento di olletta miniaturistica con grappetta di restauro in piombo recante l'impronta di un tessuto, come su fondi e pareti di ziri dell'abitato di Genna Maria di Villanovaforru.

Le ricerche nel Sinis hanno evidenziato altresì la presenza di una ventina di siti archeologici attribuibili a un momento tra il Bronzo Finale e la prima età del ferro, ad avviso dello scrivente

Cabras, scavo dell'insediamento nuragico di Sa Osa (foto: L. Soro).



comunque per lo più riferibili al Bronzo Finale: tra questi Cuccuru S’Arriu, Tharros (scavi Gennaro Pesce), Mont’e Prama, Barrisi B, Is Aruttas di Cabras; Madonna del Rimedio di Oristano; Santa Barbara di Bauladu; Cobulas di Milis; Banatou e Mura di Narbolia; Sant’Elia di Santa Giusta.

Solo il sito di Su Cungiau ‘e Funtà di Nuraxinieddu ha restituito una sequenza culturale con attestazione delle fasi Bronzo Medio-Recente, Bronzo Finale, Primo Ferro, Orientalizzante antico. Lo scavo interdisciplinare del sito di Sa Osa a Cabras costituisce uno straordinario archivio geo-biologico, compreso fra Bronzo Medio e Bronzo Finale/Primo Ferro; dai campioni di sedimento prelevati dal pozzo N sono stati selezionati numerosissimi semi, prevalentemente d'uva, ma anche appartenenti ad altri frutti come il melone, i fichi e piccoli noccioli appartenenti forse a pesche.

2. La civiltà nuragica, dai nuraghi a Mont'e Prama

ALESSANDRO USAI

Quando ai piedi della collina di Mont'e Prama si componevano la necropoli e il complesso di sculture, e nell'intera Sardegna templi e santuari si riempivano di bronzi e di ambre, i nuraghi erano già vecchi.

Nuraghi e “tombe dei giganti” da una parte, templi, bronzetti e statue dall'altra sono certamente opera dello stesso popolo, inteso come ceppo etnico radicato in Sardegna già da millenni che sviluppò nel tempo una propria tradizione culturale; non sono però opera della stessa gente, bensì di diverse generazioni portatrici di esigenze materiali, ideali e sociali diverse, pur nella continuità della stessa tradizione culturale. Parlare oggi della civiltà nuragica impone a tutti uno sforzo per liberarla dall'immagine astratta di mitico *eden* isolano; costringe tutti ad accettare una dif-

ficilissima sfida, riportare nel concreto dei tempi, dei luoghi e delle azioni non solo i monumenti e i manufatti ma soprattutto quella umanità che fu protagonista di una singolare esperienza storica, che segnò la Sardegna in modo indelebile e tuttavia attraversò crisi e cambiamenti e infine si consumò e si dissolse lasciando il posto ad altre esperienze.

Riprendendo e adattando lo schema elaborato da Giovanni Lilliu, possiamo suddividere la civiltà nuragica in due grandi periodi e ciascuno di essi in due fasi, che si potrebbero definire come le fasi della formazione, maturità, trasformazione e degenerazione.

È ovvio che si possa parlare di civiltà nuragica solo a partire dal momento in cui compaiono i nuraghi. Le ultime ricerche hanno messo in evidenza i sintomi di sviluppo che caratterizzano le società del periodo immediatamente precedente (Bronzo Antico); tuttavia la comparsa dei ciclopici nuraghi arcaici e delle



Ghilarza, Orgono:
nuraghe arcaico con
sopraelevazione a tholos
(foto: A. Usai).



Paulilatino, Goronna: tomba di gigante arcaica (foto: A. Usai).



Abbasanta, Losa: nuraghe classico trilobato (foto: A. Usai).

prime maestose “tombe dei giganti” appare un salto di qualità, ancora arduo da descrivere e spiegare, rispetto all’altalenante svolgimento delle millenarie culture “prenuragiche”.

La costruzione dei nuraghi, delle “tombe dei giganti” e dei connessi insediamenti segna un periodo di circa quattro secoli, approssimativamente dal 1600 al 1200 a.C. (Bronzo Medio e Bronzo Recente), che corrispondono appunto alle fasi di formazione e maturità.

I nuraghi arcaici, propri della fase formativa, sono tozzi e bassi, inizialmente provvisti di corridoi e nicchie ma non di camere; in seguito presentano camere ellittiche o rettangolari. Gli

insediamenti, sia adiacenti ai nuraghi arcaici che isolati, sono costituiti da piccoli gruppi di edifici circolari singoli oppure da fosse scavate nel terreno con sovrastrutture deperibili in legno e frasche. Nella stessa fase compaiono anche le prime “tombe dei giganti”, sepolture megalitiche di tipo dolmenico composte da un vano funerario allungato (galleria) e da un emiciclo frontale cerimoniale (esedra); la loro denominazione tradizionale allude alla forma della galleria che ricorda il cassone di un individuo gigantesco, mentre invece era destinata alla deposizione di decine o centinaia di persone.

La *tholos*, la falsa cupola costituita da anelli di pietre via via più stretti dalla base alla sommità, è la grande invenzione degli architetti nuragici della fase della maturità, che diede al nuraghe



Sedilo, Iloi: tomba di gigante di tipo evoluto (foto: A. Usai).

classico la caratteristica forma di torre troncoconica. Questa ingegnosa semplificazione consentì sia la costruzione in serie di edifici a una sola torre, sia l’elaborazione di monumenti complessi con più torri, quindi con diverse camere al piano terreno e su uno o due livelli sovrapposti. Nello stesso tempo le diverse tribù organizzavano i propri territori come “cantoni” policentrici, caratterizzati dalla moltiplicazione degli insediamenti e delle sepolture. Così fu attuata una prodigiosa colonizzazione di pianure, colline, altipiani e montagne; il processo di popolamento si accompagnava al disboscamento e allo sviluppo di un efficiente sistema economico integrato.

Tra le varie migliaia di nuraghi esistenti in Sardegna, quelli complessi richiamano l’attenzione non solo per l’arditezza e la monumentalità quanto per l’espressione di una gerarchia struttu-

rale, funzionale e territoriale, in rapporto alle esigenze di controllo e gestione delle risorse e della rete viaria. I grandi nuraghi suggeriscono anche emulazione e competizione fra comunità vicine, in vario modo cooperanti e concorrenti. Tuttavia non è chiaro in quale misura la gerarchia territoriale si traducesse in stabili differenze di rango e potere all'interno delle società nuragiche.

Un fattore di sviluppo che agisce in alcune zone più che in altre è il contatto con le civiltà micenea, minoica e cipriota, che procurava oggetti di lusso e prestigio e contribuiva a sviluppare la gerarchia sociale. Tuttavia le nascenti differenze di rango non si estendevano alle usanze funerarie; infatti nelle "tombe dei giganti" di tipo evoluto, spesso più piccole che in passato e costruite con blocchi perfettamente squadrate, il culto degli antenati continuava ad esprimersi in forme collettive ed egualitarie basate sulla consanguineità.

Da sempre, studiosi e curiosi si interrogano sulla funzione dei nuraghi; tuttavia spesso la domanda è mal posta, in quanto non appare appropriato all'organizzazione delle società che li costruirono chiedersi se i nuraghi fossero regge o fortezze o torri di avvistamento o templi o tombe, per non dire di ipotesi più stravaganti. In particolare la funzione militare dei nuraghi poteva essere accettata finché si riteneva che la loro costruzione fosse continuata fino alle guerre coi fenici e i punici e persino coi romani; ma da tempo si è accertato che la costruzione dei nuraghi cessò molto prima dell'inizio delle colonizzazioni storiche della Sardegna. La documentazione archeologica suggerisce che le società che costruirono i nuraghi fossero, soprattutto all'inizio, di tipo tribale, compatte e geniali ma con mediocri differenze di rango e soprattutto con scarsa specializzazione funzionale. Pertanto è probabile che i nuraghi siano stati costruiti per svolgere tutte le funzioni materiali e simboliche che erano necessarie alla vita delle comunità nuragiche, nell'ambito di un'economia prevalentemente rurale e di una società che cominciava a differenziarsi. Così, pur non essendo semplicemente case, i nuraghi furono utilizzati per attività domestiche, come dimostrano innumerevoli reperti; pur non essendo fortezze, furono anche edifici fortificati, nel senso di "resi forti" e attrezzati per la protezione di persone e cose; soprattutto furono strumenti di controllo capillare del territorio e di gestione delle risorse, e furono segni evidenti di potenza e ricchezza delle comunità che li possedevano. Solo in momenti successivi essi poterono essere utilizzati come templi, e solo in epoca romana e medievale furono talvolta impiegati come tombe.

L'insostenibilità economica e sociale di questo sistema di

proliferazione è la causa più probabile del profondo cambiamento che investì la Sardegna nuragica nelle fasi di trasformazione e degenerazione (Bronzo Finale e prima età del ferro: circa 1200-700 a.C.).

Non si costruiscono più nuraghi; anzi molti vengono danneggiati e abbandonati oppure ristrutturati e riutilizzati con diverse funzioni più specializzate che in passato, soprattutto per l'immagazzinamento di derrate alimentari e altri beni. Invece gli



Solarussa, Pidighi:
insediamento con nuraghe
complesso e fonte
(foto: A. Usai).

insediamenti continuano a svilupparsi e a moltiplicarsi, senza segni di aggregazione protourbana; tra le robuste strutture in pietra risaltano abitazioni complesse, sale per riunioni e muraglie di recinzione. Pertanto lo scadimento dei nuraghi non indica un collasso socio-economico ma accompagna una profonda trasformazione della società, in cui i punti di forza coesistono coi fattori di debolezza.

Le novità più evidenti sono nel campo rituale. Accanto ad alcuni nuraghi convertiti in templi sono significativi i santuari, complessi organizzati con specifiche funzioni cultuali che si sviluppano intorno ad uno o più edifici templari. Tra questi, i più noti sono i “pozzi sacri” o “templi a pozzo”, caratterizzati dalla scala e dalla camera sotterranea a falsa cupola che accoglie l'acqua sorgiva. Le fonti sono simili ma prive di scala e camera ipogeica. Infine vi sono templi rettangolari (“a *megaron*”) o circolari, privi di un esplicito riferimento all'acqua.

Nei santuari si accumulavano metalli ricavati dall'attività mineraria e dagli scambi, soprattutto con l'isola di Cipro; si offrivano manufatti pregiati in bronzo e ambra; si sviluppavano botteghe artigianali che adattavano la tecnologia e lo stile ciprioti ed elaboravano un originale linguaggio artistico. Sembra evidente che il culto fosse diventato uno degli aspetti principali della riorganizzazione economico-sociale in atto; in particolare sembra che nel corpo compatto delle comunità tribali si fosse insinuata una marcata differenziazione tra strati dominanti e strati subordinati, e che le *élites* emergenti cercassero di legittimare il proprio potere assumendo il controllo delle pratiche di culto.

I cambiamenti appaiono anche nella sfera funeraria. Non si costruiscono nuove “tombe dei giganti”, ma quelle esistenti vengono ancora utilizzate. Appaiono alcune tombe con galleria seminterrata e senza esedra frontale, che spesso rivelano un abbellimento delle strutture, una riduzione del numero di inumati e la presenza dei corredi personali.

È molto probabile che la trasformazione descritta si sia manifestata inizialmente come una vera e propria crisi e abbia comportato un grave disorientamento sociale. È anche probabile che questa situazione sia stata superata grazie al ruolo di guida assunto dai gruppi sociali emergenti.

Il processo di trasformazione si intensifica fino a degenerare nella prima età del ferro. Molti santuari toccano il culmine del loro sviluppo tra il IX e l'VIII sec. a.C., quindi decadono e scompaiono rapidamente nel VII. Nei santuari si continua a tesaurizzare metalli e beni di valore di produzione locale e di importazione, tra i quali risaltano i bronzetti votivi. La produzione dei bronzetti nuragici, iniziata già nella fase precedente, si avvale del progresso tecnologico della metallurgia cipriota, grazie all'adozione della fusione a cera persa; ma le piccole opere d'arte restano inconfondibili per l'impostazione, l'iconografia generale e la resa dei volti, degli strumenti, delle vesti e delle armi. Esse restituiscono l'immagine consapevole di una società articolata, riproducono gli animali, le cose, i valori e i simboli, celebrano miti eroici

espressi in imprese di caccia e di guerra, di colonizzazione agricola e di navigazione. Tra i manufatti in bronzo e pietra emergono le riproduzioni stilizzate e idealizzate di nuraghi semplici e complessi, emblemi di solida identità tanto più esaltati quanto più si avvertono i segni del dissesto e della disgregazione.

Fino alla metà dell'VIII sec. a.C. la vitalità della tradizione culturale nuragica è confermata dai rapporti stretti e diretti con

Paulilatino, Santa Cristina:
santuario con tempio a
pozzo (foto: A. Usai).



gli Etruschi di età villanoviana della penisola italiana, e dai rapporti indiretti, probabilmente mediati dai Fenici, con le comunità urbane che pullulano sulle coste della Sicilia, dell'Africa settentrionale e della Spagna meridionale.

Nel corso della prima età del ferro, il tracollo economico e demografico è testimoniato dal progressivo abbandono degli insediamenti, tanto che intere regioni sembrano spopolate dal VII

al V-IV sec. a.C. Solo nella Sardegna meridionale si conoscono insediamenti che sopravvivono, anche se il ceppo etnico-culturale di origine nuragica si ibrida con gruppi di origine levantina e ne assorbe costumi, stili e tecnologie.

Mentre gli organismi cantonali policentrici dell'entroterra rurale si impoveriscono e si sgretolano, i centri costieri di fondazione fenicia acquistano autonomia economica e politica e attraggono gruppi di origine locale che si integrano con gli stranieri conservando solo alcuni richiami simbolici alla loro tradizione culturale in via di dissolvimento.

Il processo di differenziazione delle sepolture, che nel Bronzo Finale aveva cominciato ad incrinare il solidarismo comunitario, si spinge ancora più avanti con la formazione di gruppi di tombe individuali con corredo, come quello di Antas di Fluminimaggiore e soprattutto come la necropoli di Mont'e Prama di Cabras, dove però paradossalmente i corredi individuali scompaiono del tutto o quasi. Nello stesso tempo, senza escludere l'inserimento di nuove inumazioni in tombe più antiche, sembra quasi che la grande maggioranza dei defunti fosse semplicemente eliminata, forse dopo totale combustione.

La progressiva scomparsa dei santuari organizzati segna il disfaccimento della gerarchia sociale e territoriale. Così come l'avvio della civiltà nuragica non può non essere legato alla comparsa dei nuraghi, allo stesso modo sembra che la sua conclusione debba coincidere con l'esaurimento dell'attività dei santuari, in cui si era espressa la consapevolezza della sua forza materiale e compattezza culturale.

Per interpretare il tramonto della civiltà nuragica non dovremo riproporre una schematica contrapposizione di blocchi etnico-culturali; piuttosto dovremo ammettere che i Fenici, portatori di grandi innovazioni in campo economico e sociale, abbiano approfittato delle opportunità offerte dalla degenerazione del mondo nuragico, che era iniziata fin dai tempi del suo massimo fulgore. Il suo percorso si concluse allora rapidamente con l'assimilazione e la perdita dell'identità culturale.

La quinta fase nuragica ipotizzata da Lilliu, quella della sopravvivenza e resistenza, è in effetti solo un mito senza riscontro nella documentazione archeologica.

3. *Gli scavi a Mont'e Prama nel 1975*

ALESSANDRO BEDINI

Il primo intervento di scavo nell'area monumentale di Mont'e Prama fu effettuato dalla Soprintendenza Archeologica di Cagliari dal 3 al 16 dicembre del 1975. Fonti locali facevano infatti provenire da un terreno di proprietà della Confraternita della Madonna del Rosario di Cabras i frammenti di statue recuperati dalla Guardia di Finanza agli inizi del 1974 ed altri pezzi che successivamente passarono al Museo di Cagliari.

Le indagini, durate in tutto una decina di giorni, furono limitate ad una fascia di terreno rettangolare, parallela grossomodo alla strada per Riola, ad una distanza da essa di circa 25 metri

verso Ovest, con una lunghezza di una dozzina di metri in senso Nord-Sud ed una larghezza di poco più di 5 metri, con l'aggiunta di tre piccoli sondaggi nel mappale limitrofo, uno poco più ad Ovest e due poco più a Nord.

L'area indagata mise in luce una piccola parte di una più ampia area caratterizzata da sepolture a pozzetto circolare poco

profondo, disposte su più file quasi parallele, con andamento Nord-Sud ed Est-Ovest, in corrispondenza del suo sicuro limite Ovest, costituito da un allineamento di blocchi di calcare messi di taglio. Era già evidente che i pozzetti si estendevano sia a Nord che a Sud e ad Est, ma i limiti del sepolcreto restano ancor oggi da definire, per quanto possibile, data l'alterazione dello strato archeologico causata dalle arature profonde e dal dilavamento. Lo strato di terra superficiale, o humus, sopra il banco vergine, era infatti relativamente esiguo e la presenza di numerosi frammenti di lastroni di calcare, trovati accatastati ai bordi del campo, ne era la prova evidente.



Cabras, Mont'e Prama. Il limite Nord del terreno indagato, con accatastati i lastroni rimossi dalle arature.



Cabras, Mont'e Prama.
Veduta generale dello
scavo da Nord-Est.

Uno dei pozzetti
più antichi coperto dalla
massicciata su cui erano
alloggiati i lastroni della
seconda fase.

Questi lastroni, infatti, dovevano ricoprire l'area dei pozzetti, già in buona parte manomessi in epoca antica. In una seconda fase di ristrutturazione dell'area sepolcrale fu creata una recinzione sul lato Ovest, con andamento non rettilineo ma a riseghe non pronunciate, per il contenimento di una sorta di massicciata coperta da lastroni; inoltre furono aperti nuovi pozzetti più profondi, ritrovati intatti, con le lastre di copertura in posto, nella parte più meridionale del saggio.

Successivamente, in una terza fase furono aperte altre tombe a pozzetto profondo, addossate al bordo Ovest della precedente recinzione e allineate in un'unica fila da Nord a Sud, e così ravvicinate da dover rafforzare, o sostituire, sui lati Nord e Sud, il diaframma fra un pozzetto e l'altro con lastroni verticali. Ne sono state individuate dieci, tutte prive, tranne la n. 5 partendo da Nord, delle lastre di copertura, rimosse dalle arature; conservavano però ancora la deposizione non violata, con, sul fondo, il corpo in posizione presumibilmente seduta o rannicchiato su se stesso, ed il capo protetto da una lastrina di calcare. L'unica tomba scavata integralmente non ha restituito alcun oggetto di corredo.

Questa fila di tombe proseguiva verso Nord, come fu appurato nei due sondaggi eseguiti nel terreno confinante, mentre a



La tomba 8
in corso di scavo.

Sud terminava contro un allineamento trasversale di due lastroni accoppiati, parallelo ad altro analogo a m 1,60 più a Sud. Essi costituivano le due spallette di una sorta di passaggio o ingresso, a Sud del quale l'allineamento di tombe riprendeva, avendo lo scavo già evidenziato la prima delle altre trenta tombe poi messe in luce dai successivi interventi di scavo del 1977 e del 1979, diretti da Carlo Tronchetti.

In corrispondenza di questo allineamento di tombe lo strato di terra soprastante, sconvolto dalle arature, ha restituito diversi frammenti di calcare lavorati, appartenenti sia a modelli di nuraghe sia a statue, fra cui un frammento di base con parte di piede. Si aveva così la conferma della provenienza delle statue da questo sito; è possibile che i torsì e le teste dispersi in precedenza e recuperati in parte dalla Guardia di Finanza giacessero sopra i lastroni di copertura dell'allineamento di tombe già rimossi dalle arature, o subito ad Ovest di esse, analogamente a quanto poi riscontrato nel tratto meridionale.

I pochi frammenti ceramici sparsi nell'area, come risulta dallo studio di Giovanni Ugas, possono essere riferiti alla prima età del ferro (IX-VIII sec. a.C.), e presumibilmente indicano il periodo cronologico in cui vanno inquadrati i pozzetti circolari più antichi, che trovano confronti con quelli di Antas o quelli di Is Aruttas di Cabras. Alla stessa fase dovrebbero appartenere i cippi e i modelli di nuraghe, mentre le statue, per il loro posizionamento, si ricollegano alla fila di tombe che regolarizza il lato Ovest dell'area. Dal momento che queste tombe appartengono, per motivi stratigrafici, ad una terza fase di ristrutturazione, il complesso scultoreo troverebbe un inquadramento cronologico più recente e rappresenterebbe una monumentalizzazione dell'area lungo il suo lato Ovest, sul fronte prospiciente un percorso stradale, con cui si accorderebbe l'ingresso individuato nel punto di cerniera fra lo scavo del 1975 e quello del 1977/1979.

Le statue, sia per la struttura a masse geometriche sovrapposte che per i dettagli stilistici, tradiscono modelli orientali di antica tradizione che giungono fino in Sardegna, veicolati da artigiani



L'angolo Sud-ovest dello scavo con la prima tomba dell'allineamento esterno a Sud dell'ingresso, che corrisponde alla tomba 30 dello scavo del 1979.

orientali. Sulla base di una tipologia elaborata nella piccola plastica in bronzo del gruppo Abini a partire dal IX sec. a.C., si è giunti alla rappresentazione umana monumentale nella seconda metà inoltrata dell'VIII sec. a.C., in un periodo di affermazione di gruppi egemoni con una precisa volontà di autorappresentazione, analogamente a quanto avviene, con modalità e tempi diversi, in altre zone del Mediterraneo ed in particolare in area etrusca ed italica.

4. *Gli scavi a Mont'e Prama dal 1977 al 1979*

CARLO TRONCHETTI

Nell'anno 1977 l'Ispettore Onorario Giuseppe Pau recuperò un torso ed altri pezzi di statue. Quindi il Soprintendente Prof. Ferruccio Barreca ed il Prof. Giovanni Lilliu dell'Università cagliaritano decisero di intraprendere uno scavo di verifica, affidato per l'Università alla Prof.ssa Maria Luisa Ferrarese Ceruti e per la Soprintendenza allo scrivente, effettuato con i modestissimi fondi a disposizione per gli interventi di urgenza, durante le prime tre settimane di un piovoso dicembre.

I due settori di scavo aperti portarono al recupero di numerosi pezzi scolpiti in arenaria gessosa ed all'individuazione di un

Cabras, Mont'e Prama. Anno 1977: torso di statua rotto in tre pezzi dall'urto con la lastra tombale al momento della discarica.



allineamento di grandi lastre quadrate, su cui giacevano i frammenti lavorati.

Il finanziamento per lo scavo dell'area fu assegnato per l'anno 1979. La ricerca fu affidata interamente allo scrivente, con la collaborazione dell'Assistente di Scavo Gino Saba, di due archeologi appena entrati nell'Amministrazione, Emerenziana Usai e Paolo Bernardini, e del giovane laureando Raimondo Zucca. Lo scavo si protrasse dal 2 luglio sino all'11 di ottobre, con un inter-

vallo di 20 giorni in agosto.

La scarsità dei fondi e ragioni di opportunità riguardanti la sicurezza impedirono di procedere come auspicato e metodologicamente più corretto, cioè con la completa messa in luce di tutta la discarica delle statue e degli altri resti scultorei, per poi pazientemente smontarla. Decisi allora di procedere per saggi limitati in estensione seguendo la quadrettatura disposta preventivamente sul terreno, sino ad esaurire tutta l'area interessata dalla discarica delle statue e dalla necropoli. Di ogni saggio veniva effettuata la documentazione fotografica e grafica, disegnando la superficie in cui apparivano i pezzi lavorati, quotandoli e numerandoli; successivamente si procedeva all'asportazione e si ripetevano le operazioni sul livello sottostante. In questo modo era, in ogni momento, possibile recuperare graficamente *a posteriori* la situazione originaria.

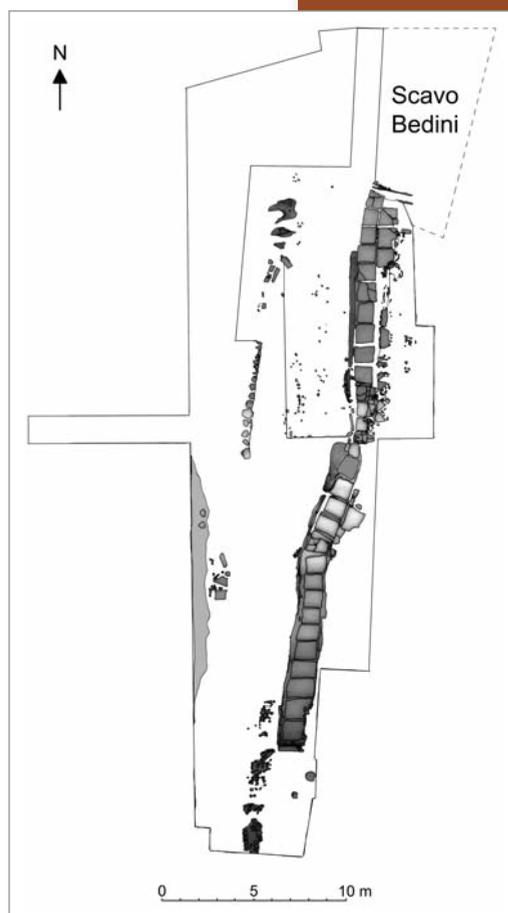
I primi saggi furono tesi ad individuare l'estensione della discarica delle statue, che si vide limitata ad Est sopra i lastroni, ad Ovest sino a circa due metri dalle lastre, a Sud sino all'allineamento di lastroni, a Nord sino al precedente scavo di Alessandro Bedini.

Lo scavo mise in luce la seguente situazione. Una depressione del terreno grosso modo perpendicolare al pendio del colle era stata regolarizzata in antico per la stesura di una strada, pavimentata con terra giallastra compatta e pietre di piccole dimensioni, che correva a fianco di un'area già da tempo destinata a necropoli di tombe a pozzetto poco profondo e di forma sostanzialmente conica.

L'assetto della strada è coevo alla monumentalizzazione dell'area, che fu realizzata effettuando un taglio artificiale sul lato orientale della depressione, per disporvi una nuova fila di trenta tombe a pozzetto, stavolta più profonde e di profilo diverso, ricoperte da lastroni in arenaria gessosa, affondati nel terreno rosso sterile e ricalzati da un allineamento di lastre verticali. Il lato occidentale della strada era invece delimitato da pietre di grandi dimensioni.

Alla fase della strada e delle tombe si

Planimetria dell'area scavata nel 1979.



La strada, delimitata dalla necropoli e da un filare di pietre di grandi dimensioni.



La discarica sopra i lastroni della necropoli e poco più ad Ovest.

riferisce la realizzazione e messa in opera, sul sito della necropoli, della statuaria (arcieri, guerrieri con spada e scudo, "pugilatori che si coprono la testa con lo scudo" – in realtà verosimilmente individui impegnati in giochi sacri) e dei numerosi modelli di nuraghe, sia singoli che complessi. Nella discarica si trovavano anche betili, di diverso materiale litico, forse trasportati da qualche vicina tomba di giganti al momento della realizzazione del complesso. I frammenti scultorei sono stati trovati accumulati, come detto, assieme anche a pietre brute, in una informe discarica esattamente

sopra le tombe e poco più ad Ovest; la discarica è avvenuta in epoca sicuramente non anteriore allo scorcio del IV sec. a.C., come indica con certezza un ampio frammento di anfora punica rinvenuta sotto un torso di statua.

Le tombe a pozzetto contenevano ognuna un inumato deposto in posizione accosciata, sul cui capo, spesso, era poggiata un lastrina in pietra. I defunti, riconosciuti come maschi e femmine, dall'età post-puberale in poi, erano deposti tutti senza cor-

5. Pugilatori, arcieri e guerrieri

LUISANNA USAI



Scavo della discarica. Nel settore più ad Ovest si riconoscono a sinistra un modello di nuraghe complesso e a destra un torso; in mezzo altri frammenti di statue.

redo, salvo che nel caso della tomba 25 (numerazione a partire da Sud, punto di inizio delle tombe). In questa furono trovati i resti di una collana in elementi bronzei molto mal conservati ed un sigillo scaraboide in steatite invetriata, la cui decorazione incisa trova uno stretto e convincente confronto con un oggetto simile rinvenuto a Tiro in uno strato di VIII sec. a.C.

Siamo di fronte al prosieguo di utilizzo di una necropoli dell'età del Ferro, che ricevette un assetto monumentale con la creazione di una strada e la realizzazione di un filare di tombe coperte da lastroni contrassegnate dalle grandi statue in arenaria gessosa chiara, allusive ai valori del gruppo familiare aristocratico ivi sepolto: valore militare (arciere, guerriero) e religioso (figura del pugilatore, gesto di offerta alla divinità che contrassegna gli arcieri, modelli di nuraghe, ben noti in contesti politico-sacrali in ambito nuragico). I betili, poi, riconnettono i defunti ai mitici antenati sepolti nelle più antiche tombe dei giganti, rafforzando ed ostentando il messaggio del loro diritto al potere sul territorio.

L'ideologia palesata dal complesso tombe-statuaria, supportata anche dalla datazione dello scaraboide, rientra con precisione nel contesto del periodo orientalizzante antico (720-680 a.C.), durante il quale giungono nel Mediterraneo occidentale dal Vicino Oriente stimoli e suggestioni, quale quello della grande statuaria funeraria-onoraria, che nelle statue di Mont'e Prama trova una delle sue più importanti e significative attestazioni.



Cabras, Mont'e Prama. Statua di pugilatore (foto: G. L. Pulina).

Quando nel 1981 vennero pubblicati per la prima volta i dati dello scavo effettuato da Carlo Tronchetti nel sito di Mont'e Prama, fu evidenziata soprattutto la presenza di statue in arenaria che riproducevano, in grandezza superiore al vero, due figure: quella del così detto pugilatore, già nota, seppure in soli due esemplari, nella piccola plastica in bronzo di produzione nuragica, e quella del guerriero con arco sulla spalla sinistra, quest'ultima ben rappresentata nella bronzistica. Sulla base dei dati di scavo sono anche state ricostruite graficamente le due figure, poi riprese in diverse pubblicazioni. Il restauro e la verifica di tutti i frammenti restituiti dall'indagine archeologica hanno non solo aumentato il numero delle figure rappresentate, ma anche fornito numerose precisazioni sui particolari evidenziati in ciascun tipo e sulle differenze nelle diverse rappresentazioni dei singoli personaggi pur nell'omogeneità dei tipi fondamentali.

Alcune statue sono sufficientemente complete, tanto da far capire facilmente come doveva essere la figura intera al momento della realizzazione. In altri casi è la ripetitività delle immagini che ci aiuta a ricostruire, almeno virtualmente, le statue; in altri casi ancora è la possibile pertinenza dei frammenti non ricomponibili a consentirci di delineare il quadro complessivo.

La figura più rappresentata è quella del così detto "pugilatore", termine già usato da Giovanni Lilliu per definire il personaggio rappresentato su un bronzetto rinvenuto nel territorio di Dorgali. Sono ben sedici le raffigurazioni di "pugilatore", anche se non tutte in ugual stato di conservazione. Le due meglio conservate hanno consentito di ricomporre anche la

parte superiore con lo scudo poggiato sulla testa, operazione che, dal punto di vista strettamente tecnico, ha creato non pochi problemi ai moderni restauratori e ne deve aver creato ancora di più agli antichi artigiani. Ciò che caratterizza, infatti, questa figura è un grande scudo ricurvo di forma rettangolare, che viene poggiato sulla testa con la mano sinistra, mentre la mano destra lo tiene saldamente in posizione perpendicolare al corpo.

Partendo dagli esemplari più completi possiamo facilmente ricostruire il prototipo dell'immagine del pugilatore, immagine che peraltro non sembra conoscere molte varianti, se non per le dimensioni.

La figura del pugilatore, ma anche le altre che vedremo in seguito, poggia saldamente i piedi, paralleli tra loro ma distanziati di circa cm 20 su una base quadrangolare, alta intorno ai 12 cm. L'altezza negli esemplari più completi con lo scudo arriva ai due metri o poco più. Il corpo possente indossa un semplice gonnellino triangolare i cui lembi si sovrappongono sul davanti mentre la parte posteriore finisce a punta. Soprattutto lo spessore e la rigidità della parte posteriore fa pensare che il gonnellino sia stato realizzato in un tessuto molto pesante o in cuoio. L'unico altro elemento del vestiario è una cintura che trattiene il gonnellino e che, nella parte posteriore, decisamente più alta che sul davanti, si apre a doppia V verso il basso.

I piedi sono in genere nudi, come anche le gambe, rappresentate divaricate e piuttosto tozze e corte in rapporto al busto; in alcuni casi si possono notare dei calzari che lasciano nude le dita dei piedi e che si concludono con una fascia orizzontale decorata all'altezza della caviglia o un po' più su. La nudità del busto è evidenziata in alcuni casi dalla rappresentazione dei capezzoli o dell'ombelico.

L'essenzialità rappresentativa della parte inferiore del corpo viene totalmente sovvertita in quella superiore, sia per la necessità di raffigurare gli elementi caratterizzanti la figura, sia per la volontà di evidenziare i tratti del volto. La rappresentazione del volto segue in tutte le statue uno schema fondamentalmente comune, in cui sul viso triangolare spiccano i grandi occhi, costituiti da due cerchi concentrici, mentre la bocca è sintetizzata da una sottile linea incisa. Esalta la resa degli occhi anche la fronte alta e sporgente dalla quale si sviluppa il naso a pilastrino, con narici rappresentate da incisioni, affiancato dalle profonde arcate sopraccigliari; ugualmente in rilievo le orecchie di forma semicircolare ed incavate al centro. Sulla testa è una semplice calotta che si distingue bene soprattutto nella parte posteriore dove arriva quasi alla base del collo. Il volto appare, inoltre, incorniciato da

sottili trecce che, partendo all'altezza delle orecchie scendono sul petto, una o due per lato.

Ma è certamente nella rappresentazione dello scudo e delle difese delle braccia che si evidenzia la cura nella resa dei minimi particolari e soprattutto la perizia dello scultore. All'altezza del gomito sinistro è rappresentato, in tutti i suoi dettagli funzionali e decorativi, il bracciale che fissa lo scudo. Il braccio destro è invece completamente rivestito da una guaina che parte dal gomito e copre la mano chiusa a pugno; sul lato una protuberanza fa pensare che il guanto fosse rafforzato da un elemento probabilmente di metallo che serviva ad aumentare l'impatto sull'avversario in una lotta corpo a corpo.

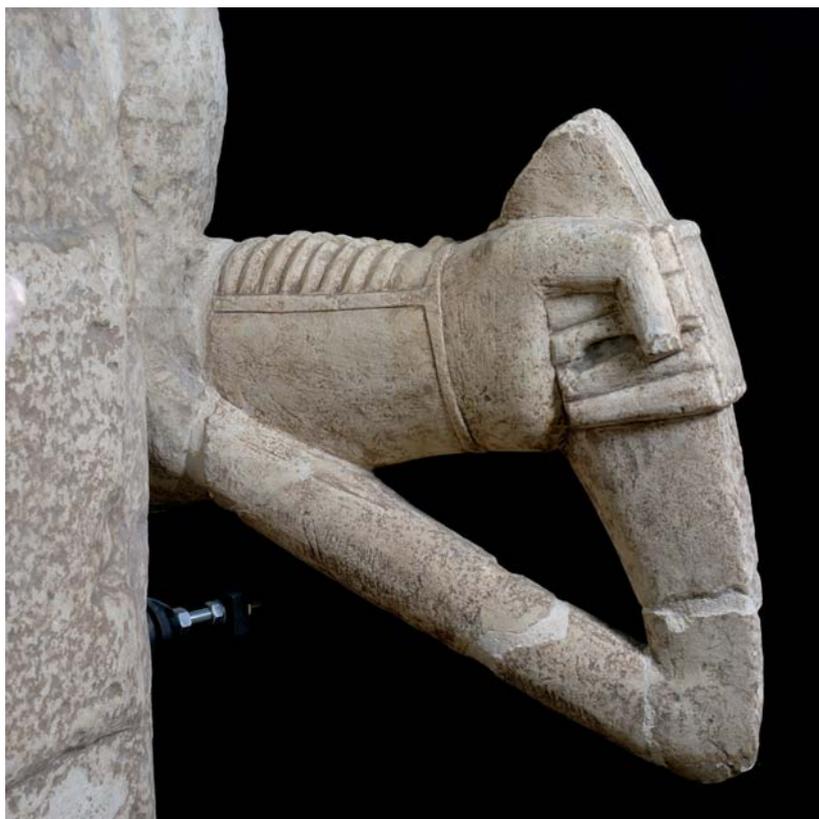
Lo scudo, a sua volta, è reso realisticamente con l'evidenziazione degli elementi che lo compongono, sia all'interno che all'esterno. Lo stato frammentario dei diversi scudi non ha consentito di ricomporre interamente nessuno di essi, ma unendo i diversi dati dei frammenti si possono individuare gli elementi costitutivi. All'esterno, a circa cm 10 dal bordo, corre una sorta di fettuccia, realizzata in leggero rilievo, mentre all'interno un'analoga rappresentazione si dispone quasi a raggiera.

La definizione di "pugilatore" è ormai diventata convenzionale ma sembra, comunque, la più appropriata. Infatti persistono molte perplessità a vedere in queste figure dei soldati armati alla leggera, secondo un'ipotesi proposta a suo tempo da Giovanni Lilliu per l'analoga statuina

in bronzo di Dorgali ed ora ripresa da qualche studioso. Appare più verosimile pensare ad atleti che si esibiscono in giochi sacri, in una lotta anche cruenta a giudicare della difesa rostrata del pugno. Questa ipotesi è rafforzata dalla particolare robustezza delle figure di "pugilatori" rispetto a quelle sicuramente riferibili



Cabras, Mont'e Prama.
Statua di arciera
(foto: G. L. Pulina).



Cabras, Mont'e Prama.
Particolare del braccio
di un arciere
(foto: G. L. Pulina).

a soldati; il busto appare sempre piuttosto massiccio, spesso quasi strabordante al di sopra della cintura.

Decisamente più articolata è la figura dell'arciere, sia per la maggiore complessità dell'armamentario, sia per le possibili varianti della rappresentazione. A questa tipologia vanno certamente riferite cinque statue, mentre in un caso l'attribuzione è incerta.

Anche in questo caso la figura è rappresentata su una base rettangolare con i piedi paralleli e le gambe leggermente divaricate. Come per i pugilatori, si può pensare ad un'altezza originaria intorno ai due metri.

L'atteggiamento è quello del saluto alla divinità con la mano destra sollevata, ben conosciuto nella bronzistica nuragica, anche se nessuna delle statue è stata ricomposta interamente nella parte delle braccia; alcuni frammenti di mani mostrano, peraltro, chiaramente la posizione a palmo aperto con le dita accostate e ben delineate.

La mano sinistra regge l'arco che, nella statua più completa, appare di tipo corto e mostrato in avanti, col gomito ad angolo retto, parallelamente al corpo. La tipologia degli archi, nonostante l'accurato lavoro di restauro, rimane ancora piuttosto dubbia. I

numerosi frammenti sono solo parzialmente ricomponibili e fanno pensare ad almeno due tipi di arco, secondo modelli rappresentati nei bronzi figurati: un tipo corto con sezione rettangolare ed un tipo più grande, che doveva essere poggiato sulla spalla, di sezione in parte circolare ed in parte quadrangolare. La mano sinistra è rivestita da uno spesso guanto con motivi a zig-zag a rilievo che lascia libere le dita. Sull'avambraccio è riprodotta una robusta protezione con motivi a rilievo paralleli che arriva fin quasi al gomito.

Cabras, Mont'e Prama.
Statua di guerriero
(foto: G. L. Pulina).



La raffigurazione del volto dell'arciere è del tutto simile a quella del pugilatore ed analoga è la resa della capigliatura con le lunghe trecce che scendono ad incorniciare il volto. Sulla testa, però, è rappresentato un elmo a calotta che termina all'altezza della nuca, lasciando libere le orecchie. L'elmo è del tipo crestato e cornuto; le corna erano certamente ricurve e rivolte in avanti, come dimostrano i diversi frammenti rinvenuti, ma non ne possiamo stabilire la lunghezza. In alcuni casi i frammenti di corna terminano con delle piccole sfere.

Gli arcieri indossano una corta tunica che lascia scoperta parte delle cosce e sulla quale pende una placca pettorale quadrata, con i lati concavi. Negli esemplari meglio conservati si può vedere il dettaglio delle triple stringhe che reggono il pettorale e del motivo a fitte linee orizzontali che lo completa.

Le gambe degli arcieri appaiono ben difese da schinieri che lasciano i piedi nudi e che possono essere decorati sul retro da fasce di motivi a spina di pesce orizzontali; in qualche caso invece sul retro sono rappresentate le stringhe che chiudono lo schiniere con profilo ad otto. Sul davanti la protezione delle gambe sale a punta ben oltre il ginocchio e termina con una sorta di bretella che tiene

teso lo schiniere e va sotto la tunica.

Sulla schiena pende la faretra; nessuna statua conserva la forma completa ma questa è parzialmente conservata su diversi frammenti non ricollegabili ai torsoli di arcieri ben identificati. La faretra è resa con motivi diversi, a volte con costolature verticali in rilievo, a volte con sottili incisioni; in un caso a fianco della faretra si conserva parte di un elemento lungo e stretto che potrebbe essere il fodero di una spada o di una “penna direzionale”, del tipo rappresentato in alcuni bronzetti.

Certamente dalla ricomposizione dei frammenti e dall'accurato lavoro di restauro, la figura che emerge nella sua complessità e raffinatezza è quella del guerriero armato di scudo.

Alcuni elementi di questa figura, come ad esempio lo scudo rotondo, erano stati, all'origine, attribuiti all'arciere e solo dopo una prima analisi di tutti i frammenti si è individuata anche la figura del guerriero. La ricomposizione di alcune porzioni di statue e l'analisi di elementi simili consentono ora di riconoscere due statue di guerrieri, una delle quali ben conservata, e di evidenziarne le caratteristiche salienti; per una terza statua lo stato di conservazione non consente di capire se si tratti di un arciere o di un guerriero.

Il guerriero si distingue dall'arciere fondamentalmente per l'abbigliamento e perché porge in avanti uno scudo circolare, impugnato con la mano sinistra e tenuto da dietro con la mano destra. Indossa una corazza, molto corta nella parte posteriore, ma particolarmente robusta nella parte delle spalle; sulla tunica è rappresentato con particolare cura un pannello verticale che parte dalla vita, è decorato nell'estremità inferiore con motivi incisi e termina con fitte frange.

Lo scudo, a sua volta, è rappresentato in maniera molto accurata: ha un umbone centrale in rilievo e motivi a *chévron* variamente combinati che ricordano i motivi geometrici proposti nelle note “pintadere” di età nuragica. Non è stato possibile attribuire con certezza nessuno scudo alle figure di guerriero individuate, ma la pertinenza a questo tipo di rappresentazione è indubbia.

6. Rappresentazioni di architettura

VALENTINA LEONELLI

Nella fase finale dell'età del bronzo, intorno al X sec. a.C., l'esigenza di raffigurare il nuraghe sembra diventare funzionale alla necessità di una legittimazione e di un rafforzamento del potere politico, a causa della crisi dei sistemi territoriali, incentrati proprio sui nuraghi, e del conseguente bisogno dei gruppi dominanti di mantenere il prestigio sociale acquisito.

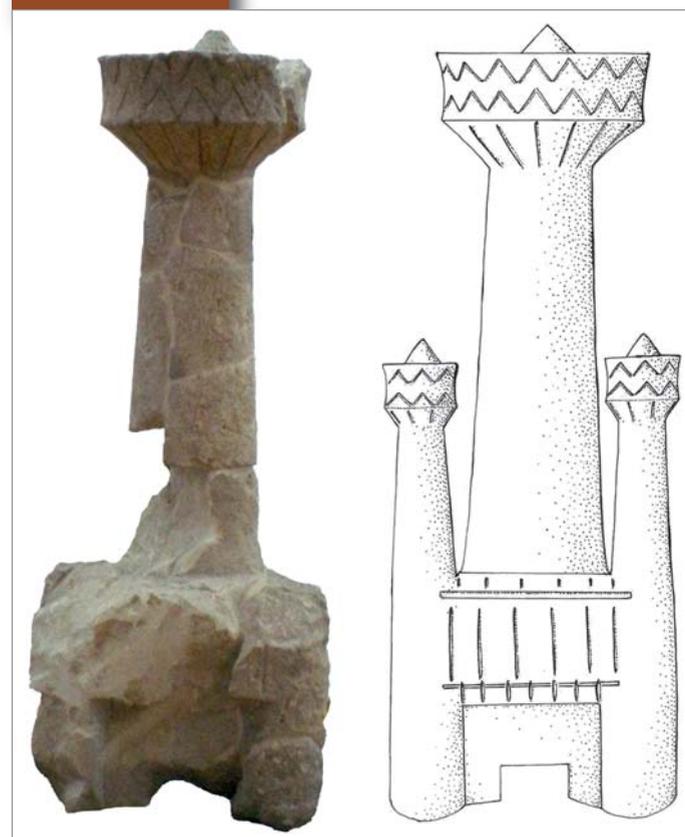
Nei rituali collettivi è indispensabile disporre di un oggetto che sia rappresentativo del gruppo eminente, e nel contempo riconoscibile dalla comunità, e il modello di nuraghe risponde allo scopo.

L'immagine del nuraghe assume così una forte valenza simbolica e può essere considerata uno strumento politico: il gruppo egemone, che appartenga alla sfera politica o a quella religiosa, può avvalersi dell'emblema-nuraghe per assicurarsi consenso e stabilità.

La raffigurazione del nuraghe prescinde dal materiale utilizzato e dalle dimensioni. Si distinguono due categorie principali: i piccoli modelli in pietra, in ceramica e in bronzo, che sono offerte votive, e i modelli-altare in pietra, che possono raggiungere dimensioni ragguardevoli e possono essere modulari, cioè costituiti da più parti assemblate.

I modelli-altare in pietra si rinvengono all'interno dei nuraghi in vani riadattati a scopo cultuale, come

Cabras, Mont'e Prama.
Modello di nuraghe
quadrilobato e ricostruzione
grafica
(riproduzione fotografica
ed elaborazione V. Leonelli).





nel sacello del nuraghe Su Mulinu di Villanovafranca, nei grandi santuari e luoghi di culto, come Serra Niedda di Sorso, Su Monte di Sorradile, Santa Vittoria di Serri, Sant'Anastasia di Sardara, Sa Carcaredda di Villagrande Strisaili, nelle grandi capanne dette *delle riunioni*, di Barumini, di Punta 'e Onossi di Florinas, di Palmavera di Alghero.

I blocchi che si rinvencono nei crolli delle parti sommitali dei nuraghi confermano la corrispondenza perfetta dei modelli con l'architettura reale.

Alcuni elementi architettonici peculiari del nuraghe sono raffigurati nei modelli con motivi decorativi: i mensoloni, che sporgevano dalla parte superiore delle torri per sostenere il terrazzo e dalle cortine che raccordavano le torri, sono resi con incisioni parallele o con scanalature profonde; il parapetto del terrazzo viene decorato con motivi a zig-zag, a spina di pesce, con tratti verticali.

Numerosissimi frammenti di modelli di nuraghe in pietra sono stati rinvenuti nell'eccezionale sito di Mont'e Prama in associazione con le grandi statue di guerrieri.

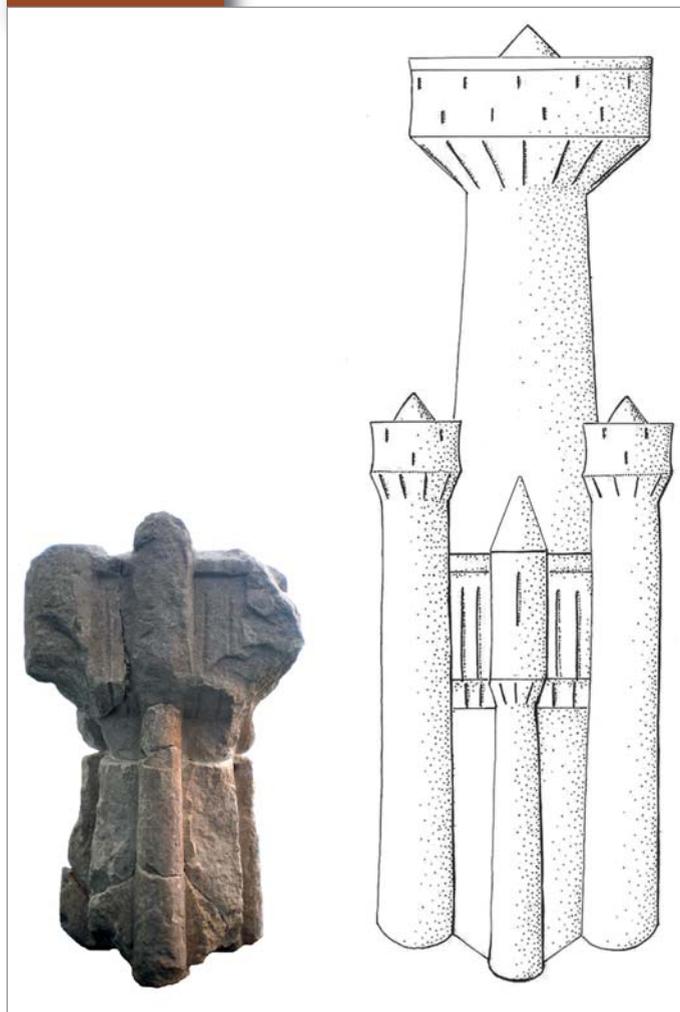
In tutta la Sardegna è il contesto che ha restituito il più alto numero di modelli di nuraghe con caratteristiche formali peculiari.

Si registrano formidabili intuizioni e soluzioni tecniche nella loro realizzazione: esistono modelli tratti da un unico grande blocco di pietra, altri che sono componibili, modulari, costituiti

Cabras, Mont'e Prama. Modelli di nuraghe: terrazzo, sezione di terrazzo con foro longitudinale in evidenza, parte superiore del fusto col foro centrale in evidenza, fusto (riproduzione fotografica V. Leonelli).

Cabras, Mont'e Prama. Terrazzo di modello di nuraghe di forma quadrangolare e fusto con cavità centrale (riproduzione fotografica V. Leonelli).

Cabras, Mont'e Prama. Modello di nuraghe polilobato e ricostruzione grafica (riproduzione fotografica ed elaborazione V. Leonelli).



cioè da una giustapposizione di elementi.

Tra i modelli di maggiori dimensioni spiccano i nuraghi quadrilobati, costituiti cioè da una torre centrale e da quattro torri laterali collegate da cortine rettilinee, con altezza fino a m 1,40, e i nuraghi polilobati, costituiti da quattro torri alternate a cortine rettilinee e da altre quattro torri secondarie semicircolari. Dei due esemplari quadrilobati e dei tre polilobati il terrazzo della torre centrale è circolare, ed ha un diametro che varia dai cm 36 ai 38, ed un'altezza del parapetto di circa cm 12.

Tra le centinaia di frammenti caratterizzati, quali basi, corpi centrali e terrazzi, si individuano, oltre ai tredici modelli collocati sui sostegni per l'allestimento, altri modelli ancora, deducibili dalle 50 porzioni delle parti sommitali. I parapetti dei terrazzi sono decorati con una serie continua di triangoli, a volte disposti su due file, e nella maggioranza dei casi con tratti verticali; sono rarissime le piccole concavità e i tratti obliqui.

Come in esemplari da altri contesti, è raffigurato un particolare architettonico, del quale non resta traccia nei crolli degli alzati dei nuraghi: si tratta del vano cupolato al centro del terrazzo, che serviva probabilmente a proteggere gli ultimi gradini della scala dalle acque meteoriche: nei modelli in esame la piccola cupola è di forma conica.

In molti casi nei modelli componibili il terrazzo è collegato al fusto rappresentante la torre attraverso un foro centrale longitudinale in cui è inserita un'anima di piombo. Le dimensioni di questi terrazzi variano dai 13 ai 20 cm di diametro, con un'altezza del parapetto di 7-8 cm. I fusti superano anche i 40

cm di lunghezza. Sono attestati inoltre modelli conservati in un'unica grande torre, almeno cinque esemplari, che presentano il terrazzo di forma circolare, ad eccezione di un caso di forma quadrangolare, e raggiungono i 60 cm di diametro e un'altezza del parapetto di circa 20 cm.

In questi tipi di modelli la parte del fusto della torre presenta al centro una concavità pressoché quadrangolare, profonda circa cm 6, che si raccorda con un secondo elemento corrispondente, a rendere un incastro perfetto.

Considerata la tecnica costruttiva dei grandi monotorre non è da escludere che fossero parte di modelli ben più articolati, comprendenti torri laterali caratterizzate dallo stesso tipo di giustapposizione di parti.

La peculiarità strutturale e decorativa e il numero di modelli di nuraghe ribadiscono, nell'unicità delle sculture, l'eccezionalità del contesto di Mont'e Prama.

7. La scultura nuragica, dai bronzi figurati alle statue di Mont'e Prama

FULVIA LO SCHIAVO

La civiltà nuragica dell'età del bronzo va studiata ed approfondita come quadro unitario. Sono stati eretti nuraghi, prima semplici e poi complessi, insieme a monumenti funerari ed edifici specializzati per rituali e culti differenziati. All'apice dello sviluppo, segnato dal nuraghe complesso, il sistema di controllo del territorio e delle risorse includeva tanto il dominio sui percorsi, i transiti e gli accessi, quanto sulle rotte marittime e gli scambi di merci e di idee, di saperi e di interrelazioni ad ogni titolo con le popolazioni circostanti – fra i quali Micenei e Ciprioti - e da questi si trassero e si perfezionarono capacità e tecnologie a vasto raggio.

Le stesse genti che hanno potuto progettare e costruire un nuraghe complesso, la torre centrale del quale svettava fra i 27 e i 30 metri d'altezza (come, ad esempio, nel nuraghe Arrubiu di Orroli), che hanno costruito scafi, pianificato viaggi di lungo corso ed incontrato alla pari le popolazioni coeve nei porti del Mediterraneo dalla Sicilia a Creta e a Cipro, dove ritroviamo le tracce del loro passaggio, che hanno acquisito tecnologie complesse come la metallurgia, mediante la quale hanno imitato prima e poi liberamente rielaborato i modelli, giungendo ad eguagliare ed a sorpassare i maestri, si caratterizzano per un "pensare in grande", che abbraccia architettura, scultura e molte altre imprese, delle quali spetta a noi rintracciare il disegno unitario. Naturalmente non conta tanto la tecnica o la materia con la quale questa si estrinseca ma l'ideologia e la volontà espressiva.

È noto che il nuraghe complesso non risponde ad un'esigenza abitativa o difensiva ma, molto di più, ad un imperativo di controllo del territorio

Ittireddu, località sconosciuta. Bronzetto raffigurante un nuraghe complesso e un probabile tempio rettangolare (foto: L. Corpino).



ed all'estrinsecazione di un potere forte nelle mani di un gruppo sociale organizzato ed articolato. La sua rappresentazione, che segue immediatamente, fa ugualmente parte dell'auto-affermazione materiale e rituale nei confronti delle aggregazioni confinantanti, tenute in equilibrio dinamico proprio dall'ostentazione delle forze. In questo preciso quadro si pone la produzione dei bronzi figurati, funzionali all'offerta collettiva, nel tempio prima e nel santuario poi, non solo delle eccedenze della produzione metallurgica, ma proprio di una specifica categoria di manufatti che senza difficoltà si può interpretare come un "sacrificio compensativo". Infatti, nelle tipologie di bronzetti finora conosciuti sono rappresentati solo oggetti *non materialmente sacrificabili*: dunque il monumento, nuraghe (vedi bronzetto di Olmedo) e, almeno in un caso, tempio (vedi bronzetto di Ittireddu) deve essere offerto in effigie. Nei confronti del nuraghe è poi documentato un vero e proprio culto, per cui mentre la rappresentazione in bronzo viene infissa o appoggiata sulle "tavole d'offerta" o miniaturizzata su "bottoni" e navicelle, quella in pietra viene monumentalizzata su di un basamento al centro delle capanne delle riunioni ed innegabilmente trasformata in un simulacro.

Allo stesso modo, conformemente ad un forte tabù sociale largamente condiviso nel mondo antico, il bue aggiogato non può essere sacrificato, mentre la sua effigie in bronzo viene infissa o appoggiata sulle "tavole d'offerta" (vedi, ad esempio, il giogo di buoi da Abini) o miniaturizzata su amuleti e navicelle, e quella in pietra viene scolpita nell'apparato figurativo dei templi a pozzo (vedi Serri) o delle "rotonde" (vedi Nughedu San Nicolò).

La stessa spiegazione vale per le molte rappresentazioni di arieti e mufloni sia in bronzo (vedi da ultimo l'esemplare dal santuario nuragico di Matzanni di Vallermosa, associato con reperti ceramici del Bronzo Finale 1 e 2), raffigurati in miniatura su "bottoni" e sulla prua delle barchette, ed anche in pietra, nel paramento murario delle "rotonde" (vedi il "muro cerimoniale" del santuario di Gremanu di Fonni ed i doccioni di Sa Sedda 'e Sos Carros di Oliena) e dei templi a pozzo (vedi Serra Niedda di Sorso).

È dunque del tutto naturale che la figura umana entri prepotentemente nel figurativismo nuragico. Uomini e donne vanno annoverati nella categoria delle entità non sacrificabili, oltre a monumenti, buoi aggiogati, navi, suppellettili probabilmente rituali ed insieme ai

Dorgali, Cala Gonone.
Bronzetto raffigurante
un "pugilatore"
(foto: C. Buffa).



Baunei, località sconosciuta.
Bronzetto raffigurante
un arciere
(foto: C. Buffa).



contenitori per i contenuti. Troviamo, dunque, raffigurati in bronzo, capitribù, notabili uomini e donne, guerrieri, super-guerrieri ("eroi"), arcieri, pugilatori, musicisti e cantori, suddivisi nelle due grandi categorie di oranti e offerenti, uomini e donne. Si tratta di una scelta rappresentativa di un contesto sociale e non di individui, sia per la ripetitività dei tratti, delle posture, degli abbigliamenti e degli armamenti, sia per il mancato riscontro in rituali funerari, in corredi personali, in collocazione distinta in luoghi privilegiati nella vita e nella morte, segnati da oggetti di prestigio. Infatti né nel nuraghe né nel villaggio né nella tomba nuragica si riscontra alcuna traccia concreta di un'aristocrazia simile a quella delle tombe a fossa di Micene o, secoli più tardi, dei tumuli etruschi, dove la ricchezza individuale appare con tutta evidenza nei manufatti d'oro e di eccezionale pregio, prodotti in loco o acquisiti da provenienze anche remote, e spesso in gran numero.

Ricordando dunque le raffigurazioni umane documentate fra i bronzetti, a Mont'e Prama, su 25 soggetti riconosciuti, ne compaiono solo tre: i pugilatori (15 esemplari), gli arcieri (6 es.) e i guerrieri (4 es.), in una proporzione numerica inversa. Rinviando la descrizione delle caratteristiche formali degli esemplari in pietra ai capitoli che precedono, si concorda pienamente con

Giovanni Lilliu (1978) che queste "sono tali e quali quelle di numerose statuine in bronzo nuragiche della tendenza stilistica Uta-Abini. Il rapporto linguistico è così stretto, tra statue e statuine, da far ritenere che le seconde siano riproduzioni in piccolo delle prime, e che ci sia stato un intreccio continuo ed una comunicazione permanente, nella cultura artistica del tempo, tra scultori in pietra ed artigiani del bronzo".

Le uniche differenze evidenti sono la maggiore rigidità di tutte le statue, la presenza di grandi basi per i Pugilatori e gli Arcieri e la sagoma rettangolare a sezione ricurva ("a botte") dello scudo dei Pugilatori rispetto a quello

che il “Sacerdote” di Vulci sorregge con la sinistra semiavvolto in verticale: si tratta di obbligatori tributi alla statica che, date le dimensioni superiori al vero e conseguentemente dato il peso, non permettevano alleggerimenti né assottigliamenti.

Questo è solo uno dei motivi per i quali il confronto fra statue e bronzetti nuragici consente di proporre una collocazione cronologica per le une e per gli altri nella piena età del bronzo finale, in corrispondenza sia, per i bronzi, delle recenti scoperte nei santuari di Matzanni di Vallermosa e di Funtana Coberta di Ballao, sia delle datazioni delle strutture isodome del santuario di Su Monte di Sorradile, che porterebbero ad un rialzamento delle sculture di pietra se non all'epoca di primo impianto delle strutture templari, certo non oltre la piena età del bronzo finale.

La spiegazione della discrasia interpretativa rispetto ad altri studiosi dipende unicamente dal ritenere obbligatorio collegare le statue alle tombe – dunque datandole ad una fase molto avanzata, per alcuni addirittura alla piena età del ferro o all'Orientalizzante – contro invece, nella nostra lettura, il ritenere necessaria una scansione cronologica fra la creazione ed installazione delle statue in un originario luogo sacro (Bronzo Finale 1-2), nel corso del tempo, come molti, abbandonato (Bronzo Finale 3). In seguito, in un'epoca e soprattutto in una temperie ideologica e culturale completamente diversa (Primo Ferro 1-2), si verifica l'abbattimento per i simulacri ancora in piedi ed il trascinarsi e la distruzione di tutti – una vera e propria frantumazione – fino alla costituzione, con le migliaia di frammenti residui, di un tumulo, forse a copertura di una parte delle tombe, quelle di età più avanzata, o forse solo a perenne memoria del prevalere dei nuovi culti sull'antico.



Senorbì, Santu Teru.
Bronzetto raffigurante
un guerriero
(foto: L. Corpino)

8. I betili di Mont'e Prama

EMERENZIANA USAI

Nel sito di Mont'e Prama sono stati rinvenuti alcuni elementi troncoconici in pietra, tradizionalmente definiti *bétili*. Il termine deriva dall'ebraico *bet-el*, che significa “casa del dio” ed è documentato nei testi biblici; esso indica appunto pietre lavorate di semplice forma geometrica, totalmente o quasi del tutto prive di elementi figurativi antropomorfi, a cui viene generalmente attribuito un valore simbolico-religioso.

I betili di Mont'e Prama, di forma troncoconica con incavi rettangolari nella parte superiore, sono realizzati in arenaria chiara e sono di grandi dimensioni, raggiungendo un'altezza di circa un metro e mezzo. Dei tre betili più significativi, uno integro (alt. m

1,45, diam. base cm 63, diam. sommità cm 42) presenta quattro incavi rettangolari. Gli altri due sono frammentari e hanno un'altezza residua di circa cm 50, ma dovevano raggiungere un'altezza simile a quello integro; anche in questi sono presenti gli incavi rettangolari, in un caso disposti su due linee parallele.

I betili di Mont'e Prama, associati alla necropoli con tombe individuali a pozzetto, trovano confronto con numerosi betili conici o troncoconici in pietra basaltica, collegati con tombe di giganti a struttura isodoma presenti soprattutto nella Sardegna centro-occidentale (Montiferru, Marghine, Parte Guilcier). Alcuni di essi hanno due mammelle in rilievo, mentre quindici presentano incavi circolari o rettangolari nella parte superiore. Si aggiungono inoltre i betili in basalto fallici e mammellati di pertinenza incerta, segnalati nel 1876 nel Sinis da Giovanni Spano, ed un nuovo frammento di betilo in arenaria con incavi rettangolari riutilizzato nella struttura di una tomba fenicia della necropoli di Othoca a Santa Giusta.

La costante associazione dei betili con strutture funerarie nuragiche avvalorava l'inter-

Cabras, Mont'e Prama.
Betilo in pietra
(foto: C. Buffa, L. Corpino).





Cabras, Mont'e Prama.
Betili in pietra
(foto: C. Buffa, L. Corpino)

pretazione degli incavi come simboli oculari del culto funebre; pertanto si ritiene che i betili siano riferibili ad una divinità onniveggente, che guarda da ogni parte, che vigila e protegge i defunti.

La doppia fila di incavi presente su uno dei frammenti di Mont'e Prama non trova nessun confronto tra i betili nuragici finora rinvenuti. Questo particolare, unitamente all'ottimo stato di conservazione delle superfici, suggerisce che i betili di Mont'e Prama fossero stati realizzati appositamente per l'arredo rituale del complesso, piuttosto che prelevati da tombe di giganti più antiche di circa cinque secoli.

I betili di Mont'e Prama, testimoni della religiosità del mondo nuragico, legata al culto dei morti e al sacro, attestano il radicamento profondo e la continuità dell'antico e tenace culto, di radice prenuragica, delle pietre senza volto. Espressione di valori ideologici legati alla potenza salutare, nella civiltà nuragica sono correlati al mondo funerario, alla forma animistica della religione dei morti.

A Mont'e Prama i betili, unitamente alle statue e ai modelli di nuraghe, ripropongono nella celebrazione degli eroi sepolti nelle vicine tombe, i modelli del passato nuragico, e si svelano quali simboli di una civiltà che vuole esprimere i suoi valori tradizionali: il potere, la forza e il sentimento religioso.

1. *Pianta idee, cresceranno sculture*

ANTONIETTA BONINU

Nel tradurre in termini dinamici i principi di tutela, fin dal 1980, la Soprintendenza per i beni archeologici per le province di Sassari e Nuoro ha tracciato le linee di investimento di ordine culturale, scientifico, finanziario ed economico, incentrate sul restauro e sulla conservazione. La struttura del Centro di Restauro di Sassari si configura nel processo delle funzioni di tutela-conservazione-valorizzazione sostenute dalla ricerca continua e coerente, quale polo, riconosciuto di eccellenza, nella sfera dei beni culturali.

I cardini della conservazione orientano le azioni e gli interventi in un'applicazione che contemperi le numerose e complesse componenti di un contesto. L'ideazione, la programmazione e la progettazione del Centro di Restauro si inseriscono in una prospettiva di coinvolgimento e partecipazione di Amministrazioni Pubbliche, di studiosi, di cittadini, in un concorso e cooperazione di livello concreto. La disponibilità degli immobili è dovuta alla Provincia di Sassari e l'integrazione del quadro normativo al governo della Regione Sardegna, che riconosce il Centro di Conservazione dei Beni Culturali e istituisce nella stessa sede la Scuola di Alta Formazione per Restauratori.

La singolarità eccezionale del patrimonio archeologico della Sardegna, con manifestazioni straordinarie marcati il paesaggio, assomma un valore di interesse e di importanza, che merita sicuramente un'attenzione molto più diffusa per la stratificazione di produzioni, scambi e relazioni in posizione preminente in tutto il bacino del Mediterraneo.

Il tema dei depositi è reso attuale e complesso dalla straordinaria quantità di beni archeologici distribuiti sul territorio, lungo un complessivo arco cronologico di secoli e millenni, frutto di rinvenimenti fortuiti come di ricerche scientifiche meticolosamente progettate, senza dimenticare quanto sedimentatosi in decenni nei musei nazionali e nelle collezioni locali. Agli interventi di indagine archeologica sul campo non corrispondono altrettanti interventi di cura dei depositi. Tale sperequazione potrà essere ridotta, e auspicabilmente eliminata, qualora il problema dei depositi cessi di essere problema. Una più equilibrata programmazione del rapporto tra progressione delle ricerche e attività di

conservazione può condurre a superare lo iato tra scavo, deposito e valorizzazione. Qualora i programmi e i progetti comprendano il percorso dallo scavo alla fruizione, e quindi dai depositi alla presentazione al pubblico, in un unico processo rispondente alle effettive esigenze dei beni mobili, e della doverosa ricomposizione tra essi, con i monumenti e con le aree di provenienza, allora sì, l'inversione positiva di tendenza registrerà risultati.

La dimensione dei laboratori del Centro è stata commisurata all'effettiva dimensione del patrimonio archeologico della Sardegna, e non solo, e quindi proporzionata per accogliere anche grandi quantità di materiali provenienti dagli scavi archeologici, in un'ottica di evoluzione dal concetto di deposito statico, negletto, chiuso, in un luogo dinamico, in laboratorio della conoscenza, disponibile senza preclusioni e limitazioni. È evidente che la situazione attuale dei depositi archeologici è l'esito di decenni e decenni di accumulo, che è bene ora inserire in azioni di capitalizzazione dei dati e delle informazioni in essi contenuti.

Il principio innovativo dell'Accordo tra Enti Pubblici con lo scopo finale di individuare e concordare interventi, nell'ambito della programmazione negoziata, in Sardegna ha consentito di attuare l'Accordo di Programma Quadro tra il Ministero per i Beni e le Attività Culturali e la Regione Autonoma della Sardegna in materia di beni culturali. I lavori propedeutici, negli anni 2004-2005, sono stati condotti tra Ministero, Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici della Sardegna, e Regione, Assessorato Beni Culturali.

La proposta di Restauro delle Sculture di Mont'e Prama è stata accolta sul tavolo dell'Accordo con la più ampia disponibilità poiché oggetto di investimento e di aspettative di alto livello. La redazione del progetto preliminare e la contestuale stesura dell'elenco relativo al primo nucleo dei frammenti, hanno riscontrato l'insufficienza del finanziamento disponibile. Nel Centro di Restauro le consegne successive di reperti scultorei di Mont'e Prama, fino a comprendere tutti i frammenti rinvenuti, e la rinnovata ricerca degli attacchi, con le prime ricomposizioni delle statue, hanno ampliato la ricognizione iniziale e fornito ulteriori dati, oggetto di un'elaborazione progettuale. L'impegnativo progetto di conservazione delle sculture ha permesso il positivo riscontro delle reali potenzialità dei laboratori e degli spazi espositivi creati nel Centro di Restauro con la pianificazione dell'impianto, e contribuisce ad attestare che il processo, articolato in scavo-deposito-restauro-valorizzazione, e tradotto in attività e funzioni, partecipa al sistema di promozione e sviluppo della cultura.

2. *Messaggi di restauro, strategia di conservazione*

ANTONIETTA BONINU

Le norme relative alla struttura di un progetto sono codificate in forme chiare, confermate anche per i lavori sui Beni Culturali; la sequenza delle fasi, dalla programmazione alla progettazione ed esecuzione, rispetta i principi di libera concorrenza, parità di trattamento, non discriminazione, trasparenza, proporzionalità, pubblicità ed economicità, con cronoprogramma del procedimento e degli interventi. Il progetto preliminare, impostato sulla scheda di intervento 2005, è stato elaborato sul nucleo iniziale dei reperti, ha compreso la registrazione dello stato di fatto, la definizione degli obiettivi e la descrizione delle operazioni di restauro.

La formula dell'appalto-concorso ha offerto garanzie per un buon risultato; il riscontro al bando pubblico è stato consistente e di qualità; la valutazione delle proposte ha assegnato al Centro di Conservazione Archeologica di Roberto Nardi, Roma, la redazione del progetto esecutivo e la realizzazione dei lavori. L'articolazione del progetto *Prenda 'e Zenia, Gioiello di Stirpe*, si impernia sul restauro, e si configura in un piano culturale da condursi in integrazione con l'attività di informazione e coinvolgimento rivolta a cittadini e studenti. L'apertura al pubblico dei laboratori fin dalle prime operazioni ha costituito il primo esempio in Italia, seguito da altri casi.

La risposta delle scuole al concorso di idee ha rivelato notevole interesse ed entusiasmo; poter apprendere le problematiche sul degrado e sul restauro direttamente in laboratorio ha costituito gradita scoperta per la singolarità della proposta.

Conciliare le esigenze del progetto con le richieste del pubblico ha comportato impegno, eccezionale concentrazione e revisione continua delle soluzioni per un'operatività produttiva su materiali di elevata delicatezza e vulnerabilità e di difficile movimentazione.

La stesura dei frammenti scultorei provenienti dalle tre campagne di scavo ha restituito una distesa di 5200 reperti, di dimensioni e di forme molto varie, per un peso di 10 tonnellate.

L'insieme del complesso archeologico scultoreo, definito nel marzo del 2009, con i frammenti provenienti dallo scavo e dai recuperi, la distesa di reperti di 400 mq, hanno suscitato stupore



Distesa dei frammenti scultorei nella prima fase di lavorazione (foto: G. L. Pulina).



misto a pessimismo sull'esito della possibile ricomposizione di sculture. Ritrovare gli attacchi è stato il risultato di un'analisi approfondita di ciascun frammento, che ha "richiamato" altri frammenti per caratteristiche fisiche, per linee di frattura, ancorché abrasi, per elementi decorativi, per granulometria del corpo e delle superfici. La sicurezza dei primi attacchi ha aperto il varco per trovare i successivi, per definire i caratteri dei tipi scultorei con l'identificazione delle statue e dei modelli di nuraghe.

La ricerca degli attacchi si è alternata con le operazioni di pulitura meccanica, idropulitura e consolidamento delle superfici. Il monolite di ciascuna statua è costituito da calcarenite delle col-

Statue di pugilatore in fase di assemblaggio (foto: G. L. Pulina).



line vicine al sito di rinvenimento, che presenta un corpo tenero, inglobante fossili non sempre coesi, e di conseguenza fattori di potenziamento della vulnerabilità del litotipo. Le vicende subite dai reperti dal momento del prelievo del blocco in cava, della lavorazione, delle finiture scultoree, espresse talvolta con puntuale calligrafismo e cura dei minuti particolari, della messa in opera, dell'abbandono, delle inevitabili rimozioni e rivolgimenti, i profondi e numerosi segni dell'aratro sono inequivocabili, sono state registrate su un litotipo tenero, fragile, sottoposto anche a fonte di calore, che ne ha ridotto la consistenza e resistenza.

La progressiva ricomposizione delle statue ha posto l'accento sul sistema di sostegno con funzione portante per oggetti che non possono supportare il proprio peso, né imporre carico su frammenti fragili.

L'ipotizzato sistema per la rimessa in piedi delle statue è stato materia di studio e di ricerca di soluzione che ne garantisce la sicurezza, la reversibilità e il pieno godimento delle sculture a tutto tondo, con l'obiettivo di non sottrarre parte alcuna alla vista, in termini molto vicini al progetto dello scultore e della composizione originaria, ancorché non identificata nel suo complesso. La cura meticolosa della decorazione delle parti superiori delle scul-

ture rivela intenzioni e obiettivi, che non possono essere né ridotti né manomessi in fase di restauro. Il divieto categorico di usare perni da infiggere nel corpo dell'elemento scultoreo, dettato dal progetto preliminare e pienamente recepito, e il baricentro da ricercare in unità composite, hanno complicato enormemente la ricerca della soluzione. La scienza e la tecnica messe a punto da restauratori, ingegneri, fabbri, per creare un prototipo di struttura portante, di forma e colore idonei, versatile, singolare e personalizzata per ciascuna scultura, costituendo una sfida di ordine metodologico, scientifico e tecnico, marcano la tematica del restauro-valorizzazione, nel rispetto dei principi di compatibilità, reversibilità, possibili integrazioni e sicurezza nella movimentazione.

La conduzione dei lavori e, nello specifico, la ricerca degli attacchi inequivocabili è stata molto laboriosa, anche in considerazione del fatto che non si dispone di casi simili nei campi della conservazione e dell'archeologia. I risultati raggiunti possono definirsi sensazionali, sia per le scoperte effettuate in laboratorio, sia per l'operazione certosina di identificazione dei singoli particolari tecnici e decorativi, che hanno consentito di riconoscere le pertinenze di frammenti, ancorché privi di connessione diretta, e di proporre attribuzioni all'unità scultorea, contribuendo a comporre un quadro dell'insieme più nitido rispetto all'indefinito ipo-



Le sculture in Galleria nell'ultima fase di lavorazione (foto: G. L. Pulina)

tizzato in fase iniziale. In termini quantitativi i tredici modelli di nuraghe, monotorre e polilobato, i sedici pugilatori, i quattro guerrieri, i cinque arcieri si levano dalla distesa di frammenti e acquistano marcata personalità di scultura e di documento. L'insieme dei dati archeologici di Mont'è Prama è inscindibilmente costituito dalle sculture ricomposte e dai frammenti, che restituiscono indizi eloquenti di altre sculture. Quante altre? Di che tipo? Dove le porzioni oggi mancanti e pertinenti? Dove erano collocate? E perché?

Il progetto di restauro è partito da frammenti e ha costruito sculture, ha raggiunto mete, ha intessuto la conservazione con la valorizzazione, ha conquistato consenso alla causa dei beni archeologici, provoca domande per raggiungere nuovi traguardi, e la ricerca si nutre di nuova linfa per ripartire con rinnovati e più ampi obiettivi.

Il piano culturale di conservazione del Centro di Restauro ha previsto un palcoscenico d'effetto, sul quale far sfilare nel loro contesto gli oggetti restaurati, passati dallo stato frammentario ad unità ricomposta, nei termini consentiti dalle connessioni individuate, ha tracciato e perseguito la presentazione di un processo di lavorazione *in progress* in laboratorio aperto e disponibile, direttamente e *on-line*, per il pubblico che guarda, riguarda, osserva, riflette, trasmette e riguarda ancora con rinnovato interesse.

Gli interventi puntuali sviluppano percorsi sui fili tematici della documentazione, della diagnostica, della pulitura, del consolidamento, dell'incollaggio, dell'integrazione, della ricomposizione, della restituzione dell'opera singola e di insieme.

Il sistema dei fili intrecciati costruisce la personalità di ciascuna scultura, che si impone sia nella forma originaria, sia nella forma che ha caricato e stratificato l'azione del tempo e dell'uomo. Sulle opere si concentrano i segni del committente, del cavatore, dello scalpellino, dello scultore, del luogo di provenienza, di accoglienza, di giacitura e dell'aratro del XX secolo. Il restauro di oggi suscita sorprese, innova il rapporto tra bene e cittadino, la prevenzione, il monitoraggio e la manutenzione di domani assicurano la conservazione delle sculture e, insieme, aprono nuovi scenari per la ricerca scientifica sul campo e in laboratorio, nell'interesse dello sviluppo culturale della società.

3. *La mostra "La Pietra e gli Eroi"* *e il Centro di Restauro di Li Punti*

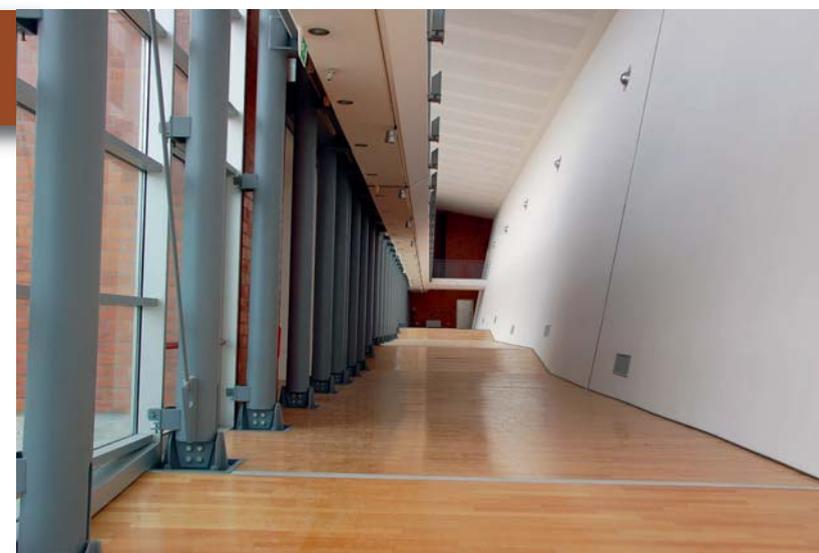
PATRIZIA LUCIANA TOMASSETTI

La mostra delle sculture di Mont'e Prama si inserisce nell'ambito del progetto complessivo del Centro di Conservazione e Restauro dei Beni Culturali di Li Punti. Il modello ispiratore del Centro fa propri i legami concettuali che connettono le problematiche del degrado, naturale e antropico del patrimonio culturale, alle soluzioni per la conservazione e il restauro.

Il Centro infatti è stato concepito come luogo dove svolgere molteplici funzioni: laboratori di restauro, documentazione e analisi, archivi e biblioteca specialistica, oltre a spazi per i depositi dei reperti. Nella visione complessiva di un centro polifunzionale, nella cornice della tutela del patrimonio culturale, trovano spazio il Nucleo Carabinieri T.P.C. e la Banca Dati Nazionale delle opere d'arte rubate e trafugate.

La galleria espositiva, spazio monumentale più significativo del Centro, rappresenta il luogo privilegiato dell'incontro con il pubblico, dove il lavoro interdisciplinare trova il confronto tra addetti e utente. Il progetto risolve e coniuga brillantemente, in un'architettura di qualità assoluta, le esigenze di tutela e recupero dei fabbricati esistenti con le esigenze richieste dal Centro. Sono

Sassari, Centro di Restauro di Li Punti.
La galleria espositiva
(foto: D. Virdis).



state approfondite con particolare attenzione le interconnessioni funzionali, laddove da sempre si è sostenuto un modello di trasparenza ideologica, da attuare attraverso la partecipazione del pubblico anche per le fasi meno interessanti del processo che il reperto subisce dallo scavo sino alla pubblicazione dei risultati. La galleria espositiva rappresenta una vera e propria cerniera che nel complesso svolge sia una funzione strutturante tra spazi interni e spazi esterni, sia un ruolo di connessione tra l'area più riservata dei laboratori e degli uffici e gli spazi pensati e dedicati esclusivamente alla fruizione da parte dell'utente. La galleria rappresenta inoltre uno spazio fortemente semantico dove è volutamente evocato *il senso del percorso*, anche come modello di conoscenza e recupero del patrimonio culturale. Lo spazio così concepito, con la particolare sezione trapezoidale, è caratterizzato dalla presenza di una parete vetrata, che volge verso nord e che si affaccia su un'area che richiama e ripropone il tema della piazza urbana; è qui infatti che volgono tutte le aperture degli spazi comuni. La corte è quindi un prolungamento della galleria come spazio fisico e come quinta visiva. Al termine della galleria si innesta un ampio spazio di integrazione alla galleria, da proporre ai visitatori come momento esplicativo del lungo e laborioso processo di recupero e conservazione del patrimonio archeologico.

Lo spazio espositivo della galleria è divisibile in quattro registri derivanti dalle differenti quote del pavimento, che ritmano il percorso attraverso l'uso di rampe inclinate. Altro elemento importante è il doppio registro di lettura previsto: uno a terra, luogo privilegiato e canonico dell'esporre, dove gli oggetti sono collocati, e uno al primo livello, dove una passerella, permette di tornare nell'area dell'ingresso, e di guardare e indagare lo spazio espositivo dall'alto. La parete opaca, opposta alla vetrata, è inclinata a formare un leggìo che, in dipendenza delle esigenze espositive, può essere usato a supporto o come sfondo del reperto stesso.

I risultati del restauro delle sculture di Mont'e Prama trovano nella galleria e nella sala contigua luogo idoneo per la loro esposizione.

La presentazione delle sculture di Mont'e Prama, il cui restauro ha richiesto un impegno particolarmente importante, rappresenta un momento significativo in cui l'azione viene svelata, rendendo pubblico il risultato sbalorditivo che fornisce un tassello importante sul piano della conoscenza, con un paradosso: il numero delle domande e degli interrogativi nuovi sembra ancora superare quello delle risposte faticosamente cercate.

Il progetto di allestimento della Mostra ha dovuto far convi-

vere, senza cedere sul piano scientifico, le peculiarità dello spazio espositivo, di notevole qualità architettonica, con l'eccezionalità e complessità dei reperti. Il progetto di comunicazione inoltre, sin dalla prima ipotesi, si è posto l'obiettivo di presentare le problematiche specifiche del restauro che è stato affrontato, che certamente non può dirsi concluso, lasciando aperti molti interrogativi che, in qualche modo, devono palesarsi anche agli occhi meno esperti del fruitore comune.

Da qui la volontà di rendere visibile la totalità della gran mole di frammenti, dai quali il lavoro paziente dei restauratori e



Sassari, Centro di Restauro di Li Punti. La corte
(foto: G. Calaresu)

degli archeologi, forti di un metodo rigorosamente scientifico, è riuscito a far emergere un numero considerevole di sculture, che, seppur in parte mutile, restituiscono intatta tutta la maestosità dell'intero. Il progetto di questa Mostra è la rappresentazione tangibile del difficile percorso verso la conoscenza, verso il recupero, verso la conservazione del patrimonio culturale. Non siamo ad un punto d'arrivo ma ad una nuova partenza; a fronte di tante risposte trovate, altrettante domande emergono ed attendono risposte.

All'incertezza dei risultati ottenibili, che ha caratterizzato le prime fasi dell'inizio dei lavori di restauro, si è sostituita la consapevolezza degli eccezionali risultati raggiunti, tanto più che

erano in parte inaspettati. Le emozioni fortissime che si sono susseguite durante il tempo dell'intervento, hanno poi suggerito di proporre nell'esposizione stessa il momento del trasporto e delle emozioni che gli operatori stessi hanno vissuto. Si è di fronte ad un *unicum* reso ancora più eccezionale dall'essere un insieme di notevoli dimensioni.

L'esposizione di tutto il complesso fa emergere la grandiosità del gruppo. I principi nuragici sono esposti tutti nella galleria, pieni della loro stessa maestosità, nello spazio monumentale che spetta loro di diritto, senza bisogno di avere alcun tipo di supporto didattico. Il visitatore è subito immerso nel risultato esaltante del restauro e ne coglie l'imponenza con un unico colpo d'occhio, per poi assaporare e scrutare una scultura alla volta, passandovi in mezzo, senza necessità di supporti didattici. I principi parlano muti.

Dalla galleria il percorso prosegue nella sala che qui si innesta, un ambiente completamente diverso, sia spazialmente sia dal punto di vista ambientale. Qui infatti la luce è rigorosamente artificiale e non vi è possibilità alcuna di interagire visivamente con spazi esterni. È il momento della riflessione. Una lunga vetrina a parete ospita tutti i reperti che non hanno trovato collocazione nelle ricostruzioni delle sculture. La massa di oggetti è ingente; ai molti reperti informi si contrappongono altrettanti reperti parlanti, dalla morfologia riconoscibile. La distesa di reperti fa intuire la mole di lavoro fatto e quanto ancora resta da fare.

Nella vetrina trova spazio un pannello di grande effetto che fa leva sulla comunicatività intrinseca dell'immagine. L'immagine di una folla fa da sfondo alla distesa dei reperti. Il visitatore può comprendere la pertinenza dei frammenti rispetto alle sculture leggendo l'immagine proposta. Il visitatore è chiamato a pensare come il restauratore, a porsi domande, a cercare la giusta collocazione anatomica dei pezzi in vetrina.

All'interno della sala sono ricavati tre spazi per proiezioni. I tre filmati sono di lunghezza diversa e raccontano, complessivamente, la grandezza della civiltà nuragica e il processo metodologico che ha portato ai risultati del restauro esposti. Lungo il percorso di uscita dalla sala è possibile usufruire di un sistema di approfondimento delle informazioni. I supporti didattici presentano contenuti atti a chiarire sia gli aspetti e le problematiche prettamente archeologiche sia le problematiche del restauro, con l'esplicazione del processo messo in atto.

Il percorso prosegue salendo di un livello attraverso la passerella che è pensata per essere percorsa senza soste. Il visitatore ha la possibilità di guardare ancora una volta i principi dall'alto e

di riflettere sulla grandezza delle genti che rappresentano. La parete inclinata è lo sfondo per sei *flash* visivi di grande suggestione, che ripropongono per immagini i temi affrontati nell'esposizione, dal territorio di provenienza delle sculture agli scavi che le hanno portate alla luce, alle peculiarità della civiltà nuragica, fino al restauro che ha permesso di poterle godere più compiutamente.

APPENDICE CRONOLOGICA

IL CENTRO DI RESTAURO E GLI SPAZI ESPOSITIVI

| | | |
|------|----------------------------------|--|
| 1980 | Ideazione e programmazione | Antonietta Boninu, Fulvia Lo Schiavo |
| 1996 | Responsabile del procedimento | Antonietta Boninu, Francesca Gallus <i>collaboratori</i> Alba Canu, Gonaria M. Demontis |
| | Progettazione e direzione lavori | Giovanni Maciocco, Alberto Luciano, Manens Intertecnica |
| 2001 | Responsabile del procedimento | Patrizia L. Tomassetti |
| 2007 | Progettazione e direzione lavori | Giovanni Maciocco, Alberto Luciano, Antonella Huber, Luca Mura, Andrea Fonnesu |

LE SCULTURE DI MONTE PRAMA IL RESTAURO

| | | |
|-----------|-----------------------------------|---|
| 2005 | Redazione Scheda progetto APQ | Antonietta Boninu |
| 2006 | Responsabile del procedimento | Antonietta Boninu |
| | Progettazione preliminare | <i>coordinamento</i> Vincenzo Santoni <i>progettisti</i> Antonietta Boninu, Alba Canu, Gonaria M. Demontis, Patrizia L. Tomassetti, Luisanna Usai <i>collaboratori</i> Ginetto Bacco, Claudio Buffa, Giovanni Luigi Pulina |
| 2008-2011 | Responsabile del procedimento | Luisanna Usai |
| | Direzione lavori | Antonietta Boninu, Alba Canu, Gonaria M. Demontis |
| | Progettazione esecutiva | Roberto Nardi |
| | Esecuzione | CCA, Centro di Conservazione Archeologica S.r.l. - Roma |
| | Direzione tecnica | Roberto Nardi, Andreina Costanzi Cobau, Elena Macchia, Chiara Zizola |
| | Progetto e realizzazione supporti | Massimo Canale, Nunzio Notaristefano Fabio Persi, Roberto Nardi |
| | Foto finali | Araldo De Luca |

Finito di stampare nel mese di novembre 2011