

L'ONDA — NURAGICA

ARTE, ARTIGIANATO
E DESIGN ALLA PROVA
DELLA PREISTORIA

a cura di
Giuliana Altea e
Antonella Camarda

Allemandi

L'ONDA — NURAGICA

ARTE, ARTIGIANATO
E DESIGN ALLA PROVA
DELLA PREISTORIA

a cura di
Giuliana Altea e
Antonella Camarda

L'ONDA NURAGICA

Arte, artigianato e design alla prova della Preistoria

A cura di

Giuliana Altea e Antonella Camarda

Presidente

Michele Coppola

Amministratore Delegato

Luigi Cerutti

Direttore delle pubblicazioni

Pietro Della Lucia

Project manager

Giuseppina Leone

Coordinamento editoriale

Silvia Fiocco

Segreteria di produzione

Angela Piciocco

Redazione

Emanuela Di Lallo

Progetto grafico e impaginazione

Heart Studio

Crediti fotografici

Tutte le foto pubblicate in questo volume sono di Andrea Mignogna, ad eccezione di: figg. 4, 5: Alfieri; figg. 9, 10: Fondazione Nivola; fig. 11: courtesy Fondazione Franco Albini; fig. 12: courtesy Fondation Le Corbusier; figg. 13, 14, 15, 16, 18, 22, 24, 25, 29, 30, 40, 51, 52, 73, 90: courtesy Ilisso Edizioni; figg. 19, 20, 21: courtesy Museo Civico di Urbania; figg. 23, 27, 28, 41, 42, 43: courtesy Fondazione di Sardegna; figg. 64-71: Andrea Mignogna, courtesy Fondazione Aldo Rossi; copertina, figg. 97, 98: Archivio Daniela Zedda © Tutti i diritti riservati Riccardo Spignesi.

Società Editrice Allemandi
Piazza Emanuele Filiberto 13-15
10122 Torino
www.allemandi.com

Tutti i diritti riservati. Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore.

© 2025 Società Editrice Allemandi, Torino

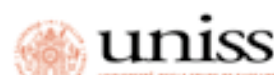
© 2025 Gli autori per i loro testi

ISBN 978-88-422-2733-5

Finito di stampare in Italia nel mese di novembre 2025

Printed in Italy in November 2025

Questo volume è stato sviluppato nell'ambito del progetto e.INS — Ecosystem of Innovation for Next Generation Sardinia (cod. ECS 00000038), finanziato dal Ministero della Ricerca e dell'Istruzione (MUR) nell'ambito del Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza (PNRR) — MISSIONE 4 COMPONENTE 2, «Dalla ricerca all'impresa» INVESTIMENTI 1.5, «Creazione e rafforzamento di Ecosistemi dell'innovazione» e costruzione di «Leader territoriali di R&S», CUP J83C21000320007.



Questo volume è stato pubblicato in occasione della mostra

L'ONDA NURAGICA

Arte, artigianato e design alla prova della Preistoria

Padiglione Tavolara, Sassari

2 marzo 2024 — 30 settembre 2024

Mostra a cura di

Giuliana Altea, Antonella Camarda, Luca Cheri

Assistenti curatori

Antonio Ottavio Cattari, Luca Poddighe

In mostra

Francesca Addari, ARP Studio, Monica Casu, Ceramiche Villa Abbas, Aldo Contini, CP Basalti, Mariangela Cubadda — Tessitrici di Zeddiani, Domenico Cubeddu, Franco d'Aspro, De Gonare (Salvatore Sechi), Dolores Demurtas, La Fucina, Maria Lai, Paolo Loddo, Giampaolo Mameli, Mauro Manca, Caterina Mele, Federico Melis, Melkiorre Melis, Fernando Mussone, Costantino Nivola, Giovanni Nonnis, P.E.M. (Perks and Mini), Giuseppe Pipia, Carmine Piras, Maria Paola Piras, Pretziada (Kyre Chenven e Ivano Atzori), Salvatore Puggioni, Claudio Pulli, Aldo Rossi, Franco Scassellati, Monica Scassellati, Angelo Sciannella, Scuola del Corallo, Giuseppe Silecchia, Roberto Sironi, Antonia Spanu Mesina, Studiopepe, Ausonio Tanda, Gavino Tilocca, Mariantonia Urru

Mostra promossa da

Comune di Sassari

Sostenuta da

Fondazione di Sardegna

Organizzata da

Fondazione Nivola

Sponsor

Bibanca

ARS / Arte condivisa in Sardegna

Partner istituzionali

Museo Archeologico Nazionale «Giovanni Antonio Sanna» — Direzione Regionale Musei della Sardegna

Università degli Studi di Sassari

Progettazione allestimento

Alessandro Floris

Realizzazione allestimento

Artigianato e Design di Pietro Fois

Progettazione grafica

Heart Studio

Stampe

Character

Trasporti

Arteria, Tiemme

Assicurazioni

Reale Mutua

Accoglienza, didattica e mediazione

Antonio Ottavio Cattari, Giovanna Errica, Alice Loriga, Tonina Mossa

Grazie a

Archivio Storico Istituto Luce, Assessorato agli Enti Locali della Regione Sardegna, Banca Intesa, Banco di Sardegna, Biblioteca Comunale di Sassari, Camera di Commercio, Industria, Artigianato e Agricoltura di Sassari, Civico Museo Archeologico «Villa Abbas», Consiglio Regionale della Sardegna, Fondazione Franco Albini, Fondazione Alghero, Fondazione Aldo Rossi, Ilisso, Liceo Artistico «Filippo Figari», Liceo Artistico «F. Costantino», Museo Casa Deriu, Museo Civico di Urbania, Provincia di Sassari

e ancora

Bagella Abbigliamento Sardo, Paolo Bazzani, Carlo Delfino, Candida Lendini, Giuseppe Manca, Luigi Manca, Marie Manca, Nanni Manca, Antonio Marras, Patrizia Sardo Marras, Alberto Moravetti, Giacomo Paglietti, Nannina Pellegrini, Orietta Puggioni, Giovanni Pulli, Caterina e Sandro Ruju







11

L'Onda Nuragica

Arte, artigianato e design alla prova della Preistoria

Giuliana Altea, Antonella Camarda

12

I Nuragici fra noi. Arte e artigianato sardo del Novecento,
fra ricerca delle origini e desiderio di modernità

Antonella Camarda

28

Tessiture «nuragiche» tra gli anni cinquanta e ottanta

Giuliana Altea

34

Il *meme nuragico*. Forme rituali e branding nell'artigianato
contemporaneo in Sardegna

Luca Poddighe

46

New-ragic. La Preistoria sarda come piattaforma transmediale
tra postmodernità e contemporaneità

Antonio Ottavio Cattari

60

Catalogo

I. Una civiltà ritrovata

II. Modernità nuragica

III. L'I.S.O.L.A. e la rinascita dell'artigianato
sardo nel dopoguerra

IV. Dal fantastico nuragico al nuragico fantastico

V. Nuragico contemporaneo

L'Onda Nuragica

Arte, artigianato e design alla prova della Preistoria

L'Onda Nuragica esplora l'influsso esercitato dalle civiltà nuragica e prenuragica sull'arte e la cultura del Novecento e del contemporaneo in Sardegna, esaminando i riflessi del passato nuragico in diversi ambiti della produzione visuale: dalla pittura e scultura all'architettura, al design e all'artigianato, dagli audiovisivi ai social media e alla cultura di massa.

La riscoperta della Preistoria della Sardegna, avviata alla fine dell'Ottocento e alimentata dalle campagne di scavo della prima metà del secolo scorso, raggiunge il culmine nel secondo dopoguerra. Gli artisti e gli intellettuali sardi degli anni cinquanta trovano nel mondo nuragico e prenuragico un riferimento ideologico forte, funzionale alla costruzione di una nuova identità regionale. Si sviluppa così un preciso filone iconografico, destinato a durare fino agli anni sessanta per poi reinventarsi nell'epoca postmoderna e contemporanea.

Sull'evoluzione del tema influiscono nel tempo l'impatto del turismo, la diffusione delle culture New Age, i movimenti no-global e neo-global, l'emergere a livello scientifico di una rinnovata attenzione degli studiosi anche in campo internazionale e, a livello di costume, il fenomeno della cosiddetta fantarcheologia.

Le civiltà nuragica e prenuragica sono oggi al centro del dibattito culturale in Sardegna, non solo nella ricerca scientifica e artistica, ma anche nella cultura di massa alimentata dai social media. Ricostruzioni più o meno fantasiose, onnipresenti in produzioni culturali diverse, dai romanzi ai videogame, dalla pubblicità alla street art, dimostrano che i Nuragici sono ancora tra noi.

G. A., A. C.

I Nuragici fra noi.
Arte e artigianato sardo del
Novecento, fra ricerca delle
origini e desiderio di modernità

¹ La riflessione sul primitivismo parte da Robert Goldwater (*Primitivism in Modern Painting*, Harper & Brothers, New York 1938) e attraverso Walter Rubin («*Primitivism*» in *20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, The Museum of Modern Art, New York 1984) arriva alla prospettiva post-colonialista di Susan Hiller (*The Myth of Primitivism: Perspectives on Art*, Routledge, London/ New York 1991) e oltre. Per una storia e una raccolta delle fonti del primitivismo si veda *Primitivism and Twentieth-Century Art: A Documentary History*, a cura di J. Flam, M. Deutch, University of California Press, Berkeley/ Los Angeles/ London 2003.

² Cfr. per esempio G. Previtoli, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Einaudi, Torino 1964.

³ A. Kuper, *The Invention of Primitive Society: Transformations of an Illusion*, Taylor & Francis/Routledge, London/ New York 1988.

L'arte del XX secolo ha spesso fatto riferimento a un'alterità, la cui distanza è segnata nel tempo e nello spazio, per rispondere a un complesso intreccio di aspettative, bisogni e inquietudini. Fra queste alterità un posto speciale occupa il mondo «primitivo»¹, non un oggetto storico e culturale definito, bensì una costruzione ideologica (che s'intreccia e si sovrappone all'esotismo e all'orientalismo), un dispositivo attraverso il quale la cultura occidentale ha modellato sé stessa, uno specchio in cui ha proiettato e riconfermato i propri valori e i propri modelli di vita.

Nel XIX secolo, «primitivo» indicava soprattutto l'arte tardo-medievale e quattrocentesca, apprezzata per essenzialità, sincerità e ispirazione religiosa². Verso la fine del secolo, con l'affermarsi dell'antropologia e l'espansione di esplorazioni, viaggi e commerci legati al colonialismo, l'attenzione si spostò sul presente, e Africa e Oceania divennero i due principali *loci* dell'«arte primitiva»³: i protagonisti delle avanguardie storiche scoprirono e collezionarono opere d'*art nègre*, rapportandosi ad esse in modi diversi. Fra «primitivo» e «preistorico» si istituì fin dal principio un legame dialettico: nell'antropologia sociale delle origini, segnata da un'impostazione razzista, le società «primitive» erano considerate una «sopravvivenza» dei modi di vita di quelle delle origini. Anche gli artisti – basti pensare a Picasso e al suo interesse per le antiche culture iberiche – contribuirono a perpetuare questa indistinzione.

Una delle caratteristiche ricorrenti del primitivismo è la percezione di una polarità tra una vita spirituale incontaminata dalla corruzione della civiltà (il mito illuminista del «buon selvaggio») e uno stato rude e violento, domi-

nato dagli istinti più brutali e dalla paura. Queste due visioni, opposte e inconciliabili, convivono tuttavia senza apparente attrito per tutto il XX secolo. Dopo il trauma della Seconda Guerra Mondiale, il lato oscuro dell'uomo primitivo fu senza dubbio percepito come un'eredità dolorosa ma potente. In Europa, l'Informale si ricollegò a un'idea di Preistoria legata all'inconscio, al lato irrazionale della mente umana che aveva, infine, condotto agli orrori dei fascismi, della guerra, dell'Olocausto e della bomba atomica. Allo stesso tempo, la «mente selvaggia» sembrava rappresentare un nuovo punto di partenza. Scriveva Jean Dubuffet nel 1951:

Ho l'impressione che sia in corso, o quantomeno stia per avvenire, una completa liquidazione di tutti i modi di pensare che, sommati, hanno costituito ciò che è stato chiamato Umanesimo. [...] Mi sembra soprattutto che molte persone comincino a chiedersi se l'Occidente non abbia molte cose molto importanti da imparare da questi selvaggi. Può darsi che, in molti casi, le loro soluzioni e i loro modi di fare, che a noi dapprima sono apparsi molto rozzi, siano in realtà più ingegnosi dei nostri. Può darsi che i rozzi siamo noi. Può darsi che la raffinatezza, l'intelligenza e la profondità di spirito siano dalla loro parte, e non dalla nostra.⁴

⁴ J. Dubuffet, *Anticultural Positions*, in «Arts Magazine», n. 53, aprile 1979, testo della conferenza all'Arts Club di Chicago, 20 dicembre 1951, ora in *Primitivism and Twentieth-Century Art*, pp. 292-298.

⁵ Su de Martino e le arti si veda il recente numero monografico di «CoSMo», <https://ojs.unito.it/index.php/COSMO/issue/view/909> (ultimo accesso 19 ottobre 2025).

Primitivismo e questione meridionale: fra subalternità e tentativi di rinascita

Nell'Italia nel dopoguerra il tema del primitivismo si legò in modo indissolubile alla questione meridionale: di fronte allo stato sistemico di povertà e arretratezza del Sud del Paese, la constatazione generale fu che «i primitivi fossero tra noi». La Basilicata fuori dal tempo e dalla storia che ha raccontato Carlo Levi in *Cristo si è fermato a Eboli* rappresenta una testimonianza esemplare di questa tendenza, così come i viaggi di Ernesto de Martino nel Sud Italia, animati non più dall'interesse antiquario dei folkloristi dell'Ottocento, ma da un'urgenza di conoscenza e comprensione motivata dalla volontà di azione sociale e politica⁵.

Reportage fotografici su riviste come l'americana «Life» o l'italiana «Epoca», insieme a film e romanzi di impegno sociale che affrontavano questio-

ni legate a povertà, analfabetismo e violenza, completarono questo quadro. Il titolo di un celebre servizio pubblicato su «L'Espresso» nel 1959, *L'Africa in casa*⁶, riassume alla perfezione questa percezione diffusa.

Allo stesso tempo, gli anni del dopoguerra furono segnati da un rapido sviluppo economico, favorito dal Piano Marshall e, nel corso degli anni cinquanta, dall'affermarsi del design industriale, destinato a diventare uno degli aspetti più riconoscibili della cultura italiana nella seconda metà del Novecento. Parallelamente, anche l'artigianato sembrò, almeno per tutto il decennio, poter trovare un proprio spazio: non tanto nella produzione di massa di oggetti d'uso quotidiano, quanto in quella più limitata, ma culturalmente rilevante, di manufatti carichi di significati sociali e simbolici, testimonianze materiali di valori condivisi. Il lavoro artigiano appariva capace non solo di restituire dignità a classi ormai impoverite, ma anche di proporre un modello di sviluppo che, con il linguaggio di oggi, potremmo definire sostenibile.

⁶ L. Zanetti, C. Bavagnoli, *L'Africa in casa*, in «L'Espresso», 26 aprile 1959.

⁷ P. Sparke, *The Straw Donkey: Tourist Kitsch or Proto-Design? Craft and Design in Italy, 1945-1960*, in «Journal of Design History», vol. 11, n. 1, 1998, pp. 59-69.

⁸ Cfr. M. R. Rogers, *Italy at Work. Her Renaissance in Design Today*, Compagnia Nazionale Artigiana, Roma 1950, p. 14.

Preistoria come palingenesi

La polarità fra la produzione industriale d'avanguardia e gli oggetti artigianali tradizionali⁷ costituisce uno degli elementi più significativi della mostra *Italy at Work. Her Renaissance in Design Today*, inaugurata al Brooklyn Museum di New York alla fine del 1950 e successivamente itinerante in numerose città degli Stati Uniti. L'esposizione, che riuniva manufatti e prodotti industriali, rappresentò uno dei primi tentativi sistematici di promuovere l'immagine del «nuovo Made in Italy» presso il pubblico americano e, insieme, di rinnovare il mito del Grand Tour in Italia, terra solare e mediterranea, erede di un glorioso passato e al tempo stesso popolata da persone semplici e genuine – una rappresentazione che proponeva in nuova veste l'immagine del «buon selvaggio» e dell'«uomo primitivo»⁸. Ulteriori tratti messi in rilievo includevano la sincerità, l'immaginazione e l'individualismo: qualità che apparivano come residui di un'umanità ancora non corrotta dai meccanismi della produzione di massa.

Come ha osservato Penny Sparke, «l'enfasi posta sul lavoro artigianale in questo periodo può essere interpretata anche come un modo per legittimare – e, in un certo senso, rendere “italiano” – un ruolo per il primitivismo

all'interno della cultura visiva contemporanea»⁹. Tuttavia, artisti, designer e artigiani italiani avevano iniziato a elaborare un altro tipo di primitivismo, meno calibrato sulle esigenze del mercato estero e più attento invece a rispondere a questioni di carattere sociale e identitario. Fra gli oggetti esposti, che comprendevano anche opere d'arte, alcuni presentavano evidenti riferimenti alle civiltà preistoriche. Le ceramiche di Lucio Fontana decorate con guerrieri preistorici, i vasi zoomorfi e antropomorfi di Guido Gambone, i cavalli di Agenore Fabbri e Aligi Sassu, o ancora il servizio da tavola inciso dell'«Artigianato Orobico» testimoniano una chiara tendenza, seppur di nicchia a questa data.

La ricerca di una palingenesi attraverso il riferimento alle culture preistoriche e agli archetipi della civiltà era, del resto, comune alle cerchie intellettuali e agli artisti su entrambe le sponde dell'Atlantico. Fra gli artisti mitografi della New York School – che dichiaravano una «parentela spirituale con l'arte primitiva e arcaica»¹⁰ – e i loro colleghi europei dell'Informale e del secondo Surrealismo, la Preistoria acquisiva sempre più forza nel presente. Figura ponte fra Italia e Stati Uniti e personaggio fondamentale per esplottare queste dinamiche è Costantino Nivola, che aveva lasciato la Sardegna in gioventù e che ora, da New York, vi si riconnetteva simbolicamente attraverso una serie di sculture, realizzate tra il 1949 e il 1950, che rivelavano l'influenza della statuaria prenuragica e nuragica¹¹. Desideroso di affermare una specifica identità etnica e territoriale, ma al tempo stesso di trasmettere un'idea di cultura globale e armoniosa, Nivola guardava all'«arcaico» come a un mezzo per raggiungere l'universalità, ispirato tanto dai colleghi artisti quanto dal suo mentore Le Corbusier, e, in ultima analisi, soprattutto dall'intensa esigenza di riaffermare le proprie origini e il legame profondo con la terra natale. Tra le varie sculture di Nivola, alcune richiama- vano in modo letterale la Dea Madre mediterranea, un motivo archeologico diffuso lungo tutte le sponde del Mare Nostrum (le figurine cicladiche – per citare l'esempio più noto – avevano già rappresentato una fonte d'ispirazione per artisti come Henry Moore e Barbara Hepworth)¹². Ma la specificità del riferimento agli idoli prenuragici costituisce una delle prime risposte al nuovo interesse per la Preistoria sarda e la sua eredità simbolica.

⁹ Sparke, *The Straw Donkey*, pp. 60-61.

¹⁰ M. Leja, *Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s*, Yale University Press, New Haven/London 1993, p. 51.

¹¹ Al rapporto fra Nivola e la Preistoria è stata dedicata dal Museo Nivola nel 2024 la mostra *Sulle spalle dei Giganti*, a cura di chi scrive e G. Altea, L. Cheri, A. Depalmas e C. Stein, e il relativo catalogo che per la prima volta esamina in profondità il tema: *Sulle spalle dei Giganti. La Preistoria moderna di Costantino Nivola*, a cura di G. Altea, A. Camarda, Allemandi, Torino 2025.

¹² Cfr. F. T. Bach, *Shaping the Beginning: Modern Artists and the Ancient Eastern Mediterranean*, N. P. Goulandris Foundation / Museum of Cycladic Art, Athens 2006.

Bellissime cose nuove

La Sardegna, insieme a molte altre regioni del Sud, costituiva uno dei problemi economici e sociali più gravi dell'Italia del dopoguerra. In *Italy at Work* era rappresentata da un'unica artigiana, Quirica Dettori tessitrice di Nule¹³. Meyric Reynold Rogers, il curatore della mostra, aveva osservato come la mancanza di sviluppo industriale e la «piaga onnipresente della povertà»¹⁴ tenessero l'isola ai margini del nuovo corso creativo italiano. Ma le cose stavano per cambiare. Come in altre parti d'Italia, anche in Sardegna l'élite intellettuale considerava l'arretratezza del mondo contadino un punto di partenza per discutere lo sviluppo e il futuro stesso del territorio. Denunciare l'alterità del presente e riscoprire l'alterità del passato erano due aspetti complementari di un medesimo processo. In accordo con questa visione, artisti, designer e organizzatori miravano a riportare nel flusso della modernità un patrimonio di saperi e tradizioni che veniva percepito come in via di scomparsa¹⁵.

Alcuni tentativi di rivitalizzare l'artigianato erano già stati avviati negli anni trenta da Eugenio Tavolara, artista e influente *maître à penser*. Egli reagì agli eccessi decorativi e al cattivo gusto della produzione folkloristica tardo-déco¹⁶ cercando di adattare i modelli tradizionali al gusto del Novecento. Dopo la Seconda Guerra Mondiale, il processo di rinnovamento riprese con rinnovato slancio, prima con l'E.N.A.P.I. (Ente Nazionale Artigianato e Piccole Industrie, fondato nel 1925) e poi, dal 1957, con l'I.S.O.L.A., l'Istituto Sardo Organizzazione Lavoro Artigiano, voluto dalla Regione e diretto da Tavolara e dall'architetto Ubaldo Badas con l'obiettivo di orientare la produzione, organizzare la distribuzione e costruire un'identità condivisa dell'artigianato sardo. In occasione della Prima Mostra dell'Artigianato Sardo nel Padiglione appositamente costruito nel cuore di Sassari, si leggeva su «Domus»:

L'artigianato sardo ha caratteri distinti, ed oggi di grande interesse: è anzitutto vero artigianato, ossia lavorazione che l'industria non può riprodurre, ed è di grande virtuosismo esecutivo, su qualunque materia operi [...]. Senza snaturarlo si può condurlo a fare anche bellissime cose nuove; poiché questo artigianato non è una sopravvivenza folkloristica, ma ancora, in Sardegna, una attività popolare vitale.¹⁷

¹³ I sardi Edina Altara e Salvatore Fancello (scomparso nel 1941) erano indicati tra le fila dei lombardi, in virtù della sede della loro attività.

¹⁴ Rogers, *Italy at Work*, p. 23.

¹⁵ Cfr. G. Altea, M. Magnani, *Eugenio Tavolara*, Ilisso, Nuoro 1994 e G. Altea, M. Magnani, *Storia dell'Arte in Sardegna: Pittura e Scultura dal 1930 al 1960*, Ilisso, Nuoro 2000.

¹⁶ Nel 1932 Tavolara si scagliava contro le «mostruosità non solo estetiche ma logiche, come: quadri e sculture in sughero, false ceramiche smaltate coi comuni smalti ad olio, brocche di legno; le cose più irrazionali, eseguite con i materiali meno adatti, decorate in modo barbaramente prolisso. Arte di pastori, dirà qualcuno; sì, ma senza l'ingenua semplicità e poesia del pastore»: Altea, Magnani, *Eugenio Tavolara*, pp. 54-55.

¹⁷ *A Sassari, mostra dell'artigianato sardo*, in «Domus», n. 328, marzo 1957, pp. 37-44 (pp. 37-39).

L'inserimento di nuove forme «moderne» era, quindi, coerente con l'idea di un artigianato autentico e vivo, così come lo era la collaborazione con artisti per fornire alle artigiane e agli artigiani tradizionali modelli appetibili al mercato moderno. Un modello significativo fu quello di Picasso, che nel 1948 si spostò a Vallauris per lavorare con i ceramisti locali in difficoltà, fornendo nuovi modelli e garantendo loro il successo grazie alla sua fama ormai globale: un progetto insieme artistico e politico¹⁸. In vasi, brocche e piatti egli sperimentò un linguaggio simbolico che attingeva liberamente all'arte popolare, alle culture etnografiche e alle civiltà preistoriche, intrecciando motivi come il sole, il toro, la spirale o la figura femminile. Questa libertà combinatoria, talvolta ironica, sicuramente astorica, rivelava al contempo la sua consapevolezza della forza universale dei simboli.

I Nuragici fra noi: una nuova identità sarda

Gli artisti sardi, al contrario, scelsero di radicare tale ricerca in un terreno culturale specifico, elaborando un primitivismo legato all'identità e alla memoria della propria terra. L'esigenza di rifondare un'identità sarda su basi diverse da quelle folkloriche del primo Novecento – ormai associate, in senso negativo, a un'idea di ruralità intesa come subalternità – si accompagnava al desiderio di riaffermare, in contrapposizione tanto allo Stato centrale quanto al passato sardo-fascista, l'autonomia dei sardi, l'opposizione alla centralizzazione statale, e il legame con grandi figure di intellettuali come Antonio Gramsci ed Emilio Lussu.

Nel processo di formazione della nazione sarda – intesa come «comunità politica immaginata»¹⁹ – iniziato alla fine del XIX secolo, ma rinegoziato profondamente nel secondo dopoguerra, la continuità etnica fra sardi delle origini e attuali fu un tassello importante. Le culture nuragiche e prenuragiche furono utilizzate per la costruzione di auto-rappresentazioni e miti fondativi, tra cui occupa un posto di rilievo il concetto di «costante resistenziale» sviluppato dall'archeologo Giovanni Lilliu sin dagli anni cinquanta. In un intervento del 1970²⁰, che riprende e sistematizza una serie di riflessioni dei due decenni precedenti, Lilliu affermava:

¹⁸ Picasso: *Painter and Sculptor in Clay*, a cura di M. McCully, Royal Academy of Arts, London, 1998; K. E. Silver, *Making Paradise: Art, Modernity, and the Myth of the French Riviera*, MIT Press, Cambridge MA/London 2001, p. 123.

¹⁹ B. Anderson, *Imagined Communities*, Verso, London/New York 1991.

²⁰ G. Lilliu, *La costante resistenziale sarda*, in «Studi sassaresi», III, 1970-1971 (1973), ora in G. Lilliu, *La costante resistenziale sarda*, a cura di A. Mattone, Iliaso, Nuoro 2022, pp. 225-237.

La Sardegna, in ogni tempo, ha avuto uno strano marchio storico: quello di essere stata sempre dominata (in qualche modo ancora oggi), ma di avere sempre resistito. Un'isola sulla quale è calata per i secoli la mano oppressiva del colonizzatore, a cui ha opposto, sistematicamente, il graffio della resistenza. Perciò, i Sardi hanno avuto l'aggressione di integrazioni di ogni specie ma, nonostante, sono riusciti a conservarsi sempre sé stessi. Nella confusione etnica e culturale che li ha inondati per millenni sono riemersi, costantemente, nella fedeltà alle origini autentiche e pure.²¹

²¹ Ivi, p. 225.

²² Ivi, p. 230.

²³ Ivi, p. 232.

E ancora:

Resistenza all'assimilazione e all'acculturazione esterna, da qualunque parte essa venga e in qualsiasi modo si presenti per la cattura: in tempi antichi sotto l'aspetto dell'egemonia armata della borghesia mercantile fenicio-punica e dell'imperialismo militare romano; oggi con l'etichetta e le persuasioni o le repressioni del sistema neocapitalistico industriale internazionale e dei vassalli italiani continentali del triangolo nordista.²²

Da tale premessa derivava, secondo Lilliu, «un sottofondo o filone ancestrale antagonista e dialettico (e cioè resistenziale) di tipo “barbarico” o “anticlassico”»²³ che avrebbe informato l'arte «sarda» di tutti i tempi. Questa presunta continuità e l'impatto che il pensiero di Lilliu ebbe nella cultura sarda, ben oltre le cerchie dell'archeologia, spiegano in larga parte l'esplosione della tematica nuragica nell'arte sarda del dopoguerra.

Già i viaggiatori dell'Ottocento e gli studiosi locali potevano facilmente notare l'abbondanza di vestigia di civiltà passate sparse nel territorio. Nella scarsità di dati scientifici, esse venivano genericamente indicate come arcaiche e collegate a popolazioni di ceppo semitico che avrebbero occupato la Sardegna in epoche remote. La curiosità che questi ritrovamenti suscitavano era comunque tale da alimentare una produzione di falsi delle piccole statue in bronzo che tombaroli e scavi occasionali portavano alla luce. Le campagne di scavo sistematiche condotte da Antonio Taramelli in un

periodo compreso tra il 1903 e il 1935, in qualità di Direttore del Museo e degli Scavi di Antichità di Cagliari, segnano il crescente interesse per la civiltà nuragica.

Ma fu l'attività di Giovanni Lilliu a determinare un'accelerazione, con nuove scoperte e ricerche archeologiche e il loro uso in chiave politica. Nel 1948 Lilliu commentò una mostra d'arte moderna francese allestita a Cagliari sottolineando i legami fra reperti archeologici e opere contemporanee. Nel suo articolo – significativamente intitolato *Un Picasso di quattromila anni fa* – la cosiddetta *Venere di Porto Ferro*, un idolo femminile in pietra di recente scoperta, veniva elogiata per le sue qualità estetiche e il suo autore arcaico era definito un «uomo puro»²⁴. Nello stesso testo, gli artisti moderni erano apprezzati per la «serena e chiara gioia dei colori» e per la «sensibilità astrattistica», e posti in stretta relazione con le figurine nuragiche attraverso il comune elemento della «mediterraneità». Tale affinità, scriveva Lilliu, non doveva sorprendere: Matisse e Dufy erano nati nei pressi di Le Mas-d'Azil, dove gli abitanti preistorici avevano prodotto ciottoli dipinti di carattere astratto, mentre Picasso proveniva dai dintorni della grotta di Altamira. Nessuna distanza veniva dunque posta fra l'artista arcaico e quello moderno²⁵.

Nel 1949, patrocinate dalla Regione Sardegna nel suo primo anno di vita, si aprirono presso l'Opera Bevilacqua La Masa a Venezia la *Mostra dei Bronzi Nuragici* e la *Mostra d'arte moderna della Sardegna*²⁶, un vero spartiacque per l'intera cultura isolana. I bronzetti nuragici venivano portati all'attenzione internazionale in virtù della loro importanza storica ma anche, e soprattutto, della loro eccellenza estetica. La mostra delle opere moderne nasceva invece, nelle parole del segretario generale Nicola Dessy, con l'obiettivo di «porre a fuoco, accanto alla Mostra dei Bronzi Nuragici, l'anima più profonda della *Sardegna d'oggi*»²⁷ e di costituire la base per un confronto generale tra antico e nuovo.

Massimo Pallottino, Soprintendente alle Antichità della Sardegna dal 1940 e poi, nel dopoguerra, attivo sia sul campo sia a livello politico per lo sviluppo dell'archeologia, nell'introduzione al suo *La Sardegna Nuragica*²⁸ del 1950 esprimeva l'importanza politica e sociale che la civiltà nuragica stava ini-

²⁴ G. Lilliu, *Natura e Astrazione: un Picasso di quattromila anni fa*, in «Il Corriere dell'Isola», Sassari, 22 febbraio 1948, p. 3, ora in Lilliu, *La costante resistenziale*, p. 157.

²⁵ Ibid.

²⁶ *Mostra dei Bronzi Nuragici e Mostra d'arte moderna della Sardegna*, Sala dell'Opera Bevilacqua La Masa all'Ascensione, Venezia, 5-31 agosto 1949.

²⁷ Nel catalogo della mostra, p. 15.

²⁸ M. Pallottino, *La Sardegna Nuragica*, Edizioni del Gremio, Roma 1950. Volume realizzato in occasione del trasferimento della mostra dei bronzi nuragici alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna a Roma nel 1950.

ziando ad assumere per i sardi:

... fabbricatori di quelle opere grandiose e preziose non furono i giganti e le fate della leggenda locale, né il Dedalo del mito greco, né le astratte figure di antichissimi e solitari pastori-guerrieri evocate da alcuni archeologi moderni: bensì uomini concretamente attivi ed organizzati, aperti alle grandi correnti di cultura ...²⁹

²⁹ M. Pallottino, *La Sardegna Nuragica*, Ilisso, Nuoro 2000 (ried. del volume del 1950), p. 70.

³⁰ *Bronzetti Nuragici*, a cura di G. Lilliu, G. Pesce, catalogo della mostra, Alfieri, Venezia 1949. Cfr. A. Camarda, «L'Archetipo e la Forma. La Grande Madre di Costantino Nivola», in *Sulle spalle dei Giganti*, pp. 68-87.

³¹ G. Lilliu, *Sculture della Sardegna nuragica*, La Zattera, Cagliari 1966, p. 68.

³² *Scultura di Sardegna*, in «Domus», 12, n. 241, 1949, p. 40: «Agli artisti attuali di Sardegna, che anch'essi hanno esposto insieme agli antichissimi scultori, si fa l'augurio di quella antica purezza».

³³ Su Mauro Manca cfr. G. Altea, M. Magnani, *Mauro Manca*, Ilisso, Nuoro 1994 e G. Altea, M. Magnani, *Pittura dal 1930 al 1960*, Ilisso, Nuoro 2000.

Secondo Lilliu, il catalogo della mostra veneziana³⁰ aveva l'ambizione di essere un «nuovo manifesto estetico»³¹ per gli artisti sardi contemporanei. «Domus» auspicava che essi, insieme agli artigiani, ritrovassero «la stessa antica purezza»³² dei loro antenati (sottintendendo il fatto che, allo stato attuale, di quella purezza non vi fosse traccia).

La sfida fu in effetti raccolta, a diversi livelli di consapevolezza, e con risultati estetici e sociali di varia intensità. Nel corso degli anni cinquanta, istituzioni pubbliche come l'Istituto Statale d'Arte di Sassari, l'E.N.A.P.I. e il neonato I.S.O.L.A., insieme a figure di primo piano del mondo artistico e intellettuale, fecero propria la «causa nuragica», orientando in tal senso la produzione delle arti maggiori e decorative (pur nella solida prevalenza di tematiche e motivi legati all'arte popolare).

Gli artisti sardi che parteciparono alla mostra veneziana seppero rapidamente valorizzare il successo critico ottenuto dai bronzetti nuragici, adottando iconografie e modelli ispirati agli antichi manufatti dell'isola. E l'anno dopo, la straordinaria scoperta da parte di Lilliu dell'imponente reggia di Barumini contribuì ad alimentare la «nuragicomania» degli anni cinquanta.

Arte nuragica, anzi moderna!

Mauro Manca³³, artista e preside dell'Istituto d'Arte di Sassari, è sicuramente la figura di riferimento di questa corrente in Sardegna – anche più di Costantino Nivola, lontano geograficamente e per il quale, dopo i primi anni cinquanta, la tematica nuragica diventa quasi una vena sotterranea, non immediatamente percepibile all'interno di un linguaggio sempre più astratto. Manca invece si dedica con entusiasmo al tema del nuragico nella pittura,

nella grafica e in una serie di progetti di arte applicata, realizzati da artigiani e proposti come modelli targati I.S.O.L.A. Trasposte sui tappeti, plasmate in forma di ceramica, le iconografie nuragiche hanno il compito di annullare le differenze temporali, fondendo l'intera Preistoria e storia sarda in un *continuum* dotato di senso. D'altra parte la disinvoltura con cui, nell'ambito di un picassismo ortodosso, Manca combina riferimenti classici, genericamente mediterranei, specificamente nuragici o francamente fantastici trova un appiglio teorico nella sua idea di tradizione: «non è un bagaglio, non è una remora, né una divinità astratta a cui bisogna sottomettersi. È semplicemente una forza ed un mezzo che ci aiutano nel nostro cammino»³⁴.

L'esempio di Manca è seguito da artisti come Giovanni Nonnis, suo allievo, che propone una combinazione di fantasiosi guerrieri nuragici, non privi di tratti fumettistici, con una stesura pittorica che rimanda all'arte rupestre, con ampio uso di colori terrosi e tocchi graffiti. Più meditata appare la riflessione di Ausonio Tanda, trasferitosi da Sassari a Roma nel 1951 ma sempre in contatto con l'ambiente intellettuale isolano. La sua personale interpretazione del tema nuragico passa da una fase di studio, con numerosi schizzi di bronzetti meticolosamente descritti, alla selezione di elementi iconografici collocati in composizioni astratte, alla fusione tra il nuragico antico e il Cyborg moderno, in una serie di dipinti che bene esprime l'ansia dell'uomo di oggi³⁵. Ancora diverso l'approccio di Maria Lai: nel periodo di ritorno nell'isola, tra la fine della guerra e il 1954, Lai poté sicuramente conoscere il dibattito sul nuragico e l'arte nuova; ma per vedere sue sperimentazioni sul tema nuragico (mai entrate in produzione) occorrerà attendere la collaborazione con I.S.O.L.A. e con la cooperativa Su Trobasciu a Ulassai. Il motivo riemerge poi nel 1990 con il libro cucito *La leggenda del Sardus Pater*, ispirato a un racconto di Giuseppe Dessì³⁶.

Arte pura, arte applicata, artigianato

In generale, coerentemente con le dinamiche culturali e artistiche della Sardegna del Novecento, anche nel campo del revival nuragico le differenze fra arte pura, arte applicata e artigianato vanno in molti casi a sfumare, e l'iscrizione di un'opera a una o all'altra categoria è più legata alla sua vita

³⁴ M. Manca, «Valore della tradizione nelle forme più attuali dell'artigianato sardo», relazione al convegno *Produzioni e materiali tipici sardi nell'architettura e nell'arredamento moderno*, Sassari 1959 (dattiloscritto nell'Archivio Tavolara, Sassari), cit. in Altea, Magnani, *Mauro Manca*, p. 130.

³⁵ Cfr. A. Camarda, «Incubi atomici e sogni cibernetici», in G. Altea, A. Camarda, *Ausonio Tanda*, Iliaso, Nuoro 2008, pp. 19-24.

³⁶ E. Pontiggia, *Maria Lai. Arte e relazione*, Iliaso, Nuoro 2017, pp. 209-210. Le occasionali incursioni di Lai nella Preistoria sarda includono anche alcuni gioielli e una statuetta in ceramica raffigurante la Dea Madre.

sociale che non a valori intrinseci. La ceramica, per la sua duttilità e relative economicità e facilità di utilizzo, è il medium scultoreo privilegiato per la maggior parte dei protagonisti del movimento.

È il caso di Melkiorre Melis e delle sue *Interprétations céramiques de l'Art Nuragique Votif de l'Île de Sardaigne*, dei primi anni cinquanta. Prendendo spunto dai bronzetti nuragici e dagli idoli prenuragici, l'artista trasferisce modelli formali e carica simbolica nella ceramica. Ne risultano creazioni dai colori squillanti e azzardati, poggiate su basi di legno, che con i loro richiami identitari, la loro piacevolezza estetica e l'umorismo sotteso sembrano contenere *in nuce* gli effetti dell'arte nuragica sul panorama artistico e artigianale sardo, che si approprierà della tematica spingendola a volte sino agli eccessi dello stereotipo e del kitsch.

Anche Federico Melis, pur trasferitosi stabilmente a Urbania dal 1944, si ispira all'antica cultura autoctona della Sardegna, mantenendo così un legame simbolico con la propria terra, nella quale non farà più ritorno. Il suo approccio al tema è meno didascalico: la cultura nuragica è un passato mitico dal quale emergono mostri ancestrali e leggendari guerrieri, come intrappolati o trasformati in oggetti d'uso (vasi e brocche). Figure che negli anni sessanta tenderanno ad attenuare i riferimenti regionalistici per attingere a un repertorio fantastico di spauracchi; qui la tecnica eccellente è al servizio di un registro stilistico grottesco interpretato con efficacia e originalità.

Il filone nuragico è precocemente frequentato anche da Gavino Tilocca, uno dei protagonisti della mostra veneziana del 1949. I suoi *Guerrieri nuragici* si caricano di un pathos espressivo in cui pari valore hanno il modellato, giocato sulle contrapposizioni di pieni e vuoti, e il colore, che esplode sulla superficie come la lava o sottolinea dettagli, mimando in altri casi superfici bronzee. Il *Guerriero su cinghiale*, presentato alla II Biennale dell'Artigianato sardo del 1962, unisce in modo efficace due icone della nuova identità etnica della Sardegna, il guerriero nuragico appunto e il cinghiale, che incarna le stesse qualità positive di forza, fierezza e spirito indomito in innumerevoli variazioni dello stesso Tilocca e di altri ceramisti.

Tra questi è senza dubbio da citare Giuseppe Silecchia, il quale, pur se più orientato alla riproposizione di temi legati alle tradizioni popolari della Sar-

degnata, sarà pronto a inglobare la tematica nuragica, per un risultato che riaffermava ideologicamente la continuità «etnica» predicata da Giovanni Lilliu. È tanto forte la costruzione ideologica di Lilliu che l'identità fra artista arcaico e artista moderno diventa quasi uno stereotipo nella critica del tempo. Così, in un esempio che, come pochi, ci rivela il legame ancora forte fra primitivismo, Preistoria e modernità, Ettore Sottsass jr descriveva per «Domus» lo scultore outsider Luigi Canu, autore di virtuosistici intagli lignei di soggetto fantastico:

Cannu [sic] è vecchio ed è anche analfabeta e non è mai uscito dal suo antico paese dove le donne portano pesanti costumi rossi e neri e dorati e al collo croci di filigrana: ma senza uscire dal suo paese e senza leggere il giornale Cannu sembra venirci incontro anch'egli dai tempi oscuri e colossali dei nuraghi dove il fuoco si accendeva nel fondo degli antri notturni delle fortezze e l'acqua si attingeva ancora più in fondo dai fiumi sotterranei.³⁷

³⁷ E. Sottsass jr., *Eduardo Chillida, scultore*, in «Domus», n. 306, maggio 1955, p. 47.

Epiloghi e nuovi inizi

Questo slancio, a un tempo creativo, politico e sociale, venne però progressivamente meno, sia per ragioni contingenti sia per le più generali dinamiche storiche internazionali. La morte prematura di Tavolara nel 1963 inferse un duro colpo all'energia propulsiva dell'I.S.O.L.A., e così quella di Mauro Manca qualche anno dopo, nel 1969. Alla fine del decennio anche Badas abbandonò il suo ruolo attivo nell'ente.

Negli anni sessanta e settanta, la politica, la società e la cultura imposero una nuova definizione del rapporto con il passato e con l'«altro». Il post-strutturalismo, il femminismo e il post-colonialismo introdussero nuove problematiche e offrirono prospettive inedite sul primitivismo, aprendo modalità differenti di lettura delle civiltà arcaiche. Contemporaneamente, il design italiano si orientò sempre più verso la produzione industriale, abbandonando progressivamente l'interesse per ciò che era legato alla dimensione artigianale. Pur nel permanere di picchi qualitativi ed esperienze interessanti, il cambio di passo fu evidente per tutti.

Gli anni cinquanta avevano rappresentato una fase cruciale di mediazione

fra tradizione e modernità, fra internazionalismo e ricerca delle radici etniche, fra passato e futuro. La Sardegna si era configurata come un terreno di sperimentazione privilegiato per verificare le potenzialità di queste dinamiche culturali. La riscoperta e l'uso della civiltà nuragica costituiscono un esempio emblematico di quelle strategie, volte a ridefinire l'unità della cultura europea dopo la frattura della guerra. Elementi fondanti di questa nuova armonia furono il Mediterraneo e uno spirito anti-classico che sembrava accomunare artisti arcaici e moderni. Al tempo stesso, il ruolo della civiltà nuragica nella costruzione di una nuova identità etnica rivela una dialettica fra località e globalità che mantiene ancora adesso un valore di grande attualità. Dagli anni cinquanta ad oggi si riscontra infatti una continuità – una costante, appunto – della tematica nuragica all'interno delle arti visive e della cultura materiale in Sardegna. Questa tendenza ha dato luogo allo sviluppo di una produzione turistica che propone, in modo a volte originale, più spesso stanco, i modelli elaborati nel dopoguerra.

A partire dagli anni novanta si assiste a un ulteriore revival nuragico in seguito alla diffusione della cultura New Age, che in Sardegna ha determinato lo sviluppo di una pseudo-archeologia esoterica e di un turismo specializzato verso i luoghi-simbolo della cultura nuragica, considerati ora come centri dotati di «energia spirituale».

Nel fermento seguito a *DOMO*, la XIX Biennale dell'Artigianato Sardo nel 2009³⁸ (una mostra che, dopo un lungo silenzio, ha dato nuovo impulso al design e all'artigianato di ricerca nell'isola), si sono riattivate sperimentazioni in cui il nuragico funziona insieme da tentazione kitsch e da antidoto critico a quella stessa deriva. Ancora più di recente l'attenzione sulle civiltà arcaiche della Sardegna è cresciuta sensibilmente: studi e mostre di respiro internazionale stanno restituendo il ruolo attivo dell'isola nella koinè mediterranea preistorica; le *domus de janas* sono entrate nella Lista del Patrimonio Mondiale UNESCO³⁹, mentre una rete di siti nuragici è stata candidata alla medesima destinazione⁴⁰; le università e la Direzione regionale Musei Sardegna hanno compiuto importanti passi nella valorizzazione del patrimonio archeologico e la Fondazione Mont'e Prama, con intense campagne di comunicazione sulle sculture dei «Giganti» ritrovati a Cabras,

³⁸ G. Altea, E. Mari, F. Picchi et al., *DOMO. XIX Biennale dell'Artigianato Sardo* (Sassari, 26 giugno – 29 agosto 2009), Ilisso, Nuoro 2009.

³⁹ <https://whc.unesco.org/en/list/1730> (ultimo accesso 19 ottobre 2025).

⁴⁰ <https://sardegnaversounesco.org/> (ultimo accesso 19 ottobre 2025).

ha avuto e continua ad avere un forte impatto pubblico e scientifico. Ne è derivato il ritorno in auge della tematica e delle iconografie nuragiche, ancora una volta al servizio di complessi processi di costruzione identitaria. Accogliendo i principi della teoria archeologica post-processuale, si può ben affermare che

la produzione di opere d'arte nel presente può costituire un mezzo potente per interpretare il passato. Sia l'interpretazione del passato che la produzione artistica danno luogo alla creazione di qualcosa di nuovo, che trasforma la nostra comprensione dei luoghi e degli spazi, producendo nuovo significato. Arte e archeologia possono agire dialetticamente, generando una nuova concettualizzazione del passato e un modo di relazionarsi ad esso che è molto più della somma delle sue parti.⁴¹

⁴¹ C. Tilley, S. Hamilton, B. Bender, *Art and the re-presentation of the past*, in «The Journal of the Royal Anthropological Institute», vol. 6, n. 1, marzo 2000, pp. 35-62 (p. 35).

Tessiture «nuragiche» tra gli anni cinquanta e ottanta

¹ R. Slivka, *Sardinia*, in «Craft Horizons», marzo-aprile 1961, pp. 10-19 (p. 11).

² G. Altea, «Questioni di trama. L'intervento degli artisti nella tessitura sarda», in *Tessuti. Tradizione e innovazione nella tessitura in Sardegna*, Ilisso, Nuoro 2006, pp. 384-419.

³ G. Altea, M. Magnani, *Mauro Manca*, Ilisso, Nuoro 1995.

⁴ Ch. Zervos, *La civilisation de la Sardaigne du début de l'énéolithique à la fin de la période nuragique, Ile millénaire - Ve siècle avant notre ère*, Éditions Cahiers d'Art, Paris 1954.

⁵ *Bronzetti Nuragici*, a cura di G. Lilliu, G. Pesce, catalogo della mostra, Alfieri, Venezia 1949; M. Pallottino, *La Sardegna Nuragica*, Edizioni del Gremio, Roma 1950.

⁶ Cfr. G. Altea, «Dai nuraghi alle janas. Costruzioni identitarie nell'arte del secondo dopoguerra in Sardegna», in *Creazioni identitarie. Arte, cinema e musica in Sardegna dal secondo dopoguerra a oggi*, a cura di P. Dal Molin, Il Maestrale, Nuoro 2022, pp. 85-102.

Se negli anni cinquanta e sessanta – stagione d'oro per l'artigianato moderno della Sardegna – l'immaginario nuragico lasciava traccia in ogni aspetto delle produzioni artigiane della regione, la sua presenza si avvertiva particolarmente nella tessitura, comparto trainante del settore. Quello che secondo Rose Slivka, direttrice del mensile americano «Craft Horizons», si poteva considerare «the most distinctive and fully realized of Sardinian crafts»¹ era secondo solo alla ceramica nell'accogliere iconografie e motivi tratti dall'archeologia nuragica.

A dare l'avvio al revival nuragico nella tessitura era stato il pittore Mauro Manca². Residente a Roma tra il 1938 e il 1958, ma sempre in stretto rapporto con il luogo d'origine, Manca era l'esponente più vivace, prensile e irrequieto della generazione artistica sarda tra le due guerre³. Sensibile al richiamo di una mediterraneità intrisa di echi picassiani, si era rivolto alla Preistoria sarda dapprima nel 1954, in una serie di disegni e dipinti. La data coincide significativamente con la pubblicazione del volume *La civilisation de la Sardaigne* di Christian Zervos, che aveva contribuito non poco ad alimentare l'interesse per la valenza estetica, e non solo storica, delle testimonianze della civiltà nuragica⁴. Già nel 1949-1950, una mostra di bronzetti nuragici curata da Giovanni Lilliu e Gennaro Pesce, allestita alla Fondazione Bevilacqua La Masa di Venezia e poi a Roma alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna⁵, unitamente a una rassegna di pittori e scultori sardi contemporanei, era stata a questa comparata dalla critica, aggiudicandosi per verdetto unanime la palma della modernità; e la cosa doveva aver suscitato più di una riflessione nell'ambiente culturale della regione⁶. Tuttavia, a parte qualche reazione

isolata⁷, la risposta degli artisti si era fatta attendere alcuni anni: chiaramente per innescarla dovette essere determinante l'attenzione dimostrata per il tema da una figura di rilievo internazionale come Zervos, critico d'arte e direttore di «Cahiers d'Art», nonché splendente di luce riflessa per via della sua vicinanza a Picasso, in quel momento al culmine del suo prestigio.

Per Mauro Manca (artista, come si è detto, ipnotizzato da Picasso, la cui opera aveva in quegli anni variamente saccheggiato) il libro di Zervos – corredato da foto di Hugo Herdeg che attualizzavano le sculture preistoriche con tagli e inquadrature studiati per dissipare ogni polverosa associazione archeologica⁸ – deve aver funzionato come uno stimolo potente. La civiltà nuragica diventa per lui catalizzatore di una fascinazione per il passato mediterraneo che si era poco prima orientata verso la cultura minoica e il mondo mitico preclassico. Nel 1954 i bronzetti gli offrono lo spunto per un ciclo di inchiostri e tempere in bianco e nero (una scelta cromatica in accordo col percepito carattere di austerità dei modelli), cui fanno seguito altre tempere e oli di tema analogo in gamme di colori pastello. In queste opere, gli elementi delle sculture vengono isolati, scomposti e rimontati evidenziando il traliccio delle linee, o sottoposti a una riduzione formale che li trasforma in energici pittoگرامmi o in ritmiche griglie di segni: ne risultano dipinti carichi di vigore espressionistico e talvolta di un'aggressività che sconfina nel deforme e nel grottesco, accanto ad altri in cui predomina l'accento decorativo.

A queste esperienze si legano i tappeti «nuragici» che Manca inizia a disegnare nel 1956, quando lo scultore e designer Eugenio Tavolara lo coinvolge nelle attività di riorganizzazione dell'artigianato che sfoceranno l'anno seguente nell'istituzione di un apposito ente regionale, l'I.S.O.L.A., diretto dallo stesso Tavolara con l'architetto Ubaldo Badas⁹. Nella sua attività di designer tessile, Manca si avvale inizialmente della collaborazione della tessitrice Emilia Musio Vismara, la quale, trasferitasi dalla Liguria a Dorgali, ha introdotto in Sardegna la tecnica della tessitura annodata (o «a fiocco»)¹⁰. La maggior parte dei modelli eseguiti da Musio Vismara sono in bianco e nero, non tanto per sfruttare il colore naturale della lana quanto in omaggio alla stessa esigenza di severità formale che distingueva le tempere e gli inchiostri di Manca del 1954-1955. Del resto, tale è la continuità dei tappeti con

⁷ Come una bizzarra tela del 1949 del pittore sassarese Fabio Lumbau, nella collezione del Comune di Sassari.

⁸ E. Stavroulaki, «The function of photography in Cahiers d'Art: artistic phenomenon or archeological document?», in *Christian Zervos & Cahiers d'Art. The Archaic Turn*, a cura di P. Kosmadaki, catalogo della mostra, Benaki Museum, Athens 2019, pp. 105-106.

⁹ Cfr. G. Altea, M. Magnani, *Eugenio Tavolara*, Ilisso, Nuoro 1994; G. Altea, A. Camarda, *Eugenio Tavolara. Il mondo magico*, Ilisso, Nuoro 2012.

¹⁰ G. Altea, «Il genius loci e il progettista distante. Artisti e laboratori tessili nella Sardegna del secondo Novecento», in *Intrecci del Novecento. Arazzi e tappeti di artisti e manifatture italiane*, a cura di M. Tabibnia, V. Giuliano, Moshe Tabibnia Editore, Milano 2017, pp. 292-305.

quei disegni da rendere difficile stabilire se i primi sviluppino idee tratte dai secondi, o se questi siano nati proprio come progetti per la tessitura.

Nella produzione tessile, così come in quella grafica e pittorica appena precedente, soggetti di tono figurativo, con immagini riconoscibilmente tratte dai bronzetti, si alternano a composizioni segniche astratte. Sappiamo che al versante iconico dell'ispirazione di Manca attingeva la prima serie dei tappeti «nuragici» esposta nel 1956 a Sassari, nella mostra artigiana che inaugurò il padiglione destinato a diventare sede delle esposizioni dell'I.S.O.L.A. Di questa, tuttavia, non resta documentazione fotografica; è solo a partire dal 1957 che possediamo informazioni più precise. In quell'anno, Manca partecipa alla *Mostra delle produzioni d'arte della Sardegna* allestita in seno all'XI Triennale di Milano con un grande tappeto dal sapore «archetipico», che campeggia in bella evidenza sulla parete di fondo del padiglione espositivo¹¹.

Il tappeto sciorina un campionario di elementi grafici distillati dai bronzetti; i motivi lineari, a zigzag o a freccia, disposti in sequenza a creare un pattern formalmente discontinuo e carico di dissonante energia, coniugano la suggestione nuragica con l'Informale segnico di un pittore come Giuseppe Capogrossi, il cui esempio era ben presente nell'orizzonte romano di Manca.

Il filone «nuragico-informale» riappare nel 1958 a Sassari nella seconda mostra dell'I.S.O.L.A., dove, accanto ai pezzi realizzati da Musio Vismara, Manca presenta arazzi eseguiti nei laboratori di Aggius con la tecnica a stuoia, nei quali l'immaginario nuragico è asciugato e decantato in un icastico motivo a griglia, con spessi segni neri ripetuti sul fondo bianco del tessuto.

Il richiamo della Preistoria rimarrà ad ogni modo centrale in entrambi i filoni – figurativo e astratto – del design tessile dell'artista, puntualmente rappresentati nelle mostre periodiche dell'I.S.O.L.A. Nel 1960, ad esempio, un tappeto annodato che riprende, dinamizzandola, l'immagine del noto bronzetto *Guerriero con due scudi* da Abini (un tema già trattato da Manca in pittura) figura accanto a tessiture a stuoia dalle enigmatiche composizioni segniche, agli occhi dell'artista ricche di implicazioni simboliche. Altrettanto avviene nella mostra del 1962, in cui vengono esposti tappeti figurativi come quello di Dorgali riprodotto nel catalogo, con una figura di guerriero a cavallo¹², insieme ad altri astratti.

¹¹ Altea, «Il genius loci e il progettista distante» (pp. 354-357) e A. Camarda, *Sardinian Crafts at the Crossroads of Modernity. Practices, Narratives, and Museums 1909-1964*, in «Etnográfica, Revista do Centro em Rede de Investigação em Antropologia», vol. 25, n. 2, 2022, <https://journals.openedition.org/etnografica/>.

¹² *6a mostra artigianato sardo ISOLA*, catalogo della mostra, Gallizzi, Sassari 1962.

Benché Manca – il designer più attivo nel campo tessile in Sardegna, dopo Tavolara – sia il principale esponente della tendenza «nuragica», questa emerge con frequenza anche nel contributo di altri artisti, tra cui Maria Lai¹³. Tra la fine degli anni cinquanta e i primi sessanta, Lai – anche lei reclutata da Tavolara tra i collaboratori dell'I.S.O.L.A. – fornisce disegni ad Antonia Spanu Mesina, tessitrice di Dorgali allieva di Musio Vismara. Un tappeto come *Arcieri*, dei primi anni sessanta, costituisce un buon esempio dei suoi modelli, più statici e schematici di quelli di Manca. Come nei gioielli che Lai realizza nello stesso periodo, i motivi desunti dai bronzetti, scarsamente o affatto rielaborati, sono semplificati e iterati su fondo unito. Nei tappeti a sua firma che oggi restano nella collezione storica dell'I.S.O.L.A. può accadere che a vivacizzare il manufatto sia il suo stato di incompiutezza, come nel caso di un tappeto in cui le matasse pendenti di fili non tessuti evocano curiosamente le opere più note dell'artista, i *Telai* e i *Libri cuciti*, gettando un ponte fra le sue prime, acerbe esperienze nelle arti applicate e gli esiti maturi della sua ricerca.

All'inizio degli anni sessanta, tale era l'incidenza dell'immaginario nuragico sul complesso della produzione tessile sarda da far apparire scontata l'associazione tra i due. Così avveniva nel 1961 in un servizio dedicato da «Craft Horizons» all'artigianato sardo¹⁴: aperto dalla riproduzione a piena pagina di un bronzetto (ancora il *Guerriero con due scudi*), l'articolo proseguiva illustrando dettagli di tappeti giustapposti ad altri reperti archeologici. La tessitura, e per estensione l'artigianato sardo, erano presentati come manifestazione di una misteriosa continuità fra l'antichissima cultura dell'isola e il presente, un'idea del resto teorizzata in Sardegna dall'archeologo Giovanni Lilliu fin dagli anni quaranta e largamente condivisa nell'ambiente locale¹⁵.

Nei decenni successivi il tema avrebbe gradualmente perso di attualità fra gli artisti, transitando invece verso una produzione più commerciale rivolta al mercato turistico. A rivitalizzare quello che appariva uno spunto ormai usurato sarebbe stato negli anni ottanta uno sguardo esterno, quello di un protagonista dell'architettura postmoderna come Aldo Rossi. Nel 1986 due progettisti sardi, Bimbina Fresu e Giovanni Battista Erby di Arp Studio, invitarono Rossi e un gruppo di altri noti designer a creare modelli per tappeti

¹³ E. Pontiggia, *Maria Lai. Arte e relazione*, Ilisso, Nuoro 2018.

¹⁴ Slivka, *Sardinia*.

¹⁵ G. Lilliu, *Sardegna: isola anticlassica*, in «Il Convegno», ottobre 1946, pp. 9-10; poi in G. Lilliu, *La costante resistenziale sarda*, a cura di A. Mattone, Ilisso, Nuoro 2002, pp. 157-161.

da eseguire presso un laboratorio tessile di Zeddiani, presso Oristano, e in seguito da esporre a Nuoro nella mostra *Taccas*¹⁶. Sebbene per l'occasione Rossi si limitasse a trasporre nel tessuto certi progetti di architettura (il suo tappeto ripeteva la forma del Monumento ai Partigiani di Segrate del 1965), la partecipazione all'iniziativa segnò per lui l'inizio di un rapporto prolungato con la Sardegna e l'incontro con la sua tradizione tessile. Fresu e Erby, con i quali il legame si era nel frattempo rafforzato, lo guidarono sulle tracce delle culture nuragica e punica nell'isola, cui erano per proprio conto interessati (il loro contributo a *Taccas* era stato l'unico in mostra ispirato dall'archeologia nuragica, il tappeto *Abba* raffigurante il pozzo sacro di Santa Cristina).

¹⁶ *Taccas. Nuovi tappeti sardi*, catalogo della mostra, Istituto Superiore Regionale Etnografico, Nuoro 1987.

¹⁷ A. Rossi, «La cifra nel tappeto», in *Aldo Rossi. Tessiture sarde*, a cura di B. Fresu, P. Pfeiffer, Storea, Varese 1988, p. 6.

Affascinato dal remoto passato della Sardegna, Rossi arriva a vedere nella tessitura – tecnica che ignora il tempo o lo distrugge, come la tela di Penelope che si fa e disfa continuamente – la metafora perfetta di un «tempo catastrofico che era conscio di non poter avere uno sviluppo nella logica storica»; il tempo di una civiltà, quella sarda, «coscientemente perdente rispetto al mondo classico»¹⁷. Nascono così i suoi «tappeti nuragici», in cui la struttura dei primi disegni si sfalda (come la tela di Penelope, appunto) in un reticolo di segni incerti e imprecisi. Nei tappeti *The Red Hole* e *Frammento* (1988), la tagliente geometria del pozzo di Santa Cristina – così «rossiana» da parere un archetipo del suo immaginario progettuale – implode in una griglia pulsante di colori o si sfilaccia in una trama di linee improvvisamente interrotte. In altri bozzetti il motivo si ricompone in un rudimentale scheletro umano che evoca la planimetria di un'architettura nuragica. La configurazione osteologica, sempre associata nel lavoro di Rossi all'idea della morte, emerge ancor più chiaramente in *Prima della storia*, striscia di dodici metri nata dal ricordo del *tapinu de mortu*, il tappeto tradizionale sardo in cui si dice venisse posta la salma durante la veglia funebre. E in fondo i tappeti di questa serie del 1988 sono tutti «tappeti da morto», carichi di una drammaticità che stranamente riporta al clima figurativo degli anni cinquanta, alla tensione esistenziale di artisti come Giacometti o Bacon, generata in quel caso dalla crisi del modernismo d'anteguerra. È come se, rovesciando l'idea di Gottfried Semper, che vedeva nel tessuto l'inizio dell'architettura, Rossi lo assumesse a immagine della sua distruzione e della sua fine.

Il *meme nuragico*
Forme rituali e branding
nell'artigianato contemporaneo
in Sardegna

¹ R. Dawkins, *Il Gene Egoista. La parte immortale di ogni essere vivente*, Mondadori, Milano 1992 (ed. originale *The Selfish Gene*, 1976).

² Ivi, pp. 222-235.

Il successo del *meme nuragico*: tra nostalgia e ricerca identitaria

Nel corso del XX secolo l'eredità nuragica ha conosciuto una massiccia diffusione in ogni ambito del panorama culturale sardo – dall'arte visiva alla letteratura, dal cinema alla pubblicità, fino alla promozione turistica: il termine «nuragico» sembra poter essere applicato ai campi più diversi ed essere rifunzionalizzato di conseguenza. Alla luce delle complesse stratificazioni storiche, sociali e culturali alla base di questo successo, il concetto di *meme nuragico* viene proposto per analizzarne le cause e le modalità di manifestazione.

Il termine *meme*, oggi estremamente diffuso, è stato coniato da Richard Dawkins nel volume *Il Gene Egoista* (1976)¹, in cui si riformula la teoria evolutivista di Darwin e il concetto di selezione naturale in chiave culturale. Dawkins designa il *meme* come corrispettivo culturale del gene: un'unità di significato – un'idea, una melodia, una tecnica o un'immagine – in grado di autoreplicarsi, mutare e proliferare all'interno di uno spazio che definisce come «pool memico» (o «culturale»). Propagandosi all'interno del brodo primordiale della cultura contemporanea, queste unità sono sottoposte a continui processi di mutamento e si trovano in diretta competizione le une con le altre. Le dinamiche che decretano il successo di alcuni *meme* a discapito di altri si basano su processi di selezione che premiano le unità capaci di trarre a proprio vantaggio le caratteristiche dell'ambiente culturale di riferimento e creare sinergie con gli altri *meme* che lo popolano².

Il recupero contemporaneo della cultura nuragica costituisce un chiaro esempio di questa logica evolutiva: i continui adattamenti e le continue mu-

tazioni degli ultimi settant'anni l'hanno portata a trascendere lo status di semplice iconografia e a configurarsi oggi quasi come una sintesi semiotica dell'idea stessa di Sardegna. Data la portata di questo insieme di simboli e significati sarebbe più corretto interpretarlo come «famiglia memetica nuragica», ma, per semplicità, parleremo qui di *memme nuragico* in riferimento all'insieme delle sue specifiche tematico-iconografiche e, in senso lato, agli influssi di matrice preistorica e protostorica. In virtù della sua diffusione capillare si potrebbe addirittura parlare di «infezione memetica nuragica». Sebbene Dawkins non si soffermi sulle interazioni fra il *memme* e il suo *pool* culturale di riferimento, le modalità di trasmissione e mutamento che lo caratterizzano sono state approfondite da Luigi Luca Cavalli Sforza, secondo il quale la trasmissione culturale si caratterizza come un insieme di scambi di idee e innovazioni fra un *transmitter* e un *transmittee*, che ne accettano, rifiutano o mediano i significati a seconda della loro predisposizione intellettuale e delle loro preferenze individuali³. Cavalli Sforza nota come il processo di trasmissione culturale sia anzitutto di natura sociale: il successo di un *memme* è riconducibile alla sua capacità di rispondere a bisogni specifici, di colmare vuoti di senso, di risuonare con i desideri e con le paure di una comunità⁴. In questo senso, l'esplosiva diffusione del *memme nuragico* trova la sua principale ragion d'essere proprio nelle specificità del sostrato socio-culturale sardo del tempo.

Va ricordato come il clima culturale europeo all'indomani della Seconda Guerra Mondiale fosse particolarmente ricettivo nei confronti della Preistoria: la distruzione causata dal conflitto e dagli ordigni atomici portò molti intellettuali a convincersi che si era ormai giunti alla fine della storia, alle porte di una nuova era da cui l'uomo restava escluso, proiettato all'interno di una Preistoria perpetua⁵. Le stesse istanze, in quegli anni, venivano colte anche dalla comunità artistica, che vedeva nell'immaginario primitivo un mezzo per tornare alle originali funzioni dell'arte e cercare di risanare lo strappo fra arte e vita consumatosi durante l'esperienza modernista⁶. In questo clima, la riscoperta di una cultura arcaica, unica e misteriosa proprio nel cuore del Mediterraneo non poteva che riscuotere un successo straordinario.

³ L. L. Cavalli Sforza, *L'evoluzione della cultura*, Codice Edizioni, Torino 2004, pp. 9-15.

⁴ Ivi, pp. 67-76.

⁵ M. Stavrinaki, *Transfixed by Prehistory. An Inquiry into Modern Art and Time*, Zone Books, New York 2022, pp. 273-276.

⁶ L. Lippard, *Overlay - Contemporary Art and the Art Prehistory*, The New Press, New York 1983, pp. 3-13.

A cavallo tra anni cinquanta e sessanta, in Sardegna si avvertivano aspirazioni separatiste, sintomo della profonda diffidenza della popolazione nei confronti del governo nazionale⁷. Mentre i principali centri urbani dell'isola iniziavano ad aprirsi all'esterno, il conseguente ingresso della cultura consumistica di massa all'interno della società tradizionale contribuiva a evidenziare le differenze con le difficili condizioni di vita in cui si ritrovavano gli abitanti della Sardegna centrale⁸. La sensazione di sfiducia era così radicata in quelle aree che, ancora alle soglie degli anni settanta, Giuseppe Fiori descriveva come «del malessere»⁹ una società che, piuttosto che lasciarsi coinvolgere dal governo centrale, si ritrovava a celebrare come propri eroi popolari i principali esponenti del banditismo locale. Era proprio in questa «psicologia della frontiera» che Giovanni Lilliu riconosceva i principali tratti di continuità fra la Barbagia moderna e la sua supposta ascendenza nuragica¹⁰.

In tale quadro, il recupero della cultura nuragica ha costituito la chiave di volta per la costruzione di una nuova identità per la popolazione sarda: unica, gloriosa e, soprattutto, distinta da quella di qualsiasi altra realtà italiana. In quest'ottica, l'adozione del *mime nuragico* si inserisce al crocevia tra due potenti dinamiche socioculturali: da una parte, si pone come ricordo comunitario fondante con funzione «contrappresentistica», in grado di relativizzare le difficoltà del presente grazie alla memoria di un passato eroico¹¹; dall'altra, risponde alle caratteristiche della «nostalgia riflessiva», una proiezione dei desideri comunitari rivolta al futuro ma mediata dall'eco emotiva del passato¹². Il *mime nuragico* diventa così uno strumento di legittimazione, stimolo di un processo di rielaborazione che nel corso dei decenni ha condensato il dato archeologico nel mito della Nazione Sarda¹³. L'autorappresentazione di una Sardegna arcaica e restia all'assimilazione ha trovato un potente arsenale simbolico nelle forme più caratteristiche della cultura nuragica, che da allora sono state oggetto di una vera e propria riappropriazione culturale e politica. In questa logica, il *mime nuragico* si propaga non solo per via verticale (dai genitori ai figli), ma soprattutto per via orizzontale: attraverso i media, gli enti turistici, l'artigianato, le arti visive e la cultura popolare¹⁴. Questa diffusione «concertata»¹⁵ avviene tramite una continua serie di mutazioni e semplificazioni iconografiche: il nuraghe

⁷ B. M. Rotondo, *Isolitudini: Storia del Sardismo nel XX Secolo*, tesi di dottorato, Università degli studi di Messina, a.a. 2016/17, pp. 156-157.

⁸ *Storia della Sardegna, 2: Dal Settecento a oggi*, a cura di M. Brigaglia, A. Mastino, G. G. Ortu, Laterza, Bari 2006, pp. 144-149.

⁹ G. Fiori, *La Società del Malessere*, Ilisso, Nuoro 2008 (ed. originale Laterza, Bari 1977).

¹⁰ G. Lilliu, «La costante resistenziale sarda», in *La costante resistenziale sarda*, a cura di A. Mattone, Ilisso, Nuoro 2004, p. 227.

¹¹ J. Assmann, *La memoria culturale*, Einaudi, Torino 1997 (ed. originale 1992), pp. 50-52.

¹² S. Boym, *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York 2001, pp. XV-XVIII.

¹³ D. D. Fowler, *Uses of the Past: Archaeology in the Service of the State*, in «American Antiquity», vol. 52, n. 2, aprile 1987, pp. 229-248.

¹⁴ Cavalli Sforza, *L'evoluzione della cultura*, pp. 81-85.

¹⁵ Ivi, pp. 86-87.

diventa logo, i bronzetti si fanno souvenir, le statue di Mont'e Prama vengono brandizzate. Ogni mutazione è un tentativo di adattamento a nuovi contesti di senso, nuovi pubblici, nuovi mercati.

Il branding di una cultura

Se la nascita del *mime nuragico* si colloca in un contesto di riscoperta e rielaborazione identitaria, il suo sviluppo contemporaneo si iscrive invece all'interno di dinamiche pienamente globali. La trasformazione dell'immaginario nuragico in un marchio riconoscibile e commerciabile – in un brand, appunto – è uno degli esiti più visibili del modo in cui il patrimonio culturale viene oggi continuamente rifunzionalizzato. L'estetica nuragica non è più soltanto un deposito simbolico e affettivo, ma è divenuta un dispositivo semiotico attivo nel mercato culturale, concorrendo alla costruzione dell'immagine della Sardegna nel mondo.

A partire dai primi anni sessanta, con la nascita del Consorzio Costa Smeralda, la Sardegna ha iniziato a ritagliarsi un ruolo da protagonista nel panorama turistico internazionale. In questo contesto, l'estetica nuragica ha assunto un ruolo significativo nei processi di costruzione di una marca territoriale isolana. Seppur poste in secondo piano rispetto al dato naturalistico, le vestigia archeologiche nuragiche – nella loro forma più spiccatamente paesaggistica e monumentale – hanno concorso efficacemente alla trasformazione dell'immagine dell'isola da terra aspra e inospitale a utopia edenica da scoprire e «conquistare»¹⁶. Un successo dovuto anche alla perfetta compatibilità tra il *mime nuragico* e l'immaginario di una Sardegna circondata da un'aura primigenia, arroccata nella sua tradizione e impermeabile alle sollecitazioni esterne, già descritta da Maurice Le Lannou nell'immediato dopoguerra¹⁷.

Negli ultimi decenni l'adozione dell'eredità nuragica in un'ottica promozionale ha ricevuto un ulteriore stimolo. Nel tentativo di destagionalizzare i flussi turistici, le strategie di marketing degli enti regionali si sono allontanate dalla dimensione balneare per porre maggiore enfasi sulla ricchezza culturale dell'isola¹⁸. Un esempio emblematico di questa scelta è stata la campagna di branding *Sardegna Terra Madre*, lanciata nel 2005 e firma-

¹⁶ M. C. Addis, «I nativi della Costa Smeralda», in *Comunicazione e potere*, a cura di A. Prato, Aracne editrice, Canterano 2017, pp. 135-141.

¹⁷ M. Le Lannou, *La Sardegna nell'Europa*, in «Bollettino degli Interessi Sardi», III, n. 12, dicembre 1948, p. 3.

¹⁸ S. Mannia, «Identità e autenticità in Sardegna. Una lettura antropologica», in *L'autenticità percepita di una marca territoriale: il brand Sardegna*, a cura di D. Porcheddu, A. Usai, Eurilink University Press, Roma 2020, pp. 45-74.

ta dal pubblicitario Gavino Sanna. Basata sulla riproposizione di un'opera appartenente al filone delle Grandi Madri dell'artista Costantino Nivola, rappresentava il tentativo di sostituire lo storico logo «Peonia Selvatica» dell'ESIT (Ente Sardo Industrie Turistiche), simbolo di una terra incontaminata, con un ideale estetico più vicino alle due anime della cultura sarda, quella contemporanea e quella preistorica. Il discutibile esito grafico di questo progetto ha portato alla sua dismissione pochi mesi dopo la presentazione alla BIT di Milano dello stesso anno¹⁹. Parallelamente, l'identificazione della Sardegna coi simboli del suo passato nuragico ha iniziato a farsi spazio, con crescente veemenza, nelle dinamiche promozionali istituzionali e private. Ne è un esempio l'uso dei temi iconografici e simbolici della reggia nuragica di Su Nuraxi a Barumini e delle sculture megalitiche dei cosiddetti «Giganti» di Mont'e Prama. Queste ultime, in particolare, sono state protagoniste qualche anno fa di una curiosa ma significativa vicenda: la proposta – si spera ironica – da parte dell'allora sottosegretaria del Ministero della Cultura Francesca Barracciu di sostituire i Quattro Mori della bandiera sarda con le teste di quattro «Giganti»²⁰.

La riduzione metonimica della Sardegna a «terra dei Nuraghi» restituisce l'immagine di una regione arcaica, posta al di fuori della storia e proiettata in una dimensione esotica che contribuisce a rimarcare la sua esclusività come brand territoriale. Il processo di distinzione nei confronti della concorrenza, sottolinea Melissa Aronczyk, non va inteso come una deriva totalmente negativa delle dinamiche di globalizzazione, ma si pone in diretta continuità con le istanze di costruzione identitaria caratteristiche dei secoli XIX e XX. I processi di branding territoriale vanno, pertanto, intesi come una nuova forma di affiliazione culturale che sposta le sue direttrici d'identificazione dal binomio individuo/patria a quello produttore/consumatore²¹.

Va però notato come le dinamiche di deterritorializzazione e spettacolarizzazione della sfera culturale, insite nei fenomeni di branding territoriale, possano portare all'indebolimento dei legami fra località, sfera sociale e sfera culturale, oltre che a un progressivo appiattimento delle differenze culturali. All'interno di queste istanze giocano un ruolo fondamentale istituzioni internazionali come l'UNESCO, il cui consenso è altamente ricercato

¹⁹ D. Porcheddu, S. Mulas, A. Usai, «Il brand Sardegna: genesi ed evoluzione», in *L'autenticità percepita*, pp. 35-44.

²⁰ Mannia, «Identità e autenticità in Sardegna», p. 74.

²¹ M. Aronczyk, «New and improved nations: Branding national identity», in *Practicing Cultures*, a cura di C. Calhoun, R. Sennett, Routledge, London/New York 2007, pp. 105-124.

dagli enti territoriali. Questi stessi processi portano anche all'attivazione di relative meccaniche di riterritorializzazione: un'attività riflessiva che si manifesta come la volontà di riaffermare la propria specificità culturale e di rafforzare la realtà locale²². Il fenomeno può tradursi in un'ansiosa ricerca di affermazione del sé, processo che trova oggi nuovi stimoli grazie alle mitologie sviluppate sul web da folle di appassionati più o meno fantasiosi²³. Questi processi condizionano ogni ambito della produzione isolana: sono infatti moltissime le aziende sarde che fanno ricorso all'immaginario nuragico per costruire l'identità visiva del proprio brand. Il Nuragic Temporary Store, presentato in chiusura della mostra, fornisce lo spaccato di un *market place*, quello isolano, popolato da uno stuolo di nuraghi, guerrieri, giganti e pintadere. L'impiego del *meme nuragico* in ambito commerciale ci permette di inquadrarlo non tanto come marchio in senso stretto, ma come una sorta di «brand-ombrello» capace di abbracciare qualsiasi tipologia di prodotto, bene o servizio. Interpretata in tal senso, l'iconografia nuragica si pone come macro-categoria semiotica in grado di proiettare immediatamente il marchio all'interno di una tradizione unica, millenaria e di inequivocabile origine sarda.

Mettendo da parte i giudizi sull'esito estetico – a volte discutibile – delle sue iterazioni, questo processo sembra rispondere a un'urgenza culturale profonda, che va ben oltre le mere esigenze di marketing. Mutuando le riflessioni sul simbolismo spaziale dell'antropologo Arjun Appadurai, si potrebbe interpretare l'impiego dell'universo simbolico nuragico in termini di branding come una nuova forma «rituale» di costruzione della località nel contesto altamente deterritorializzato del mercato globale²⁴.

Il *meme nuragico* nell'artigianato contemporaneo come pratica rituale e commerciale

All'interno di questa cornice marcatamente «glocale»²⁵, l'artigianato contemporaneo sardo ispirato alla tradizione nuragica assume un ruolo centrale. L'ipertrofica ricettività del comparto nei confronti degli stimoli di matrice preistorica si traduce in una produzione adatta a qualsiasi contesto d'applicazione: dal mercato turistico a quello *high end*, dal mondo del

²² G. M. Hernández i Martí, *The deterritorialization of cultural heritage in a globalized modernity*, in «TRANSFER, Journal of contemporary culture», n. 1, 2006, pp. 91-107.

²³ Cfr. il saggio di Antonio Ottavio Cattari in questo volume.

²⁴ A. Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1996, pp. 180, 188-199.

²⁵ Termine apparso per la prima volta in R. Robertson, *Globalization: Social Theory and Global Culture*, Sage Publishing, London 1992, pp. 173-174.

design a quello della moda. Più che semplice riproduzione formale e al di là del suo appeal commerciale, esso si configura come un dispositivo narrativo e simbolico: ogni manufatto – un gioiello, una ceramica, un tappeto – costituisce un vettore di appartenenza, un frammento di memoria collettiva che diventa micro-mitologia di una località simbolica²⁶.

Rispetto alle prime suggestioni di metà Novecento, l'universo figurativo nuragico è stato assorbito e rimaneggiato a tal punto da porsi, al giorno d'oggi, come un repertorio iconografico ben codificato. Ciò non significa però che si sia fossilizzato: anzi, l'immediata riconoscibilità e la capacità del *meme nuragico* di adattarsi a ogni linguaggio tecnico del comparto artigianale hanno permesso ai creativi sardi – e non solo – di rielaborarne i tratti più caratteristici tramite soluzioni tecniche e formali più vicine al design contemporaneo.

All'interno del panorama produttivo isolano, il comparto ceramico è quello che, più di tutti gli altri, si è dimostrato permeabile alla ricezione del *meme nuragico*. Messe da parte le istanze di matrice grottesca e kitsch dei fratelli Melis, le visioni pastorali di Gavino Tilocca e le derive fantastiche di Angelo Sciannella e Franco Scassellati, i figli contemporanei continuano a captare e rimaneggiare gli influssi della Preistoria sarda in forme inedite. Le rielaborazioni contemporanee in ambito scultoreo si distinguono per una decisa semplificazione formale. Le influenze del design industriale hanno giocato un ruolo fondamentale nella trasposizione del repertorio iconografico nuragico in forme snelle ed essenziali, studiate in funzione della decorazione di abitazioni moderne. Questa sintetica riproposizione dei *topoi* dell'estetica nuragica – come cavalieri e figure zoomorfe – porta, in molti casi, a un marcato linearismo che tende a stemperarne la carica arcaica. A vivacizzare queste sperimentazioni interviene l'impiego di texture elaborate: Giampaolo Mameli, ad esempio, imprime sulla superficie delle sue opere i tratti di una produzione «primitiva» e fortemente connotata in senso etnico. Anche la scelta dei materiali contribuisce a questa stratificazione di significati: l'uso del grès da parte di Monica Scassellati introduce una componente materica che, con la sua ruvidità, richiama tanto il reperto archeologico quanto le architetture delle dimore balneari. Altre rielaborazioni plastiche, quali quelle

²⁶ P. Niedermüller, *Ethnicity, Nationality, and the Myth of Cultural Heritage: A European View*, in «Journal of Folklore Research», vol. 36, n. 2-3, maggio-dicembre 1999, pp. 243-253.

di Fernando Mussone, anche se non realizzate in ceramica, spingono questi processi di sintesi fino al limite dell'astrazione, trasformando i riferimenti nuragici in sobrie composizioni di volumi e geometrie.

Alcuni studiosi interpretano istanze di questo tipo come un addomesticamento del linguaggio figurativo della «tradizione», imputato all'indebolimento dei legami fra comparto produttivo e territorio²⁷. Ma questi stravolgimenti formali, pur sensibili alle tendenze del mercato, vanno principalmente ricondotti a un'evoluzione del gusto estetico degli stessi creativi²⁸. Si è detto come la scelta di ricorrere a uno specifico patrimonio simbolico non sia mai casuale, ma avvenga in risposta a necessità comunitarie più profonde. In queste rielaborazioni, le influenze preistoriche – sebbene ridotte al loro minimo comun denominatore – non perdono il loro potenziale evocativo ma, al contrario, esaltano la capacità del *mime nuragico* di veicolare un vasto insieme di significati tramite richiami essenziali. In tal senso, queste opere offrono un eccellente esempio tanto della sua efficacia comunicativa quanto dell'abilità con cui i creativi contemporanei sanno attualizzarlo.

L'uso della simbologia preistorica come mezzo di affermazione della località è particolarmente evidente nella realizzazione di oggetti d'uso quotidiano come ciotole e vasellame, basati sulla riformulazione in chiave contemporanea di modelli tratti dalla tradizione ceramica popolare. Non più pensate per il consumo interno e per un impiego quotidiano, anche queste opere risentono delle influenze del mercato turistico. Se dal punto di vista della modellazione plastica l'ispirazione nuragica non appare immediatamente riconoscibile, riemerge però con forza sul piano decorativo tramite l'adozione di motivi geometrici e simboli che richiamano la statuaria monumentale e le incisioni votive.

La perdita della vocazione utilitaria dei manufatti – in alcuni casi resa ancor più evidente dalle ricche lavorazioni con smalti e ingobbi – e lo spostamento del target commerciale dal consumo interno a quello esterno sono fenomeni tipici della cultura materiale delle minoranze del cosiddetto «Quarto Mondo»²⁹. Un quadro in cui la continua ricerca di autenticità da parte del mercato turistico tende spesso a identificarsi col culto dell'antico³⁰. In tal senso, l'iscrizione del *mime nuragico* assume i connotati di un vero e pro-

²⁷ R. Carullo, A. Labalestra, *Folklore e Delitto*, in «Design and New Craft – MD Journal», a. IV, n. 7, 2019, pp. 22-35.

²⁸ *Unpacking Culture. Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*, a cura di R. B. Phillips, C. B. Steiner, University of California Press, Berkeley/Los Angeles 1999, p. 9.

²⁹ N. H. H. Graburn, *Ethnic and Tourist Arts. Cultural Expression from the Fourth World*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles 1976, pp. 1-13.

³⁰ Ivi, pp. 14-20.

prio marchio atto a legittimarne l'origine etnica: così che gli acquirenti, pur non comprendendo nel loro insieme le implicazioni culturali insite nei manufatti, riescano a riconoscerne la portata simbolica.

L'associazione fra antico e autentico è particolarmente evidente nel filone produttivo basato sulla riproduzione dei reperti archeologici. Innestata nel solco tracciato già a partire dagli anni cinquanta da scultori quali Franco d'Aspro, questa strategia produttiva mette da parte qualsiasi forma di rilettura delle influenze preistoriche per concentrarsi sulla ricostruzione tecnica e formale delle testimonianze archeologiche. In alcuni casi, come nel progetto di Karmine Piras, questo interesse filologico nei confronti della civiltà nuragica va oltre la cultura materiale e si traduce nel tentativo di riproporne lo stile di vita tramite la riproduzione di abiti, armi e armature.

Se il comparto maggiormente interessato dal fenomeno dell'archeologia sperimentale è quello della metallurgia, negli ultimi anni si è manifestato un nuovo interesse nei confronti dello studio e dell'applicazione delle antiche tecniche di cottura della ceramica. Anfore, vasi piriformi e brocchette askoidi hanno iniziato così a fare capolino nei bookshop di realtà museali dotate di appositi laboratori ceramici (come Villa Abbas a Sardara) e nel mercato dei complementi d'arredo. Oltre al loro valore filologico, queste opere sono particolarmente apprezzate – tanto fra i residenti quanto fra i turisti – per le loro forme esteticamente gradevoli e spesso sorprendentemente moderne. Tra gli artigiani specializzati in questi processi produttivi, Maria Paola Piras ha adottato un approccio più sperimentale, attraverso il quale reinterpreta le forme antiche attraverso il filtro del design contemporaneo. Le sue creazioni ibride – radicate nell'immaginario preistorico ma rilette in chiave moderna – riscuotono un notevole successo nel mercato dell'artigianato di lusso³¹.

Proprio quest'ultimo ambito produttivo appare maggiormente consapevole della sua collocazione entro uno spazio di tensione fra località e globalità, tradizione e modernità, arte e artigianato. Da questa presa di coscienza nasce la volontà di riattivare quei processi di dialogo tra artigiani, artisti e designer che, nel corso del Novecento, hanno costruito le fortune della miglior stagione dell'artigianato isolano³². Oggi queste sinergie trovano una

³¹ F. Deidda, *Maria Piras*, in «LOLLOVE», n. 2, inverno 2022, pp. 120-123.

³² G. Altea, M. Magnani, *Eugenio Tavolara*, Ilisso, Nuoro 1994, pp. 155-161.

nuova declinazione grazie a realtà quali Pretziada, il cui paradigma produttivo si basa su un sistema di residenze che permette ai progettisti di entrare in contatto diretto col territorio: prendono così vita opere di indubbia origine sarda ma ricche di influenze interculturali³³.

All'interno di questa cornice progettuale, la rivisitazione della Preistoria sarda riesce a smarcarsi dalle più diffuse dinamiche di riappropriazione e dalle logiche del mercato per tradursi in una simbologia più complessa. Ne è un esempio *Perdas Fittas*, una serie di quattro coppe in cui il *meme nuragico* viene rielaborato fino a diventare celebrazione della spiritualità insita nell'isola e al tempo stesso strumento di denuncia del suo sfruttamento. In altri casi, l'impiego di forme archetipiche come quelle dei menhir assume i connotati di un ironico commento sulla pervasiva esposizione mediatica del patrimonio archeologico.

Richiami più espliciti si possono rintracciare, infine, nelle essenziali rielaborazioni grafiche di Roberto Sironi, tessute da Mariantonia Urru. Anche nel mondo della moda, designer quali Monica Casu riprendono i modelli più riconoscibili dell'architettura nuragica per progettare icone, motivi decorativi e pattern che ne esaltano il potenziale comunicativo. La riduzione a logo dei richiami archeologici è, in questi casi, l'esito estremo della dinamica memetica: il segno si fa puro vettore di replicazione, si separa dal contesto originario per acquisire una propria autonomia espressiva e commerciale. Il riferimento nuragico, così riproposto, diventa un catalizzatore culturale in grado di risuonare con il suo tessuto socioculturale di appartenenza e di appagare, in maniera semplice e immediata, i suoi fruitori³⁴.

Oltre a questi esempi, presentati nel percorso espositivo, la rielaborazione dell'immaginario preistorico trova spazio in ogni ambito dell'attuale panorama artigianale isolano: una «trasmissione concertata» in grado di adattarsi alle esigenze di ogni creativo e, soprattutto, di ogni acquirente. Mettendo da parte il dibattito sull'autenticità – concetto di cui, già da tempo, sono stati evidenziati il carattere arbitrario e il retaggio di matrice coloniale³⁵ – appare evidente che, all'interno di un'industria tanto estesa e stratificata, possano coesistere reinterpretazioni più o meno consapevoli del patrimonio preistorico sardo. L'artigianato contemporaneo, e non solo quello che

³³ A. Tramonte, *Pretziada*, in «LOLLOVE», n. 2, inverno 2022, pp. 49-51.

³⁴ V. Carducci, *The aura of the brand*, in «Radical Society», vol. 30, n. 3-4, ottobre-dicembre 2003, p. 39.

³⁵ N. H. H. Graburn, «Ethnic and Tourist Arts Revisited», in *Unpacking Culture*, pp. 335-353.

si confronta con la tradizione in modo critico, utilizza queste forme non per mere finalità commerciali ma per evocare un'eredità e negoziare attivamente la propria identità. In questo senso, il richiamo nuragico non è solo un'icona da vendere nei mercatini turistici: è una forma discorsiva, un gesto rituale capace di ricostruire il rapporto tra individuo e collettività, tra radici e futuro, tra appartenenza e alterità.

È per questi motivi che, a parere di chi scrive, il *mime nuragico* trova la sua espressione più compiuta proprio nell'artigianato contemporaneo. Un ambito capace di coniugare la sua tradizione tecnica con un patrimonio iconografico millenario, che viene così continuamente rielaborato e trasmesso fino a trasformarsi in una lingua franca accessibile a chiunque. In definitiva, la chiave del successo del *mime nuragico* non risiede nella sua unicità o nella forza arcaica che evoca, ma nella sua universalità.

New-ragic

La Preistoria sarda come
piattaforma transmediale
tra postmodernità e
contemporaneità

¹ Cfr. H. Jenkins, «The Revenge of the Origami Unicorn: Seven Principles of Transmedia Storytelling (Well, Two Actually. Five More on Friday)», henryjenkins.org, 12 dicembre 2009.

Il tema della Preistoria e l'analisi del suo impatto sulla cultura e sulla costruzione identitaria della Sardegna costituiscono ambiti di ricerca particolarmente vasti e sfaccettati. Dal secondo dopoguerra a oggi, la fascinazione per gli antichi abitanti dell'isola ha contribuito in modo significativo alla proliferazione di forme e contenuti in una pluralità di ambiti creativi. Nel corso dell'ultimo secolo, la Preistoria e la Protostoria della Sardegna sono state oggetto di un processo di risemantizzazione e riattivazione attraverso un repertorio di iconografie in cui confluiscono istanze identitarie, storiche, culturali ed espressive del popolo sardo. Proprio in questo luogo metaforico di convergenza, il nuragico si configura come un palinsesto dal carattere marcatamente sfaccettato: un dispositivo simbolico, estetico e narrativo al quale diverse generazioni di creativi hanno attinto per reinterpretare la propria identità storica, spesso riscrivendo o immaginando scenari alternativi. In tal senso, il nuragico non designa unicamente un fenomeno storico, ma si configura come un ambito in cui il mito, la storia, il folklore e l'immaginario collettivo vengono costantemente disseminati e ricombinati attraverso una molteplicità di media, dando vita a un autentico universo narrativo, espanso e condiviso.

In questa prospettiva, l'uso del concetto di *storytelling transmediale*, teorizzato da Henry Jenkins, risulta particolarmente efficace per interpretare le produzioni contemporanee ispirate al nuragico. Tale concetto descrive un processo in cui gli elementi di una narrazione vengono sistematicamente dispersi su più canali comunicativi (i media) al fine di generare un'esperienza coordinata e coerente¹. Nella società contemporanea la convergenza

dei media favorisce la circolazione delle storie su piattaforme diverse, mentre la partecipazione attiva del pubblico e la condivisione delle conoscenze contribuiscono ad ampliare la narrazione e il suo potenziale di propagazione attraverso i media². Sebbene Jenkins applichi questo paradigma al contesto della narrativa di finzione, studiosi come Ilkka Lähteenmäki hanno proposto di estendere tale modello anche alla storia, intesa sia come disciplina sia come racconto del passato, considerandola una piattaforma intrinsecamente transmediale³. Come già suggerito nel 1988 da Hayden White⁴ e Robert Rosenstone⁵, la storia e il patrimonio culturale possono essere tradotti e fruiti mediante canali alternativi alla storiografia, attraversando media diversi, ciascuno dei quali è in grado di offrire un accesso specifico e peculiare alla narrazione storica.

Applicando queste prospettive teoriche al caso della Sardegna preistorica, è possibile leggere il discorso attorno all'elemento nuragico come una forma di narrazione transmediale in cui, nel corso dell'ultimo secolo, diversi media e attori hanno contribuito alla costruzione e all'espansione di un vero e proprio mondo narrativo condiviso. È all'interno di questa traiettoria che si colloca l'etichetta *new-ragic*, a designare quei fenomeni di ibridazione e remix contemporanei del passato nuragico: uno spazio metaforico e una piattaforma narrativa in cui convergono mito, leggenda, storia, cultura popolare, arti visive e pratiche partecipative.

La cultura postmoderna ha avuto un ruolo decisivo per la nascita del *new-ragic* nel panorama culturale ed espressivo dell'isola; è stato infatti a partire dagli anni ottanta che artisti e designer hanno iniziato a dischiudere l'universo narrativo e immaginifico del nuragico, decostruendone l'estetica e l'iconografia per aprirle a nuove contaminazioni. È un momento decisivo in cui si consuma una rottura con le produzioni precedenti, segnando la reinvenzione in chiave fantastica del passato isolano e gettando le basi per gli sviluppi successivi.

A partire dagli anni novanta, complice un contesto culturale globale segnato dal revival della New Age, dalla riscoperta di forme di spiritualità alternative e dall'emergere di nuove chiavi di lettura del passato isolano, la ripresa dell'elemento nuragico attraversa una fase di intensa mitopoiesi. Il processo

² H. Jenkins, *Cultura Convergente*, Apogeo, Milano 2007, pp. XXV-XXVI.

³ Cfr. I. Lähteenmäki, *Transmedia History*, in «Rethinking History», vol. 25, n. 3, 2021, pp. 281-306.

⁴ Cfr. H. White, *Historiography and Historiophoty*, in «The American Historical Review», vol. 93, n. 5, dicembre 1988, pp. 1193-1199.

⁵ Cfr. R. A. Rosenstone, *History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film*, in «The American Historical Review», vol. 93, n. 5, dicembre 1988, pp. 1173-1185.

di decostruzione già in atto nel decennio precedente si estende oltre la sfera della ricerca scientifica e dei circuiti creativi per investire la letteratura divulgativa, i nuovi media e le pratiche rituali neopagane sviluppatesi intorno ai siti archeologici. In questa fase, la rilettura mistico-spirituale della Preistoria sarda si intreccia con il suo impiego in chiave identitaria. Ed è proprio nel contesto di tale convergenza e propagazione che la partecipazione attiva del pubblico – nella sua accezione più ampia – determina l'effettiva configurazione del nuragico come dispositivo transmediale.

Un passaggio cruciale nelle dinamiche culturali dell'isola tra la fine del Novecento e l'inizio del nuovo millennio è la pubblicazione del libro *Le Colonne d'Ercole. Un'inchiesta* (2002) del giornalista Sergio Frau. L'ipotesi di identificare l'isola con la leggendaria Atlantide platonica costituisce una testimonianza delle pratiche di rilettura della civiltà nuragica in chiave identitaria che si affermano in quel periodo. L'ipotesi teorica della Sardegna-Atlantide rovescia infatti il posizionamento periferico dell'isola all'interno della storia mediterranea, collocandola al centro. In questa prospettiva, il mito di Atlantide diviene strumento di rivendicazione culturale e di riscatto simbolico, capace di contrastare lo stigma ereditato dai resoconti dei viaggiatori e degli studiosi dell'Ottocento e del Novecento, che avevano dipinto l'isola – e i suoi abitanti, antichi e moderni – nei termini di arretratezza e *sauvagerie*⁶. Già in precedenza Giovanni Lilliu aveva ampiamente superato nei suoi studi tali rappresentazioni, gettando le basi per la costruzione di una rinnovata coscienza identitaria nazionale per l'isola. Riposizionando la civiltà nuragica alla base del mito fondativo della Sardegna, Lilliu si era allontanato dalle letture di fine Ottocento – allineate con il panorama europeo e funzionali alla costruzione degli stati nazionali – incentrate sul periodo medievale⁷. Il ribaltamento operato da Frau della figura dei nuragici, da colonizzati e arretrati a vincitori, annientati solo da un cataclisma naturale, concorre in maniera decisiva al processo mitopoietico sopra delineato, mostrando come il dispositivo nuragico investa tanto la dimensione storica quanto quella della cultura popolare.

Sull'onda del «caso Atlantide», a cavallo del nuovo secolo si assiste alla proliferazione di altri *topoi* legati alla fanta-archeologia sarda, tra cui l'identifi-

⁶ Cfr. T. Cossu, G. Angioni, «Miti del desiderio nella Preistoria della Sardegna», in *Miti Mediterranei*, a cura di I. Buttitta, Atti del Convegno internazionale (Palermo-Terrasini, 4-6 ottobre 2007), Aiello & Provenzano, Bagheria 2008, pp. 359-371; S. Paulis, *Come ci raccontiamo? Retoriche di un'identità narrata*, in «Rhesis. International Journal of Linguistics, Philology and Literature», vol. 8, n. 2, 2017, pp. 155-168 (p. 157).

⁷ Paulis, *Come ci raccontiamo?*, p. 158.

cazione dei Nuragici con il leggendario popolo del mare degli Shardana, la presenza di antichi abitanti dalle dimensioni sovraumane, i «Giganti», o il mito della Sardegna come culla dell'umanità: emblematico è a questo proposito il caso delle tavolette bronzee di Tzricotu, i cui segni incisi attesterebbero l'uso della scrittura in epoca pre-mesopotamica⁸.

A diffondere ulteriormente la circolazione di tali ipotesi presso il grande pubblico vi sono anche i servizi del programma televisivo *Voyager* che, a più riprese dal 2009, le hanno affrontate in maniera sistematica e ne hanno espanso la portata narrativa e suggestiva. A questa linea di sviluppo alternativo della storia si intrecciano inoltre le pratiche di riattivazione dei siti preistorici basate su teorie para-scientifiche riconducibili al vasto ambito della geobiologia; alcune di queste teorie identificano la posizione delle architetture nuragiche in corrispondenza dei reticoli magnetici terrestri (linee di Hartmann). Da tali presupposti prendono forma e si diffondono la «megalito-terapia» (o «giganto-terapia») e la «nuragheterapia», che promuovono i benefici derivanti dall'assorbimento di energie attraverso la permanenza o il riposo nei pressi delle strutture megalitiche⁹. Parallelamente questi antichi luoghi vengono rifunzionalizzati come mete di pellegrinaggi neopagani, durante i quali si compiono bagni lustrali presso i pozzi sacri, si offrono doni votivi in onore della Dea Madre o degli antenati e si svolgono rituali in occasione dei solstizi. Si tratta di fenomeni di ri-sacralizzazione dei siti pre- e protostorici – ampiamente diffusi in altri contesti europei e statunitensi – in cui elementi della religiosità neopagana si innestano sul tessuto culturale locale¹⁰.

La rievocazione di rituali pagani e la riattivazione di luoghi sacri alla civiltà nuragica si collocano in un clima d'incertezza che, all'indomani della post-modernità, porta a intravedere nel passato ancestrale dell'isola una via endemica all'affermazione identitaria sul piano globale. Il riferimento al passato nuragico, nella sua declinazione magico-rituale, conserva infatti un marcato substrato identitario e politico sul quale si innestano le istanze di valorizzazione di un passato glorioso, autonomo e immune – o presunto tale – dalle contaminazioni culturali stratificatesi nei secoli.

È all'intersezione fra il primato storico e le riletture magico-rituali che si sviluppa una narrazione alternativa alla storia ufficiale – già riconosciuta in altri

⁸ Cfr. R. D'Oriano, *Atlantide tra i nuraghi*, in «Cicap», online, 5 gennaio 2024; T. Cossu, «Dell'identità al passato: il caso della Preistoria sarda», in *Sardegna. Seminario sull'identità*, a cura di G. Angioni, F. Bachis, B. Caltagirone, T. Cossu, CUED Editrice, Cagliari 2007, pp. 123-125.

⁹ Cfr. M. V. Amella, *Sacrés Sauvages! Permanence et transformations du rituel magico-religieux en Sardaigne*, Éditions universitaires européennes, Saarbrücken 2014, pp. 137-140; G. Saba, *Varietà e complessità del magico in Sardegna: tradizione, innovazione, identità*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Sassari, a.a. 2013/14, p. 237.

¹⁰ Cfr. L. Berzano, *New Age*, il Mulino, Bologna 1999; R. J. Wallis, J. Blain, *Sites, sacredness, and stories: interactions of archaeology and contemporary Paganism*, in «Folklore», vol. 114, n. 3, 2003, pp. 307-321; R. J. Wallis, J. Blain, *Sacred Sites, contested rites/rights. Contemporary Pagan Engagements with the Past*, in «Journal of Material Culture», vol. 9, n. 3, 2004, pp. 237-261; D. Kemp, J. R. Lewis, *Handbook of New Age*, Brill, Leiden 2007.

studi con le etichette di «archeosardismo» o «fantarcheosardismo»¹¹, capace di influenzare in maniera ricorrente le industrie culturali. La convergenza tra pseudo-storia, spiritualismo New Age e politica identitaria è stata resa possibile dal carattere partecipativo e *bottom-up* che il discorso nuragico ha assunto fra i due secoli. È grazie ai nuovi media, a Internet e a piattaforme come i blog, i forum e i social network che si assiste alla fioritura di una letteratura periferica al sistema istituzionale e, contestualmente, alla nascita di comunità di appassionati che contribuiscono all'espansione dell'immaginario narrativo del passato isolano.

Si delinea così una forma di «nuragico DIY» in cui appassionati, studiosi amatoriali e soggetti esterni ai circuiti istituzionali producono visioni alternative del passato. Questa dinamica richiama da vicino ciò che Henry Jenkins definisce cultura partecipativa, una dimensione in cui i consumatori si trasformano in produttori e i fan in creatori di contenuti, espandendo così la potenza narrativa e immaginifica della storia¹². Queste comunità di *prosumer* (produttori-consumatori) elaborano insieme un immaginario secondo una logica di intelligenza collettiva, nel senso di Jenkins, costruendo narrazioni condivise. Jerome de Groot ha studiato queste dinamiche in rapporto alla cultura popolare, osservando come tali narrazioni storiche di tipo partecipativo non sempre rispettino il rigore metodologico della storiografia. Esse, tuttavia, svolgono una funzione tanto pedagogica quanto critica: consentono infatti alla cultura di elaborare alcuni momenti del passato e, al contempo, offrono l'opportunità di riflettere sui processi stessi di rappresentazione storica¹³. Pur nei loro eccessi, le narrazioni alternative testimoniano l'esistenza di un bisogno diffuso di raccontarsi all'interno della storia attraverso un passato narrato collettivamente per conferire senso al presente. Mai come in quell'epoca di transizione verso il terzo millennio, segnata da un'accelerata globalizzazione e da un rinnovato desiderio di ritrovare le radici locali, i sardi avevano avvertito l'esigenza di ricostruire un passato che li rendesse unici e autonomi.

Nell'era digitale e della convergenza mediale contemporanea il nuragico si configura a tutti gli effetti come un dispositivo narrativo transmediale compiuto: un vasto *storyworld* espanso in molteplici settori, ciascuno dei quali

¹¹ R. D'Oriano, «Il mito dell'identità culturale sardo-nuragica da Giovanni Lilliu al fantarcheosardismo», in *Le tracce del passato e l'impronta del presente*, Quaderni di Layers 1, 2018, pp. 235-243; R. D'Oriano, «Le statue di Mont'e Prama e il fantarcheosardismo», in *Le sculture di Mont'e Prama. La mostra*, a cura di L. Usai, Gangemi Editore, Roma 2014, pp. 193-202.

¹² Cfr. M. Schiller, «Transmedia Storytelling: New Practices and Audiences», in *Stories*, a cura di I. Christie, A. van den Oever, Amsterdam University Press, Amsterdam 2018, pp. 97-107; F. Medaglia, *L'espansione transmediale quale forma di narrazione egemone della cultura convergente*, in «Enthymema», online, n. XXXI, 2022, pp. 287-301.

¹³ J. de Groot, *Consuming History. Historians and Heritage in Contemporary Popular Culture*, Routledge, London/ New York 2009, p. 5.

contribuisce ad arricchire la narrazione con linee di sviluppo alternative. Nel campo della moda, la sfilata *De Innui Ses? (Di dove sei?)* di Antonio Marras per la stagione autunno/inverno 2021 ne costituisce un esempio emblematico. Impossibilitato a organizzare un evento in presenza a causa della pandemia, lo stilista algherese ha scelto di presentare la collezione attraverso un cortometraggio girato all'interno del complesso archeologico di Su Nuraxi a Barumini, sito dichiarato patrimonio UNESCO nel 1997. Il risultato è una narrazione che fonde moda, cinema, musica, performance e archeologia, un racconto intriso di riferimenti alla tradizione folklorica e al mito isolani. Figure come le *panas* (gli spiriti femminili delle donne morte di parto) e le *janas* (le fate) popolano l'universo di Marras, accanto a personaggi in abiti cerimoniali e a sciamani. I modelli e le modelle avanzano in processione, in un pellegrinaggio simbolico verso Nuraxina (la Regina del Nuraghe), rilettura della Dea Madre preistorica, qui rappresentata come una figura femminile imponente dalle vesti candide, ornata da gioielli d'oro¹⁴. Marras dà vita a una vera e propria cosmologia in cui la fascinazione per l'antico s'intreccia con le istanze magico-rituali della tradizione e con la cultura New Age. Il sito nuragico viene riattivato dalla performance e la reinterpretazione grafica della sua planimetria – a cura del designer Luca Devinu – si fa elemento decorativo di alcuni capi della collezione. Il sincretismo operato da Marras riflette dinamiche di convergenza, affondando le proprie radici nella storia isolana e nella sua rilettura attraverso pratiche riconducibili al remix e alla rimediazione.

La suggestione per il passato sardo in chiave quasi nostalgica, una mitica età dell'oro ormai perduta, è al centro anche del cortometraggio etnografico *Argyrophleps* (2007) di Marco Antonio Pani. Il titolo, che riprende uno degli antichi epiteti greco-romani della Sardegna, «l'isola dalle vene d'argento», condensa le dinamiche di mitopoiesi tipiche dell'età contemporanea. *Argyrophleps* racconta un mito delle origini in cui si assiste alla nascita di una civiltà, al suo sviluppo e infine al suo declino, causato da un cataclisma naturale¹⁵. Privo di dialoghi e scenografie – ad eccezione delle maschere dall'iconografia solare indossate dagli attori – il cortometraggio, che propone una visione alternativa della storia in cui riecheggia l'identificazione della Sardegna con l'Atlantide platonica, si caratterizza per una forte po-

¹⁴ Cfr. C. Muntoni, *De Innui Ses? La moda e il cinema incontrano l'archeologia*, in «CeSim», online, 27 febbraio 2021; A. Sesia, *Antonio Marras, de innui ses? Di dove sei*, in «Electo», online, 12 marzo 2021.

¹⁵ M. A. Pani, «Argyrophleps», in *Sardegna Digital Library*, 2008, video, 10'.

tenza evocativa, esaltata dalla colonna sonora composta da Gavino Murgia. Le suggestioni legate agli antichi abitanti dell'isola trovano occorrenze anche nei settori del cinema e del teatro. Già nel 1958, il compositore Ennio Porrino aveva celebrato la Preistoria nell'opera lirica *I Shardana, gli uomini dei Nuraghi*, un dramma musicale in tre atti che metteva in scena gli scontri fra i Nuragici e gli invasori, esplorando il mito dell'eroismo indomito sardo così come era stato proposto negli studi di Lilliu già nel 1946.

Nel nuovo millennio questo filone viene ripreso e rinnovato ampiamente in chiave fantastica. Significativo è il cortometraggio *Nuraghes: S'Arena* (2017) di Mauro Aragoni, il cui protagonista è il cantante sardo Salmo. Ambientato in un mondo nuragico alternativo, il racconto segue le vicende del guerriero solitario Ardué che, mosso da spirito di vendetta, combatte in un'arena rituale¹⁶. L'immaginario di Aragoni sembra reinterpretare la storia del sito di Mont'e Prama – necropoli dei mitici guerrieri preistorici celebrati nella grande statuarìa dei «Giganti» – in chiave *dark fantasy*. Il *topos* del viaggio dell'eroe in cerca di vendetta personale è qui rielaborato nel contesto nuragico, offrendo una visione storicamente verosimile ma permeata da un'aura fiabesca e pop. La disseminazione di simboli ed elementi archeologici contribuisce all'operazione di *world-building* dell'autore e all'espansione del discorso nuragico in direzione fantastica.

È proprio la confluenza tra nuragico e pop a partecipare alla costruzione del vasto universo narrativo contemporaneo. Ne sono esempi le avventure Disney ambientate in Sardegna, caratterizzate da espliciti riferimenti all'archeologia isolana. In *Indiana PIPPS e l'energia dei giganti* (2012) e *Topolino e il mistero dei giganti* (2024), il tema archeologico s'intreccia ancora una volta con quelli della cultura New Age. Disegnate da Giorgio Figus e Luca Usai, queste due avventure utilizzano la Preistoria sarda come scenario per le vicende dei personaggi disneyani, avvicinando così il grande pubblico al patrimonio dell'isola e inserendosi all'interno di quel vasto immaginario che vede le strutture megalitiche dotate di presunte energie spirituali.

Anche nel settore del *game design* si registrano ulteriori attestazioni della transmedialità del passato nuragico. Nel 2022, lo studio indipendente Santa Ragione ha sviluppato *Saturnalia*, un videogioco *survival horror* ambien-

¹⁶ Nuraghes Official, «Nuraghes: S'Arena – A film by Mauro Aragoni, with Salmo – Award Winning», YouTube, 3 maggio 2017, video, 23'14".

tato in Sardegna. Pur non essendo esplicitamente collocato nell'epoca nuragica, il gioco attinge al folklore isolano reinterpretandolo in chiave ludica. L'avventura si svolge nel villaggio immaginario di Gravoi, un'ambientazione *dark* caratterizzata dalla presenza di antichi culti pagani e da una struttura labirintica. Il giocatore è proiettato in una dimensione sospesa tra passato e presente in cui è braccato da una creatura mostruosa. Ancora una volta il folklore, il mito e gli antichi culti dell'isola costituiscono un bacino immaginifico in cui s'innesta la presenza delle costruzioni megalitiche (tra cui il pozzo sacro di Santa Cristina e l'area archeologica Su Nuraxi di Barumini) come elementi di raccordo con il dato storico¹⁷.

Da questa breve disamina è evidente la molteplicità delle chiavi di lettura adottate nell'interpretazione del discorso nuragico all'interno delle industrie culturali. Ogni medium concorre alla costruzione del vasto *storyworld* nuragico offrendo un accesso distinto al passato isolano, modulando e arricchendo la narrazione. Colin Harvey ha evidenziato come ciascun dispositivo implichi specifiche pratiche configurative da parte del fruitore; tuttavia è altrettanto chiaro come ognuno di essi partecipi attivamente alla co-costruzione del racconto¹⁸. Da una prospettiva transmediale, tale processo non si riduce a una semplice reiterazione di *topoi*, ma si traduce piuttosto in un'espansione coerente e articolata del mondo narrativo, che in questo caso si identifica con le epoche pre- e protostoriche. A definire un mondo transmediale non è soltanto la trama che lo attraversa, bensì la sua natura di costruito mentale condiviso tra i creatori e il pubblico, secondo quanto osservato da Lisbeth Kalstrup e Susana Tosca¹⁹. In relazione al nuragico, questa dinamica risulta particolarmente marcata: gli autori attingono a un repertorio iconografico e culturale condiviso, nella consapevolezza che il pubblico sarà in grado di riconoscerne i riferimenti, integrandoli con il proprio bagaglio di conoscenze pregresse. A tale processo partecipano in maniera significativa non solo gli specialisti e i creativi, ma anche le comunità di appassionati, delineando di fatto una forma di intelligenza collettiva narrativa. Ogni nuova produzione non solo genera dei richiami ma rielabora o sovverte quanto già acquisito tramite altri media, in un incessante gioco di rimandi e riconfigurazioni del tema.

¹⁷ Admin2, «Saturnalia: il primo videogioco nato in Italia dalla collaborazione con una film commission», in *Sardegna Film Commission*, 26 ottobre 2022.

¹⁸ C. B. Harvey, *Fantastic Transmedia: Narrative, Play and Memory across Science Fiction and Fantasy Storyworlds*, Palgrave Macmillan, Houndmills-Basingstoke 2015, p. 137.

¹⁹ L. Klasturp, S. Tosca, «Game of Thrones. Transmedial Worlds, Fandom, and Social Gaming», in *Storyworlds across Media. Toward a Media-Conscious Narratology*, a cura di M. L. Ryan, J. N. Thon, University of Nebraska Press, Lincoln/London 2014, p. 297.

La diffusione del fenomeno *new-ragic* in Sardegna risponde dunque al mutamento in atto nel rapporto fra il pubblico e la memoria storica. L'immaginario collettivo relativo alla civiltà nuragica è oggi modellato tanto dalla produzione scientifica e dall'industria culturale quanto dalle comunità periferiche rispetto al sistema istituzionale. Questo processo di ibridazione non comporta necessariamente una perdita di significato; al contrario, come osserva de Groot, le finzioni storiche contemporanee possono diventare veri e propri strumenti critici, capaci di stimolare nel pubblico una riflessione sulle modalità attraverso cui il passato viene costruito, rappresentato e condiviso²⁰.

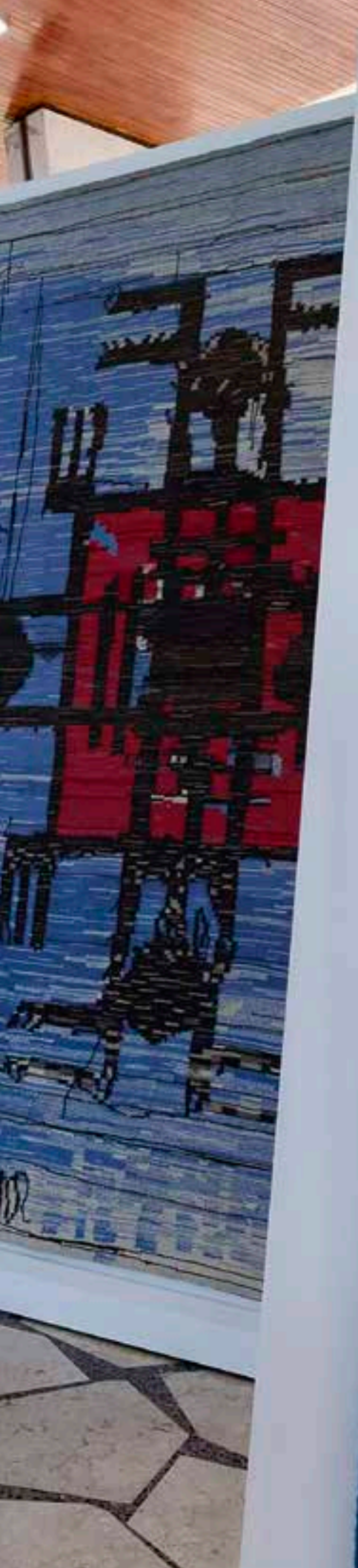
Il pericolo tuttavia risiede nella possibile sovrapposizione dei piani della realtà e della finzione. In tale prospettiva si rivela particolarmente utile il concetto di «patto facto-finzionale» proposto da Michał Mochocki, secondo il quale molte narrazioni storiche contemporanee combinano consapevolmente elementi fattuali e finzionali, richiedendo al fruitore di alternare due modalità di percezione complementari: da un lato, l'accettazione del patto finzionale, che implica la sospensione dell'incredulità, dall'altro, il riconoscimento del patto fattuale, fondato sull'identificazione di elementi storici verificabili. Questa duplice dinamica genera una tensione creativa nella quale anche la fruizione di una narrazione di carattere fantastico, ambientata nel nostro caso nell'epoca nuragica, sollecita lo spettatore a mantenere attivo un riferimento al reale, stimolando così una riflessione critica e una più profonda consapevolezza²¹.

L'analisi dell'evoluzione del dispositivo nuragico dalla seconda metà del Novecento a oggi restituisce dunque l'immagine di una piattaforma narrativa in costante trasformazione, aperta ad accogliere i mutamenti culturali, estetici e mediali ma senza mai smarrire la propria funzione simbolica. La sua fortuna all'interno delle industrie culturali risiede proprio in questa capacità di ridefinirsi nel tempo, mantenendosi al centro dei processi di rinegoziazione e di rielaborazione. Nelle sue continue metamorfosi, il nuragico ha saputo conservare il ruolo di catalizzatore di memorie e visioni collettive, coinvolgendo comunità interpretative differenti e rinnovando incessantemente la propria presenza nella cultura sarda e nella sua rappresentazione nella cultura di massa.

²⁰ J. de Groot, *Remaking History. The Past in Contemporary Historical Fictions*, Routledge, London/New York 2016, pp. 2-3.

²¹ M. L. Mochocki, «Historical Settings as Transmedia Storyworlds», in *Affect in Fandom. Fan Creators and Productivity*, a cura di D. Ciesielska, N. Lamerichs, A. Zarzycka, Amsterdam University Press, Amsterdam 2025, pp. 265-284 (pp. 268-269).







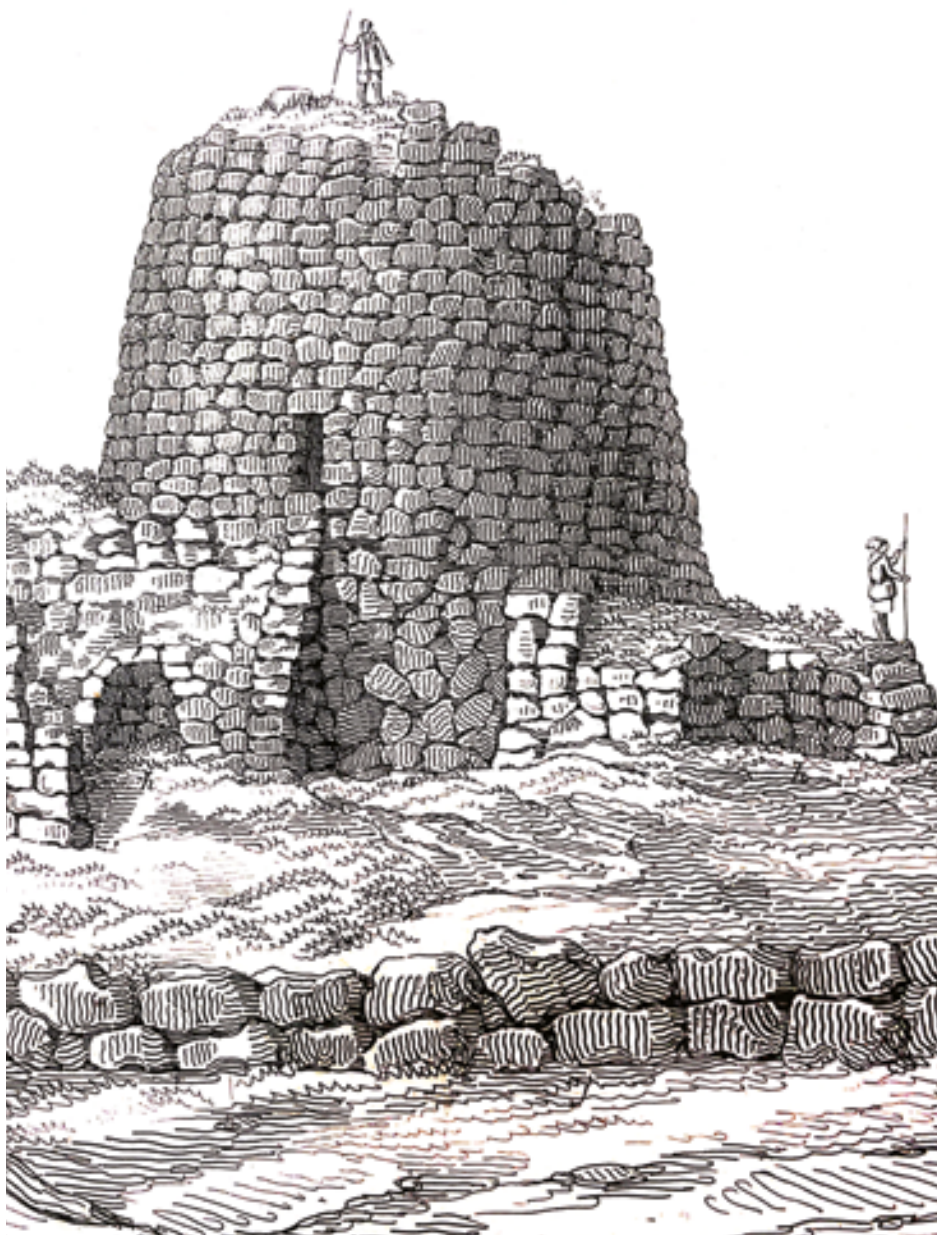


I. UNA CIVILTÀ RITROVATA

Alla fine dell'Ottocento, studiosi locali e viaggiatori, colpiti dalle numerose testimonianze preistoriche diffuse sul territorio sardo, le attribuivano genericamente a popolazioni di pacifici agricoltori neolitici e violenti pastori guerrieri dell'Età del Bronzo. La curiosità alimentava il commercio di reperti recuperati dai tombaroli e di una ricca produzione di falsi. Tra il 1903 e il 1935, le campagne di scavo condotte da Antonio Taramelli segnarono l'avvio di un primo approccio scientifico, incrementando l'interesse per le civiltà prenuragica e nuragica. A partire dagli anni quaranta, l'attività di Giovanni Lilliu determinò una svolta nelle scoperte archeologiche e nel loro impiego in funzione ideologica: i sardi della metà del Novecento vedevano nei Nuragici i loro ideali progenitori, e la prova dell'importanza della Sardegna nel mondo mediterraneo. Una mostra di bronzetti nuragici, presentata all'Opera Bevilacqua La Masa di Venezia e poi alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma tra il 1949 e il 1950, portò la Preistoria sarda all'attenzione della cultura internazionale. All'architettura e alla scultura nuragica furono riconosciute importanza storica ed eccellenza estetica. Come scrisse l'archeologo Massimo Pallottino, «fabbricatori di quelle opere grandiose e preziose non furono i giganti e le fate della leggenda locale, né il Dedalo del mito greco, né le astratte figure di antichissimi e solitari pastori-guerrieri [...] bensì uomini concretamente attivi ed organizzati, aperti alle grandi correnti di cultura». Nel 1951, la scoperta da parte di Lilliu dell'imponente reggia nuragica di Barumini, testimonianza di grandiosità e potenza, contribuì ulteriormente a proporre gli antichi abitanti dell'isola a modello per le generazioni presenti e a risvegliare l'interesse degli artisti e degli artigiani per le forme, i materiali e le simbologie della Sardegna preistorica.

Fig. 1 e Fig. 2 (pp. 62-63)

Alberto La Marmora, *Voyage en Sardaigne, ou Description statistique, physique et politique de cette île, avec des recherches sur ses productions naturelles et ses antiquités. Atlas de la seconde partie: antiquités*, 1840, tavole VII e V



I.1

Alberto La Marmora

Nel corso dell'Ottocento, il generale Alberto La Marmora (Alberto Ferrero della Marmora, 1789-1863) fu figura di riferimento per l'esplorazione, la cartografia e lo studio naturalistico e antiquario della Sardegna. Nella seconda parte della sua monumentale opera *Voyage en Sardaigne*, dedicata alle antichità dell'isola e illustrata da un sontuoso *Atlas*, La Marmora incluse vedute, piante, sezioni e proposte di ricostruzione di nuraghi, tombe dei «Giganti» e altri monumenti preistorici. La Marmora non fu il primo a parlare di nuraghi: già nei secoli precedenti viaggiatori, antiquari locali e studiosi isolani li avevano citati o disegnati, pur senza sistematicità. Ciò che distingue il lavoro di La Marmora è la dimensione metodica, la sistemazione

topografica e l'intenzione di far emergere i monumenti nuragici come testimonianze di una civiltà articolata e complessa. L'ufficiale piemontese contribuì in modo determinante ad alimentare l'interesse antiquario per la Sardegna, generando anche un'ondata di collezionismo che sfociò in tanti casi in spoliazioni clandestine da parte di tombaroli desiderosi di recuperare e vendere le vestigia dell'antica civiltà sarda. Ancora più clamorosa fu la vicenda dei falsi bronzetti nuragici, una truffa archeologica fra le più note del XIX secolo: nello stesso anno di pubblicazione dell'*Atlas*, il 1840, il re Carlo Alberto di Savoia acquistò 330 statuette bronzee, ritenendole originali di età nuragica, ma in realtà fantasiose creazioni contemporanee.





I.2

L'insegna nuragica di Santa Maria di Tergu

La protome taurina, elemento distintivo di quest'insegna bronzea, ricorrerà spesso nell'iconografia dell'arte e dell'artigianato del Novecento e contemporaneo ispirati al mondo nuragico, dove il motivo del toro – simbolo di forza e fecondità – diventa emblema identitario della Sardegna e della sua antica vitalità creativa.

L'insegna (o forcella) bronzea è l'unico manufatto di epoca nuragica esposto nella mostra *L'Onda Nuragica*. Data in letteratura archeologica al IX-VIII secolo a.C., è stata rinvenuta in località incerta – forse Santa Maria di Tergu – e fa parte della Collezione Vallero del Museo Archeologi-

co Nazionale «Giovanni Antonio Sanna» di Sassari. Alta circa 20 cm, reca due sferette sulle sommità, come quelle che a volte si vedono sulla punta delle corna dei buoi o, più raramente, sugli elmi di alcuni bronzetti nuragici. Al centro sono rappresentate due figurine umane contrapposte. È probabile che nell'innesto tubolare – da qui anche la scelta espositiva – fosse inserita un'asta di legno per sostenerla e per fissarla in posizione elevata: l'ipotesi più accreditata è dunque che si tratti di un'insegna che doveva rivestire un significato rilevante, un simbolo di potere, quasi uno scettro.



Fig. 3
Insegna a forma di protome taurina
proveniente dall'area nuragica di Santa
Maria di Tergu (Sassari), IX-VIII secolo a.C.
Collezione Vallero, Museo Archeologico Nazionale
«Giovanni Antonio Sanna», Sassari

1.3

Giovanni Lilliu e la «costante resistenziale»

L'archeologo Giovanni Lilliu (Barumini, 1914 – Cagliari, 2012) è riconosciuto come il «padre dell'archeologia nuragica». Figura di prestigio in campo internazionale, Accademico dei Lincei, scoprì nel 1951 a Barumini, il suo paese natale, l'importante sito Su Nuraxi, uno dei monumenti nuragici più famosi, in seguito dichiarato Patrimonio dell'Umanità da parte dell'UNESCO (1997). Ma Lilliu esercitò anche un deciso influsso sulla ripresa della civiltà nuragica da parte degli artisti sardi del suo tempo. Fin dal 1946 l'archeologo aveva sostenuto l'esistenza nella cultura sarda di una tendenza «anticlassica» e «barbarica» che, proveniente dall'età eneolitica e nuragica, si sarebbe mantenuta nei secoli resistendo a tutti i successivi influssi esterni giunti nell'isola. Secondo Lilliu, questa «costante

resistenziale» congiungeva in Sardegna la Preistoria alla contemporaneità, tracciando un filo diretto tra gli autori dei bronzetti e gli artisti del Novecento. Da tale prospettiva teorica scaturì l'idea di affiancare all'esposizione dei bronzetti nuragici tenutasi a Venezia e a Roma nel 1949-1950 una mostra dell'arte moderna della Sardegna che, organizzata con criteri ecumenici, riuniva artisti di tutte le generazioni e di varia qualità: un accoppiamento che si risolse a tutto svantaggio dei moderni, costretti a uno sfavorevole confronto con i loro antichi antenati. In Sardegna, l'esito della mostra contribuì non poco a spingere pittori e scultori a trarre esempio dall'arte nuragica, innescando una decisa svolta nei processi di costruzione identitaria in atto nella regione.



Fig. 4
Idolo femminile cruciforme rinvenuto
a Turriga, Neolitico recente
Marmo, 44 x 19,3 cm
Musei Nazionali di Cagliari - Museo Archeologico
(da *Bronzetti Nuragici*, a cura di G. Lilliu,
G. Pesce, Alfieri, Venezia 1949)

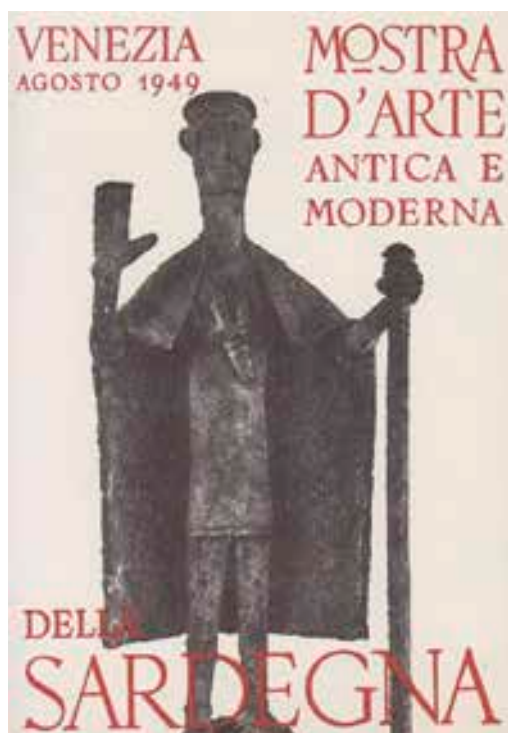


Fig. 5
Bronzetti Nuragici, a cura di G. Lilliu, G. Pesce,
catalogo della mostra (Fondazione Bevilacqua
La Masa, Venezia, 1949), Alfieri, Venezia 1949



Fig. 6
Arciere saettante rinvenuto ad Abini (Teti)
Museo Archeologico Nazionale, Cagliari
(da Ch. Zervos, *La civilisation de la Sardaigne*,
Éditions Cahiers d'Art, Paris, 1954)

II. MODERNITÀ NURAGICA

«I Sardi hanno avuto l'aggressione di integrazioni di ogni specie ma, nonostante ciò, sono riusciti a conservarsi sempre sé stessi. Nella confusione etnica e culturale che li ha inondati per millenni sono riemersi, costantemente, nella fedeltà alle origini autentiche e pure.» Così scriveva Giovanni Lilliu per spiegare la sua idea di «costante resistenziale», una supposta continuità artistica fra il passato nuragico e l'età contemporanea, antagonista rispetto alle tendenze italiane e internazionali. Sull'onda di questa teoria, molti artisti degli anni cinquanta e sessanta attinsero, dopo Nivola, a forme, temi e iconografie della Preistoria sarda: Mauro Manca, Ausonio Tanda, Giovanni Nonnis, Franco d'Aspro, Maria Lai. La ceramica divenne campo privilegiato per l'applicazione dei temi nuragici da parte di artisti e artigiani come Federico Melis, Melkiorre Melis, Giuseppe Silecchia, Gavino Tilocca, Aldo Contini. Si trattava, in realtà, di una convergenza tra due fenomeni distinti: da un lato la riappropriazione delle civiltà prenuragica e nuragica in chiave identitaria, dall'altro il gusto per l'arcaico e il primitivo diffuso nell'arte degli anni cinquanta, come reazione alle distruzioni della guerra e ricerca di un nuovo inizio. L'interpretazione di Pablo Picasso dei miti del Mediterraneo – dalle *Tauromachie* degli anni trenta alle ceramiche ispirate alle civiltà arcaiche realizzate in collaborazione con gli artigiani di Vallauris dalla fine del decennio seguente – è il punto di partenza delle ricerche di ispirazione nuragica nell'arte e nell'artigianato sardi di quel periodo. A partire dagli anni sessanta, con la nascita della «Costa Smeralda» e lo sviluppo turistico dell'isola, il repertorio nuragico e prenuragico venne declinato in una vasta produzione di oggettistica turistica, in cui abbondano forme e motivi-tipo come la Madre mediterranea, il guerriero, l'arciere ecc., in riproduzioni fedeli, libere interpretazioni e, talvolta, creazioni umoristiche e grottesche.



Figg. 7, 8
Costantino Nivola, *L'archeologo fortunato*, 1987
Bronzo patinato, h. 25,5 cm
Collezione Bibanca

II.1

Costantino Nivola

Costantino Nivola (Orani, 1911 – East Hampton, 1988), a New York dal 1939, è stato il primo artista sardo a dedicare un'attenzione approfondita alla Preistoria della sua terra, facendone un motivo chiave della propria ricerca. Idoletti dell'Eneolitico come la cosiddetta *Venere di Senorbì*, o *Dea Madre di Turrigà* (V-IV millennio a.C.), gli ispirano già nel 1950 una serie di inquietanti figure femminili di sapore surrealista; nel 1952, una visita agli scavi di Barumini risveglia un interesse per l'architettura nuragica che si traduce nella serie dei *Building Blocks*, progetti per sculture monumentali fatte di blocchi sovrapposti. Con lo scopritore di Barumini, Giovanni Lilliu, Nivola stringe un'amicizia che durerà fino alla fine della sua vita: a Lilliu è dedicato il bronzo *L'archeologo fortunato* (1987), che porta sulle spalle

una cesta carica di oggetti di scavo, omaggio all'amico ma anche proiezione simbolica della costante fascinazione dell'artista per la Preistoria della Sardegna. Grazie alla sua rete di contatti internazionali – che comprendono anche Christian Zervos, autore nel 1954 di un testo fondamentale come *La civilisation de la Sardaigne* – Nivola contribuisce a diffondere l'interesse per l'arte nuragica e prenuragica. È lui a farla conoscere al suo amico e mentore Le Corbusier: il grande architetto modernista ne trae spunti per il capolavoro della sua maturità, la cappella di Notre-Dame-du-Haut a Ronchamp (1950-1956). Sempre Nivola, con ogni probabilità, è il tramite per i chiari riferimenti all'architettura nuragica nel progetto del Tesoro di San Lorenzo a Genova di Franco Albini (1952-1956).

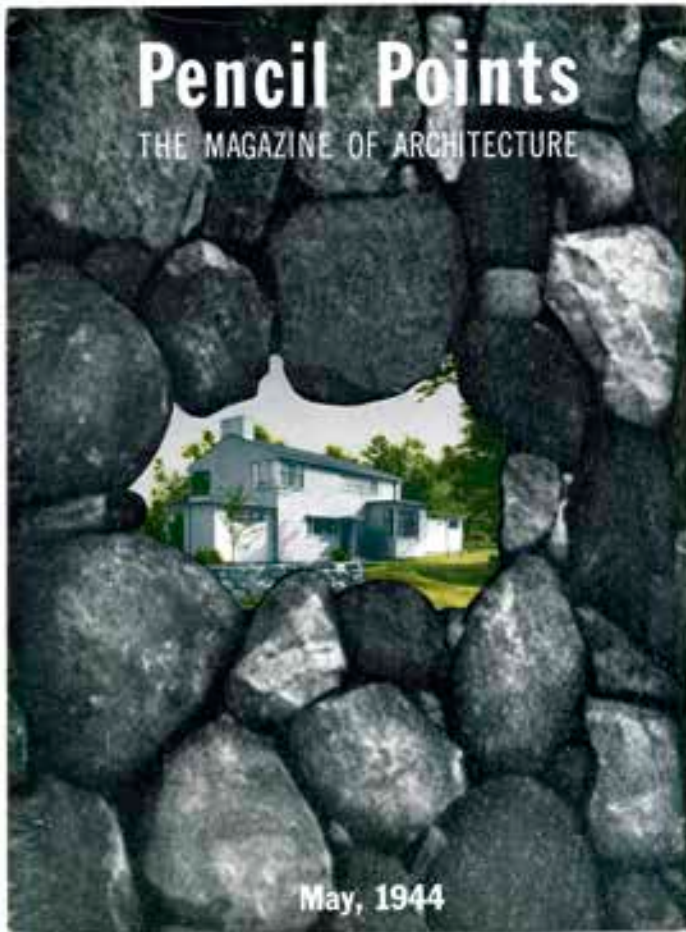


Fig. 9
«Pencil Points», maggio 1944,
copertina di Costantino Nivola



Fig. 10
Le sculture di Costantino Nivola fotografate da
Hans Namuth nel giardino di Long Island, 1950

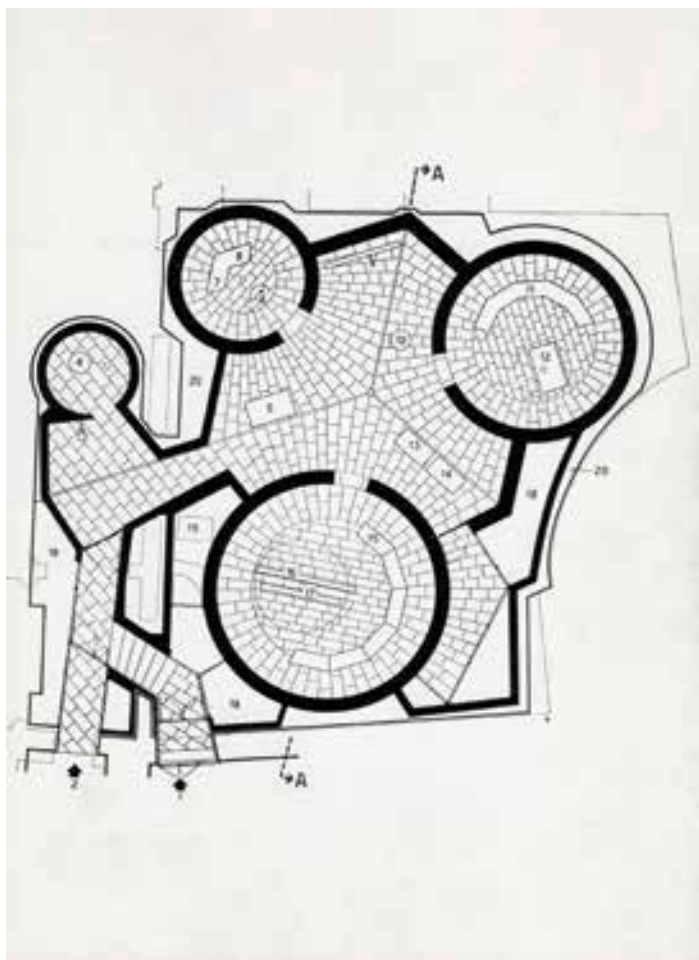


Fig. 11
Franco Albini, planimetria del Museo del
Tesoro di San Lorenzo, Genova, 1952-1956
Courtesy Fondazione Franco Albini, Milano



Fig. 12
Le Corbusier, cappella di Notre-Dame-du-Haut
a Ronchamp, 1955

II.2

Melkiorre e Federico Melis

I fratelli Melkiorre (Bosa, 1889 – Roma, 1982) e Federico Melis (Bosa, 1891 – Urbania, 1969) sono fra i protagonisti del rinnovamento delle arti applicate in Sardegna fin dagli anni venti dello scorso secolo e tra i primi frequentatori del tema nuragico nel secondo dopoguerra. Melkiorre coglie il clima culturale alimentato dalle scoperte archeologiche di Lilliu con le sue *Interprétations céramiques de l'Art Nuragique* *Votif de l'Île de Sardaigne*, figurine di piccolo formato ispirate ai bronzetti nuragici e alle Madri mediterranee prenuragiche, che rinnovano con il gusto primitivista di metà secolo il suo repertorio folklorico degli anni venti e quello coloniale dei trenta. Dal bronzo alla ceramica, le forme arcaiche sono interpretate in modo piuttosto fedele, ma grazie allo smalto acquistano colori squillanti e azzardati e poggiano su basi sempre ceramiche, ma a imitazio-

ne del legno. Anche Federico, pur trasferitosi stabilmente a Urbania dal 1944, s'ispira all'antica cultura autoctona della Sardegna, mantenendo così un legame simbolico con la sua terra, nella quale non farà più ritorno. Il suo approccio al tema è meno didascalico: la cultura nuragica è un passato mitico dal quale emergono mostri leggendari e guerrieri trasformati in oggetti d'uso come vasi e brocche. Negli anni sessanta tenderà ad attenuare i riferimenti regionalistici per attingere a un repertorio fantastico di spauracchi, in cui la tecnica eccellente è al servizio di un registro stilistico grottesco, interpretato con verve e originalità. Sulla linea sottile che separa il buon gusto dal kitsch, le opere dei due Melis, pur molto diverse tra loro, sembrano anticipare le possibilità di giocosa perversione formale che vedremo più avanti nel corso del secolo.





Fig. 14
Melkiorre Melis, *L'Arciere*, anni cinquanta
Ceramica smaltata, h. 20 cm, Ø 10 cm
Collezione Museo Casa Deriu, Bosa (Nuoro)



Fig. 15
Melkiorre Melis, *Navicella votiva*, anni cinquanta
Ceramica a stampo smaltata, teca
in legno e vetro, 16 x 26,7 cm
Collezione Ilisso



Fig. 16
Melkiorre Melis, *Venere di Senorbi*, 1954 circa
Ceramica smaltata, 72 x 30 x 20 cm
Collezione Museo Casa Deriu, Bosa (Nuoro)



Fig. 17
Melkiorre Melis, *Dea Madre nuragica*, anni cinquanta
Ceramica smaltata, h. 26,5 cm, Ø 11 cm
Collezione Museo Casa Deriu, Bosa (Nuoro)



Fig. 18
Federico Melis, *Guerriero nuragico*, 1957
Terracotta smaltata a lustro, 32,5 x 10 x 17 cm
Museo Civico, Urbania



Fig. 19
Federico Melis, *Guerriero nuragico*, 1956
Ceramica a lustro, 49,5 x 10,5 x 14,5 cm
Museo Civico, Urbania



Fig. 20
 Federico Melis, *Maschera nuragica*, 1956 circa
 Ceramica policroma, 20,5 x 13,5 x 6 cm
 Museo Civico, Urbania



Fig. 21
 Federico Melis, *Maschera*, 1957
 Ceramica smaltata con decoro in oro, 29 x 20 cm
 Museo Civico, Urbania

II.3

Mauro Manca

Nell'opera di Mauro Manca (Cagliari, 1913 – Roma, 1969), artista che nella Sardegna del secondo dopoguerra incarna le ragioni dell'avanguardia, l'interesse per il passato mediterraneo si manifesta nel 1953 con il richiamo alla civiltà cretese attraverso i temi, allusivi al rapporto tra spiritualità umana e animalità, del culto taurino, del Minotauro e di Pasifae.

Verso il 1955 la mediterraneità assume i tratti del mondo nuragico, che appare all'artista ancora più «primordiale» della solare civiltà minoica. Questo indirizzo dà frutti soprattutto nella grafica (il bianco e nero risponde alla scelta di evocare il carattere austero della Preistoria sarda, di cui del resto non rimangono testimonianze pit-

toriche), ma impronta di sé anche la pittura e la scultura, quest'ultima con un gruppo di bronzi e di rami sbalzati realizzati all'Istituto d'Arte di Sassari, di cui Manca è direttore dal 1959. A volte le figure dei bronzetti nuragici vengono scomposte per isolarne gli elementi costitutivi (scudi, braccia con mani a forchetta, corna ecc.) e stilizzate per accentuare la forza delle linee; altre volte, Manca fa leva sulla dimensione più inquietante della Preistoria, tracciando con un segno spesso e violento volti di spaventosi idoli cornuti. Questa ricerca lo porta ben presto a superare la figurazione – per quanto stilizzata – in favore di composizioni di segni astratte ma cariche di connotazioni simboliche nascoste.



Fig. 22
Mauro Manca, *Pasifae e il toro*, 1955
Olio su tela, 85 x 105 cm
Collezione Comune di Sassari



Fig. 23
Mauro Manca, *Guerrieri nuragici*, 1954
Inchiostro di china su cartoncino, 57,5 x 44,5 cm
Collezione Fondazione di Sardegna



Fig. 24
Mauro Manca, *Guerrieri*, 1955
Tempera su carta, 52 x 34,5 cm
Collezione privata



Fig. 25
Mauro Manca, *Combattimento nuragico*, 1955
Tecnica mista su carta, 70 x 50 cm
Collezione privata



Fig. 26
 Mauro Manca, *Guerriero nuragico con due scudi*, 1955
 Olio su tela, 71 x 51,5 cm
 Collezione Fondazione di Sardegna



Fig. 27
 Mauro Manca, *Composizione 2*, 1957
 Tempera su carta, 70 x 50 cm
 Collezione Fondazione di Sardegna



Fig. 28
 Mauro Manca, *Guerriero*, 1961
 Tecnica mista su carta, 69 x 50,5 cm
 Collezione Fondazione di Sardegna



Fig. 29
 Mauro Manca, *Figure*, 1960-1962
 Bronzo, ferro traforato e ossidato, 60 x 42 cm
 Collezione Liceo Artistico «Filippo Figàri»



Fig. 30
Mauro Manca, *Figura*, 1960-1962
Bronzo, ferro traforato e ossidato, 61 x 40 cm
Collezione Liceo Artistico «Filippo Figàri»



Fig. 31
Mauro Manca, *Figure nuragiche*, 1960-1962
Rame sbalzato, 197 x 98 cm
Collezione Liceo Artistico «Filippo Figàri»

II.4

Gavino Tilocca

Gavino Tilocca (Sassari, 1911-1999), scultore formatosi a Carrara con Arturo Dazzi, approda alla ceramica da autodidatta nel 1955, ottenendo subito una serie di riconoscimenti nazionali. Il riferimento alla Preistoria nuragica, trasposto in chiave mitica, sconfina nell'evocazione di una altrettanto mitica cultura pastorale e apre la via a una sperimentazione che porta a frantumare la composizione e a mettere in tensione i volumi. All'interno di questo filone di ricerca, caratterizzato dalla ricchezza degli smalti e dei ri-

flessi, Tilocca saggia vari stili: dalle forme piene e ondulate del *Guerriero su toro* alla rigidità neo-bizantina della *Maternità nuragica*, fino all'influsso di Marino Marini evidente nelle sue figure di cavalieri fin dagli anni sessanta. Attivo sia con una produzione artistica autonoma sia in ambito artigianale, con un'attenzione particolare per il mercato turistico, Tilocca, spesso impegnato in progetti di arte pubblica, realizzerà nel 1956 il monumentale rilievo per la facciata del Padiglione dell'Artigianato di Sassari.



Fig. 32
Gavino Tilocca, *Guerriero su toro*, 1960
Ceramica decorata con tecnica a punta e interventi
policromi riflessati in cottura riducente, h. 40 cm
Collezione Banco di Sardegna



Fig. 33
Gavino Tilocca, *Maternità nuragica*, 1960
Ceramica smaltata, 59 x 23 x 20 cm
Collezione Provincia di Sassari



Fig. 34
Gavino Tilocca, *Antichi guerrieri*, 1961
Ceramica smaltata, h. 66 cm
Collezione privata



Fig. 35
Gavino Tilocca, *Guerriero sardo su cinghiale*, 1965
Ceramica smaltata, 23 x 9 x 19 cm
Collezione Camera di Commercio, Industria,
Artigianato e Agricoltura di Sassari



Fig. 36
Gavino Tilocca, *Guerriero su cinghiale*, anni sessanta
Ceramica smaltata, 14 x 25 cm
Collezione privata

II.5

Ausonio Tanda

È all'insegna del nuragico che il pittore Ausonio Tanda (Sorso, 1926 – Roma, 1988) fa il suo ingresso sulla scena artistica romana, presentando in una personale del 1956 alla Fondazione Besso una serie di *Decorazioni da motivi nuragici*. Sono tempere, gessi e pastelli in cui i soggetti dei bronzetti – ridotti a sagome stilizzate – danno luogo, in contrappunto alle forme geometriche di vasi e altri oggetti, a nature morte di sapore post-cubista; oppure, ripetuti serialmente, diventano punto di partenza per una varietà

di effetti decorativi tendenti all'astrazione. Pur essendo un episodio laterale nella sua ricerca, il tema nuragico consente a Tanda di esplorare, con l'alibi della decorazione, soluzioni alternative al realismo della sua pittura dell'epoca; e più tardi, negli anni sessanta, sembrerà misteriosamente riaffiorare dietro ai mutanti/automi della serie dei *Ciborg* (sic): goffi e sparuti alieni fatti di grovigli di fili e transistor, eletti a simbolo delle trasformazioni operate dalla scienza sull'organismo umano.



Fig. 37
 Ausonio Tanda, *Senza titolo*, anni cinquanta
 Tecnica mista su cartoncino, 20 x 39 cm
 Collezione privata



Fig. 38
 Ausonio Tanda, *Composizione nuragica*, anni cinquanta
 Tecnica mista su cartoncino, 15,5 x 33 cm
 Collezione privata



Fig. 39
Ausonio Tanda, *Coltello nuragico*, 1955
Tempera su cartoncino, 22 x 32,5 cm
Collezione privata





Fig. 40
Ausonio Tanda, *Ciborg*, 1965
Acrilico su tela, 100 x 300 cm
Collezione Provincia di Sassari



Fig. 41
Ausonio Tanda, *Progressione di ciborg*, 1980
Acrilico su tela, 100 x 300 cm
Collezione Fondazione di Sardegna

II.6

Giovanni Nonnis

Il registro decorativo prevale anche nell'approccio all'eredità nuragica di Giovanni Nonnis (Nuoro, 1929 – Cagliari, 1975), allievo di Mauro Manca all'Istituto d'Arte di Sassari. Dopo gli inizi caratterizzati da una pittura figurativa di timbro realistico, l'artista scopre negli anni sessanta il mondo della Preistoria sarda. Motivi e simboli suggeriti dai bronzetti e dai petroglifi si affollano nei suoi dipinti,

la cui stilizzazione non manca di tratti umoristici e grotteschi. Il colore spesso esuberante contrasta col trattamento delle superfici, il cui aspetto corrosivo fa pensare a pareti rocciose o a oggetti di scavo. Nel proliferare ossessivo di minuti segni privi di ogni nesso narrativo, l'evocazione della cultura nuragica acquista un sapore onirico e fantastico.



Fig. 42
Giovanni Nonnis, *Guerriero*, 1962
Tempera su carta, 70 x 50 cm
Collezione Fondazione di Sardegna



Fig. 43
Giovanni Nonnis, *Guerrieri*, 1970
Acrilico su masonite, 80 x 60 cm
Collezione Fondazione di Sardegna

II.7

Franco d'Aspro

Franco d'Aspro (Mondovì, 1911 – Cagliari, 1995), scultore piemontese discendente dal maestro neoclassico Lorenzo Bartolini, si trasferì in Sardegna alla fine degli anni trenta, stabilendosi a Villamassargia. Formatosi a Firenze e a Napoli, per la sua ispirazione guardò soprattutto a fonti ottocentesche e in particolare ai bronzi di Vincenzo Gemito. La fascinazione nei confronti dell'arte nuragica lo portò a ricostruirne filologicamente e a rielaborarne le tecniche

di fusione: divenne così noto nell'ambiente archeologico sardo per la perizia tecnica nella lavorazione dei metalli applicata alla realizzazione di bronzetti ispirati a quelli nuragici. Le sue competenze in materia di fusione e modellazione gli valsero la cattedra di figura modellata presso il liceo artistico di Cagliari, che tenne fino a metà degli anni sessanta. All'inizio del decennio successivo si trasferì a Elmas, dove continuò a operare fino alla morte.



Fig. 44
Franco d'Aspro, *Guerriero e Capo tribù*, 1950-1959
Bronzo, 51 x 11 x 8 cm / 50,5 x 11,4 x 8 cm
Collezione Intesa Sanpaolo

III.

L'I.S.O.L.A. E LA RINASCITA DELL'ARTIGIANATO SARDO NEL DOPOGUERRA

La Sardegna uscì dalla Seconda Guerra Mondiale profondamente provata sul piano sociale ed economico, e la crisi dell'artigianato ne rifletteva le difficoltà generali. Nel clima di ricostruzione e nel quadro del Piano Marshall, la mostra *Italy at Work. Her Renaissance in Design Today* – inaugurata nel 1950 al Brooklyn Museum di New York e poi itinerante negli Stati Uniti – presentò il design italiano come simbolo di rinascita nazionale. L'isola vi compariva tuttavia ai margini, rappresentata come terra «fuori dal tempo»: solo la tessitrice di Nule Quirica Dettori partecipò all'esposizione. Negli stessi anni l'architetto Ubaldo Badas e l'artista Eugenio Tavolara intrapresero un'opera di riscatto dell'artigianato isolano: recuperarono le tecniche tradizionali, formarono giovani artigiani e promossero i prodotti sardi attraverso fiere e mostre. Il loro lavoro culminò nel 1957 con la fondazione dell'I.S.O.L.A. (Istituto Sardo Organizzazione Lavoro Artigiano), ente che coordinava formazione, progettazione, produzione e commercializzazione, incoraggiando la collaborazione fra artisti e artigiani e proponendo la manualità come via moderna di sviluppo. Se l'arte popolare e l'artigianato tradizionale costituirono un riferimento imprescindibile, in quegli anni emerse anche una nuova attenzione per la tematica nuragica, reinterpretata con spirito identitario e linguaggio moderno. Forme e motivi ispirati alla civiltà preistorica dell'isola furono riproposti in ceramiche, tessuti e sculture, simbolo di un passato mitico da coniugare con la rinascita contemporanea. Il Padiglione dell'Artigianato di Sassari (1956) e la partecipazione alla IX Triennale di Milano (1957) segnarono il riconoscimento nazionale di questi linguaggi, riconosciuti dal designer Gio Ponti come «vero artigianato», inimitabile dall'industria. Tavolara, da parte sua, individuò nelle artigiane le protagoniste della rinascita spirituale e culturale dell'isola: una modernità radicata nella tradizione, capace di unire il passato nuragico e la creatività contemporanea.

III.1

Il Padiglione dell'Artigianato «Eugenio Tavolara»

Costruito su progetto di Ubaldo Badas e decorato con la partecipazione di vari artisti, il padiglione oggi dedicato a Eugenio Tavolara nasce nel 1956 per ospitare le mostre periodiche dell'I.S.O.L.A., l'ente regionale fondato per promuovere le attività artigiane, di cui Tavolara e Badas sono i direttori. Architettura-simbolo della ripresa culturale ed economica che caratterizza la Sardegna nel secondo dopoguerra, il padiglione è anche un edificio emblematico della stretta associazione stabilita in quel periodo dalla cultura locale tra artigianato sardo e civiltà nuragica. Nelle opere d'arte che abitano l'edificio, l'artigianato sardo viene infatti presentato come espressione collettiva dell'antica cultura dell'isola, che ha resistito nei secoli al sovrapporsi di influssi esterni ed è finalmente riaffiorata nel presente, dopo la stagnazione creata dal conflitto. Sul tema nuragico si incentrano i tre principali interventi decorativi del padiglione, a cominciare dal rilievo in ceramica di Gavino Tilocca posto all'esterno, sopra la vasca prospiciente la facciata. Raffigurante le attività artigiane,

l'opera evoca un'atmosfera di solennità arcaica attraverso la composizione largamente pausata e la fissità delle pose e dei gesti delle figure, alle quali il colore screziato e come corrosivo dal tempo conferisce l'aspetto straniato e malinconico di reperti archeologici appena estratti dalla terra. All'interno del patio, la fontana del ceramista Giuseppe Silecchia è ispirata alla forma di un nuraghe ma assomiglia al tempo stesso a un fantastico cespito di corallo coperto di infiorescenze acquatiche, sovrapponendo così al riferimento alla Preistoria nuragica l'evocazione indiretta della nuova immagine della Sardegna quale terra del mare e delle vacanze. Accanto al patio, sopra lo scalone, il rilievo di Tavolara *Cavalcata sarda* – una costellazione di placche in steatite con coppie a cavallo e animali, circondati da simboli a riempire ogni angolo, in un barbarico *horror vacui* – è improntato a un primitivismo che va oltre lo stesso modello nuragico per approdare a una stilizzazione elementare echeggianti l'arcaica semplicità degli intagli dei pastori.

III.2

Eugenio Tavolara, *Cavalcata sarda*, 1956

Eugenio Tavolara (Sassari, 1901-1963), scultore e designer attivo nell'ambito delle arti applicate, ha attraversato felicemente tre diverse stagioni del gusto: il Déco degli anni venti, il Novecentismo degli anni trenta e il neoprimativismo dei cinquanta. Soprattutto è stato, nel secondo dopoguerra, l'autentico «inventore» dell'artigianato sardo moderno, attraverso un intervento – quasi prodigioso per intensità ed estensione – di orientamento delle botteghe e degli operatori locali, condotto prima attraverso l'E.N.A.P.I. (Ente Nazionale Artigianato Piccole Industrie), quindi attraverso l'I.S.O.L.A. (Istituto Sardo Organizzazione Lavoro Artigiano), di cui sarà direttore dal 1957 sino alla morte nel 1963. Tavolara firma nel Padiglione dell'Artigianato un intervento decorativo fortemente segnato dalla suggestione preistorica. La sua *Cavalcata sarda*

occupa l'intera parete di fondo sopra lo scalone con una costellazione di placche in steatite dalle forme organiche. Il tema è tanto vago quanto favoloso e fiabesco: un corteo nuziale nella Sardegna tradizionale, con coppie a cavallo e animali circondati da simboli a riempire ogni angolo residuo, in un barbarico *horror vacui*. I simboli e la stessa tecnica utilizzata, l'incisione sulla pietra tenera, richiamano i graffiti rupestri della Preistoria. Nel rilievo, totalmente bidimensionale come un grande arazzo di pietra, le figure fluttuano in uno spazio indefinito e sono radicalmente semplificate. La decorazione approda a una stilizzazione elementare: un primitivismo che combina il modello nuragico con l'arcaica semplicità degli intagli dei pastori sulle zucche e sulle cassapanche.



Fig. 45
Eugenio Tavolara, *Cavalcata sarda*, 1956
Steatite, 480 x 960 cm
Padiglione dell'Artigianato «Eugenio Tavolara»,
Sassari

III.3

Gavino Tilocca, *Le attività artigiane*, 1956

L'altorilievo in ceramica smaltata di Gavino Tilocca – oggi restaurato dopo essere stato devastato dai vandali – è, tra le opere che abitano il Padiglione dell'Artigianato, l'unica ben visibile a distanza dai Giardini, come una sorta di stendardo che segnala la destinazione dell'edificio. L'artista aveva inizialmente pensato di collocare sulla facciata verso viale Italia un altro rilievo di soggetto nuragico, poi non realizzato. L'associazione tra archeologia nuragica e artigianato contemporaneo era all'epoca diffusa in Sardegna: l'artigianato sardo veniva infatti visto come espressione collettiva dell'antica cultura dell'isola, che aveva resistito nei secoli agli influssi esterni ed era finalmente riaffiora-

ta nel presente. Toni primitivisti connotano anche il rilievo poi effettivamente realizzato sopra la vasca. Il soggetto – le attività artigiane – è reso per mezzo di grandi figure a ingobbio e smalto fissate su un mosaico di tessere rossastre: cestinaie, ricamatrici, fabbri, ceramisti, con elementi di vegetazione e animali caratteristici della fauna dell'isola. Le ampie pause della composizione, unite alla fissità delle pose e dei gesti, conferiscono alla scena una solennità arcaica. Il deciso risalto plastico delle figure e il colore screziato e come corrosivo dal tempo (oggi in gran parte perduto) donano loro l'aspetto straniato e malinconico di statue in rovina, di reperti appena estratti dalla terra.



Fig. 46
 Gavino Tilocca, *Le attività artigiane*, 1956
 Ceramica, 800 x 400 cm
 Padiglione dell'Artigianato «Eugenio Tavolara»,
 Sassari

III.4

Giuseppe Silecchia e la fontana del Padiglione dell'Artigianato

Giuseppe Silecchia (Porto Azzurro, 1927 – Sassari, 2015), forte degli studi compiuti a partire dal 1947 con Anselmo Bucci a Faenza e di un periodo di specializzazione ad Albisola, dirige dal 1952 la sezione ceramica dell'Istituto d'Arte di Sassari. In Sardegna è forse il ceramista che con maggior naturalezza riesce a combinare il retaggio nuragico con una sapida e vivace parlata popolaresca, spaziando dall'oggettistica a impegnative opere di carattere pubblico. Tra queste spicca la fontana in ceramica realizzata nel 1956 proprio nel Padiglione dell'Artigianato: al centro del patio, è l'elemento più fantasioso e accattivante dell'intero edificio. Entro una vasca dal contorno ondulado sorge un alto traliccio conico trascolorante di tinte blu e arancione,

gialle e viola, su cui è incrostata una moltitudine di piccoli motivi allusivi al regno vegetale e animale, uniti a simboli come il sole e i segni dello Zodiaco. Autentico capolavoro della tecnica, la fontana, ispirata alla forma di un nuraghe, finisce per assomigliare a un fantastico cespito di corallo coperto di infiorescenze acquatiche. Silecchia sovrappone così al riferimento nuragico l'evocazione di miti e credenze del mondo contadino e pastorale, con un richiamo indiretto alla nuova immagine della Sardegna quale terra magnifica del mare e delle vacanze. La triade tradizioni popolari, insularità e civiltà nuragica, cardine della costruzione dell'identità sarda del dopoguerra, trova qui una delle sue sintesi più efficaci.



Fig. 47
Giuseppe Silecchia, *Fontana*, 1956
Terracotta smaltata, h. 450 cm
Padiglione dell'Artigianato «Eugenio Tavolara»,
Sassari



Fig. 48
 Giuseppe Silecchia, *Coppia nuragica*, anni sessanta
 Terracotta dipinta, inchiostro di china su tela, 50 x 30 cm
 Collezione Bibanca



Fig. 49
Giuseppe Silecchia, *Cavaliere nuragico*, anni sessanta
Ceramica su cartoncino, 40 x 30 cm
Collezione Bibanca

III.5

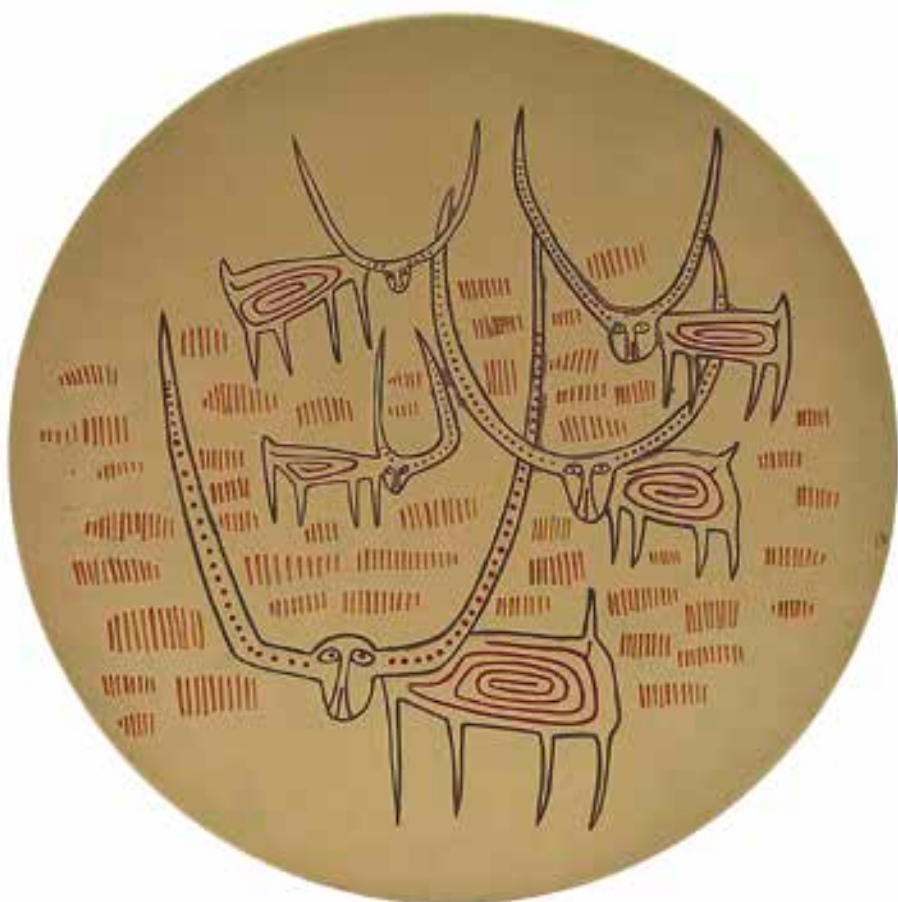
Artist* e artigian* all'I.S.O.L.A.

Gavino Tilocca e Giuseppe Silecchia sono tra i principali protagonisti del revival nuragico portato avanti a partire dal 1957 nell'ambito delle produzioni I.S.O.L.A., l'ente regionale per la promozione dell'artigianato. A loro si uniscono schiere di artist* e artigian* che, in maniera individuale o in progetti di collaborazione, declinano la tematica nella ceramica, nella tessitura, nella lavorazione del legno e dei metalli. Un ruolo di primo piano hanno anche gli enti di formazione, come l'Istituto d'Arte di Sassari, diretto da Mauro Manca dal 1959, da cui passano – come insegnanti o alunni – tutti i maggiori protagonisti del movimento, e la Scuola del Corallo di Alghero, fondata nel 1952 e diretta fino al 1959 dall'artista Verdina Pensè. Mauro Manca collabora con gli importanti centri di tessitura di Aggius e Dorgali per river-

sare i suoi disegni nuragici su grandi tappeti decorativi. Il pittore Aldo Contini (Sassari, 1924-2009) affida al fabbro Giuseppe Pipia (Sassari, 1906-1977) e al ceramista Paolo Loddo (Orani, 1903 – Dorgali, 1983) la realizzazione di versioni moderne dei petroglifi prenuragici. Maria Lai (Ulassai, 1919 – Cardedu, 2013) sperimenta con Antonia Spanu Mesina la tessitura disegnando guerrieri, animali e nuraghi. Nel 1960, Franco Fontanarosa (Cagliari, 1926-2012) inaugura a Cagliari la fonderia La Fucina, in cui produce fedeli repliche dei bronzetti. La bottiglia nuragica di Dolores Demurtas (San Gavino, 1935 – Cagliari, 2023) è tra i pochi esempi dell'interesse per il nuragico di questa abile ceramista, più attratta dal mondo folklorico.



Fig. 50
Scuola del Corallo di Alghero, *Scacchiera*, anni cinquanta/sessanta
Incisione, intaglio e intarsio di legno, madreperla e corallo, 26,5 x 26,5 cm
Collezione Liceo Artistico di Alghero / Fondazione Alghero



Figg. 51, 52
Aldo Contini e Paolo Loddo,
Buoi, anni sessanta
Ceramica, Ø 39,5 cm ciascuno
Collezione Ilisso



Fig. 53
Aldo Contini e Giuseppe Pipia,
Animale preistorico, toro, 1962
Ferro battuto, 29 x 37 cm
Collezione privata



Fig. 54
Aldo Contini e Giuseppe Pipia,
Animale preistorico, cinghiale, 1962
Ferro battuto, 17 x 28 cm
Collezione privata



Fig. 55
Aldo Contini e Giuseppe Pipia,
Animale preistorico, cervo, 1962
Ferro battuto, 21 x 27 cm
Collezione privata

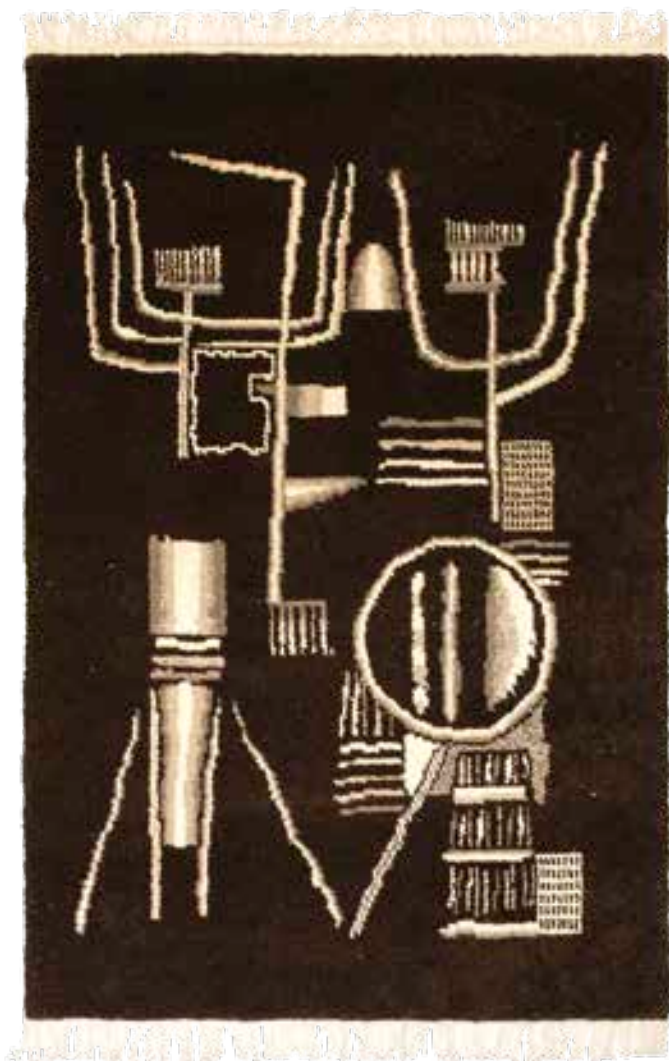


Fig. 56
Mauro Manca, *Tappeto nuragico*, anni cinquanta
Lana nera, cotone, 255 x 160 cm
Collezione Ex I.S.O.L.A., Regione Autonoma
della Sardegna

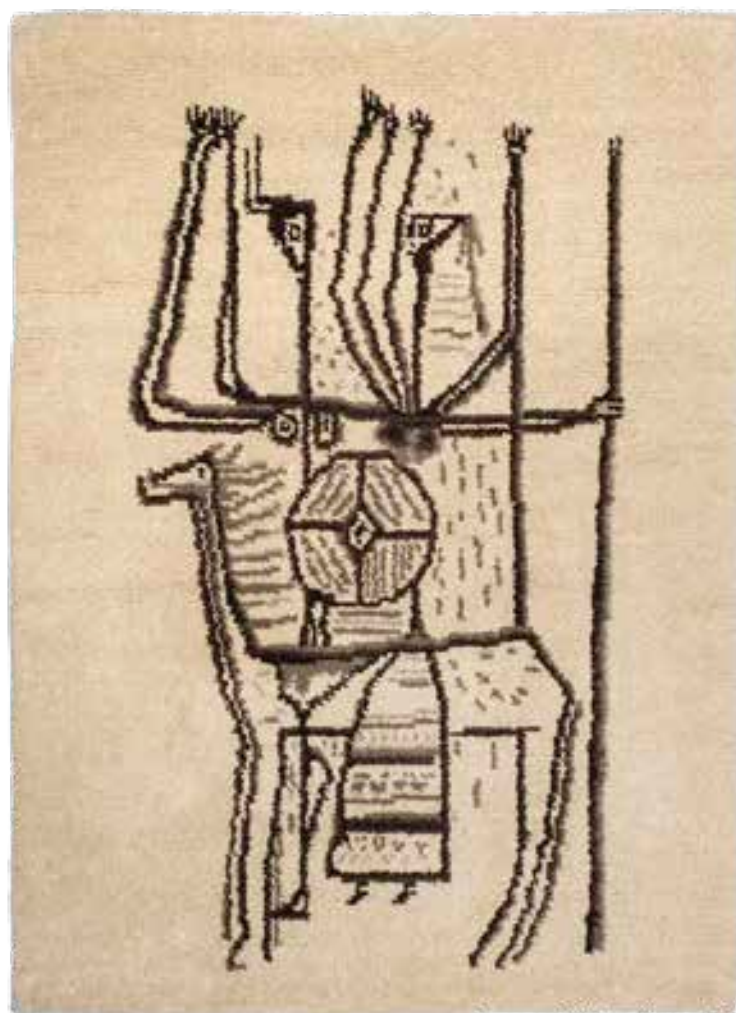
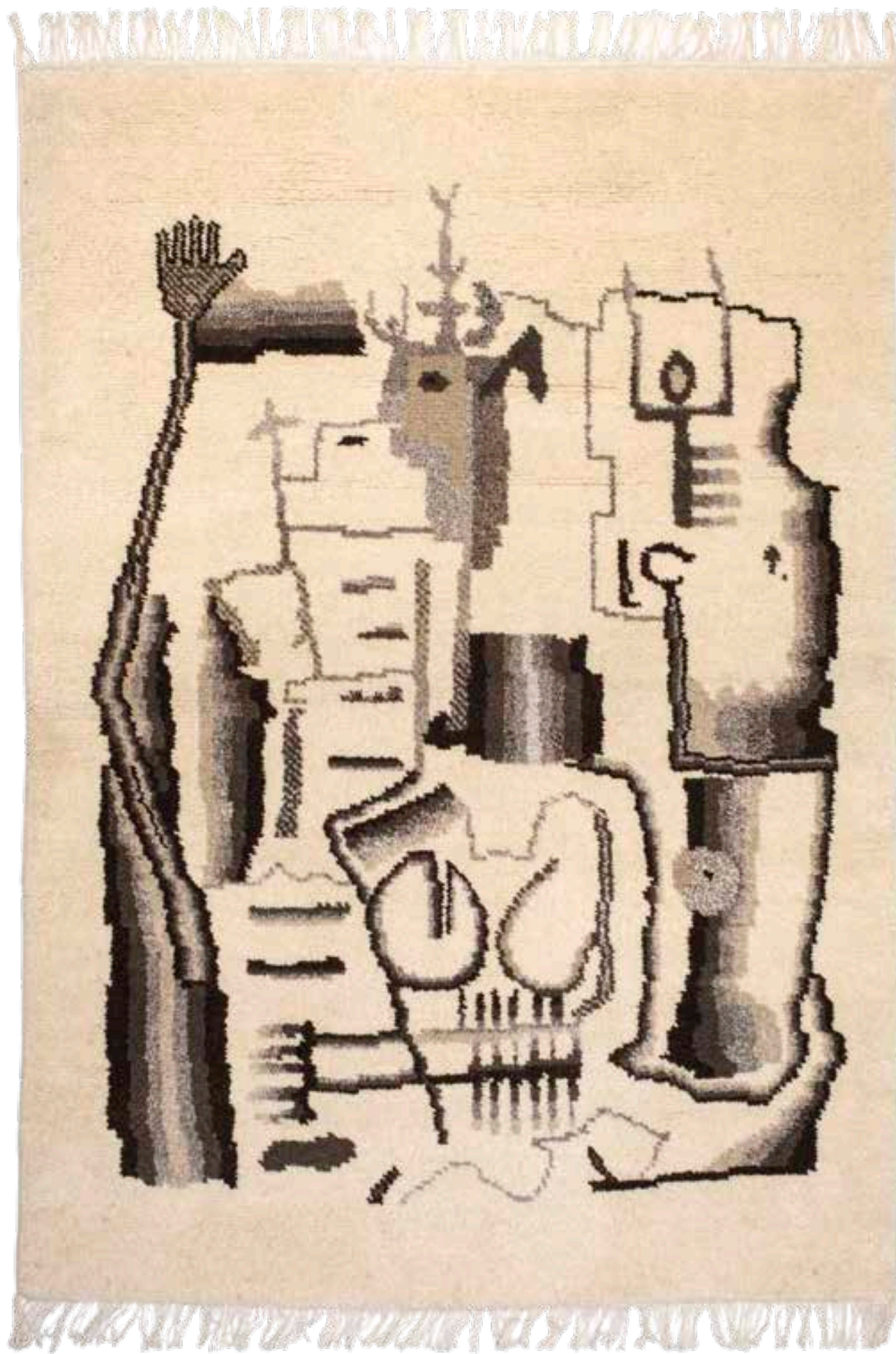


Fig. 57
Mauro Manca, *Tappeto bianco con coppia nuragica*,
anni cinquanta
Lana, cotone, 200 x 147 cm
Collezione Ex I.S.O.L.A., Regione Autonoma
della Sardegna

Fig. 58
Mauro Manca e Maddalena Mula,
Tappeto "Guerriero nuragico", anni cinquanta
Lana, cotone, 240 x 160 cm
Collezione Ex I.S.O.L.A., Regione Autonoma della Sardegna



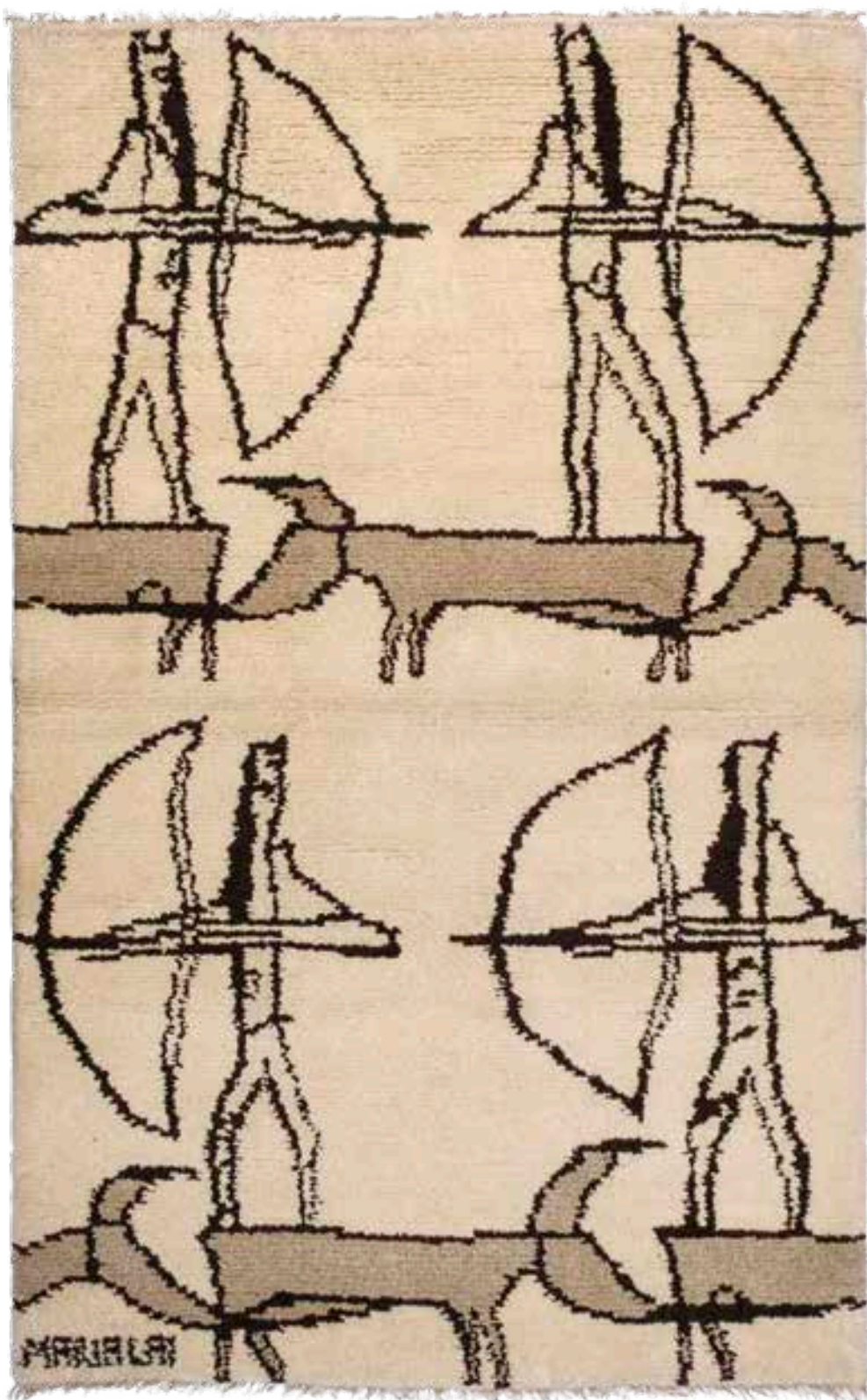


Fig. 59
 Maria Lai e Antonia Spanu Mesina,
Tappeto "Arcieri", primi anni sessanta
 Lana, cotone, 255 x 160 cm
 Collezione Ex I.S.O.L.A., Regione Autonoma
 della Sardegna

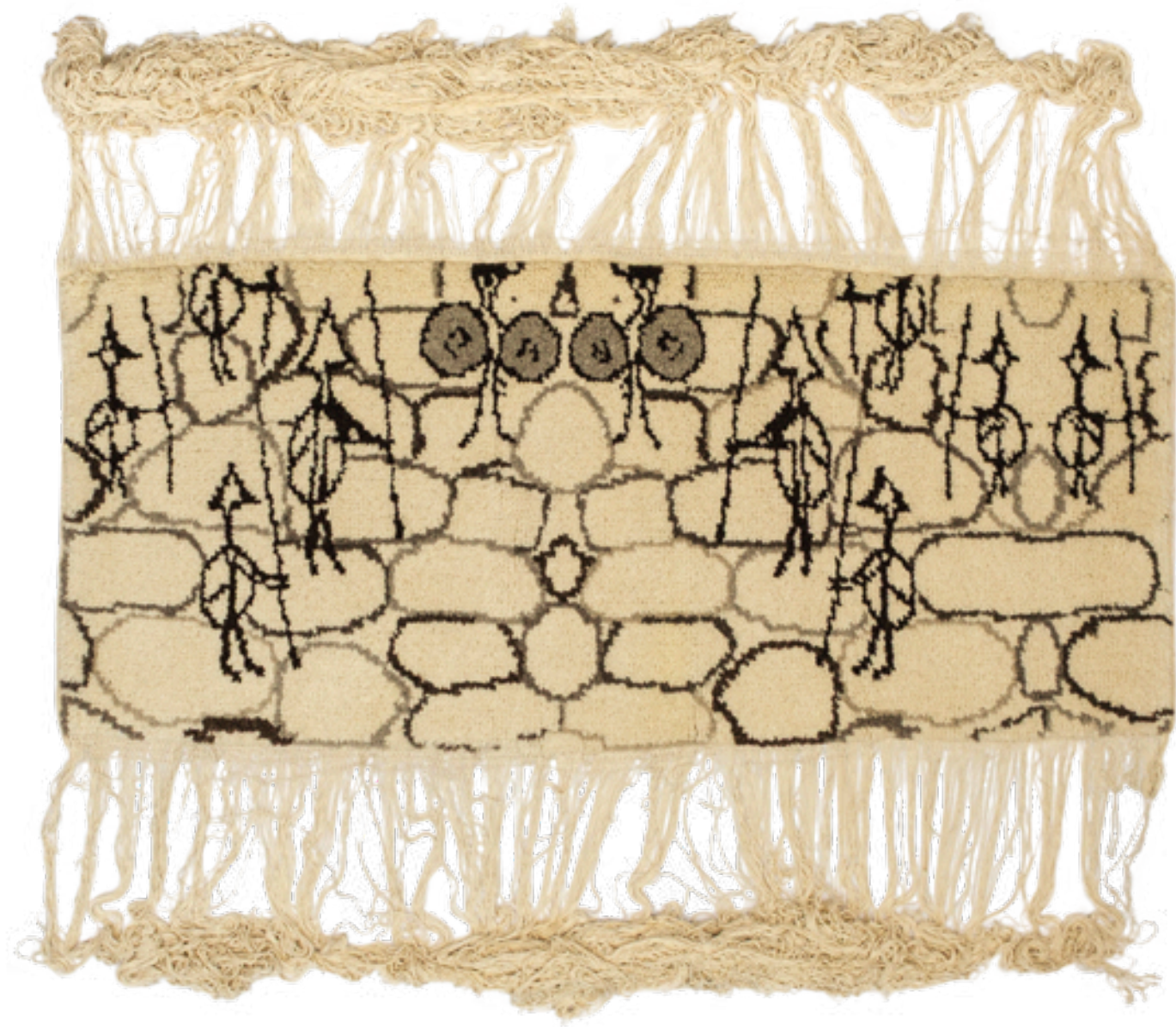


Fig. 60
Maria Lai, *Tappeto nuragico*
(incompiuto), primi anni sessanta
Lana, cotone, 200 x 85 cm
Collezione Ex I.S.O.L.A., Regione
Autonoma della Sardegna



Fig. 61
La Fucina di Franco Fontana, *Offerente, Lottatori e Dea Madre*,
repliche di sculture nuragiche, anni settanta
Bronzo, h. 16 cm / 5 x 11 cm ciascuno / h. 19,5 cm
Collezione Ex I.S.O.L.A., Regione Autonoma della Sardegna



Fig. 62
Salvatore Puggioni, *Spilla con guerriero nuragico*, anni sessanta
Oro, corallo e turchese, 5 x 2 cm
Collezione privata

Fig. 63

Dolores Demurtas, *Bottiglia*, anni novanta
Ceramica smaltata nera, 40 x 12 x 12 cm
Collezione Ex I.S.O.L.A., Regione Autonoma
della Sardegna



III.6

Salvatore Puggioni

I gioielli di Salvatore Puggioni (Sassari, 1936-2012) esemplificano bene la rivisitazione dei motivi nuragici che tra gli anni cinquanta e sessanta connota un preciso filone della produzione orafa sarda. Figure tratte dai bronzetti e motivi derivati dai petroglifi prenuragici – occasionalmente accoppiati alla sagoma della Sardegna per aggiungere un

surplus di connotazione identitaria – ornano spille e anelli, orecchini e bracciali, gemelli e collane. A volte, il tema del guerriero nuragico viene vivacemente stilizzato in senso modernista, come in una spilla in oro, corallo e turchese esposta in mostra.

IV.

DAL FANTASTICO NURAGICO AL NURAGICO FANTASTICO

Gli anni ottanta e novanta vedono riaccendersi l'interesse per il mondo nuragico, liberato da ogni pretesa filologica e in linea con l'estetica massimalista del decennio. Un esempio spettacolare è offerto da uno dei massimi protagonisti dell'architettura postmoderna, Aldo Rossi (Milano, 1931-1997), che in collaborazione con ARP Studio di Oristano disegna una straordinaria serie di tappeti realizzati da Mariangela Cubadda e le Tessitrici di Zeddiani. Nella ceramica l'impulso fantastico genera coloratissimi mostri primordiali, che vanno ad affiancare le creazioni ispirate al mondo popolare e alla natura. Claudio Pulli (Lecce, 1929 – Cagliari, 2004) frequenta il tema già negli anni sessanta, dividendo la sua produzione fra oggetti di piccolo formato destinati al mercato turistico e opere più complesse di carattere scultoreo. Angelo Sciannella (Castelli, 1938), stabilitosi a Cabras dopo una formazione nell'importante centro ceramico abruzzese di Castelli, abbraccia con entusiasmo la tematica nuragica, inventando guerrieri con mirabolanti corazze che ricordano l'esoscheletro dei ricci marini. Franco Scassellati (Sassari, 1942) presta il tema classico del guerriero su toro o cavallo alla sperimentazione di smalti e lustri. Salvatore Sechi De Gonare (Sarule, 1937), esperto incisore, si dedica alla scultura a tutto tondo realizzando guerrieri-demoni divertenti e grotteschi. Un impulso alla rivisitazione del tema viene anche dalla diffusione, negli anni novanta, dei movimenti New Age, che in Sardegna determinano lo sviluppo di una fantarcheologia esoterica e di un turismo specializzato verso i luoghi simbolo della cultura nuragica, supposti centri focali di «energia spirituale».

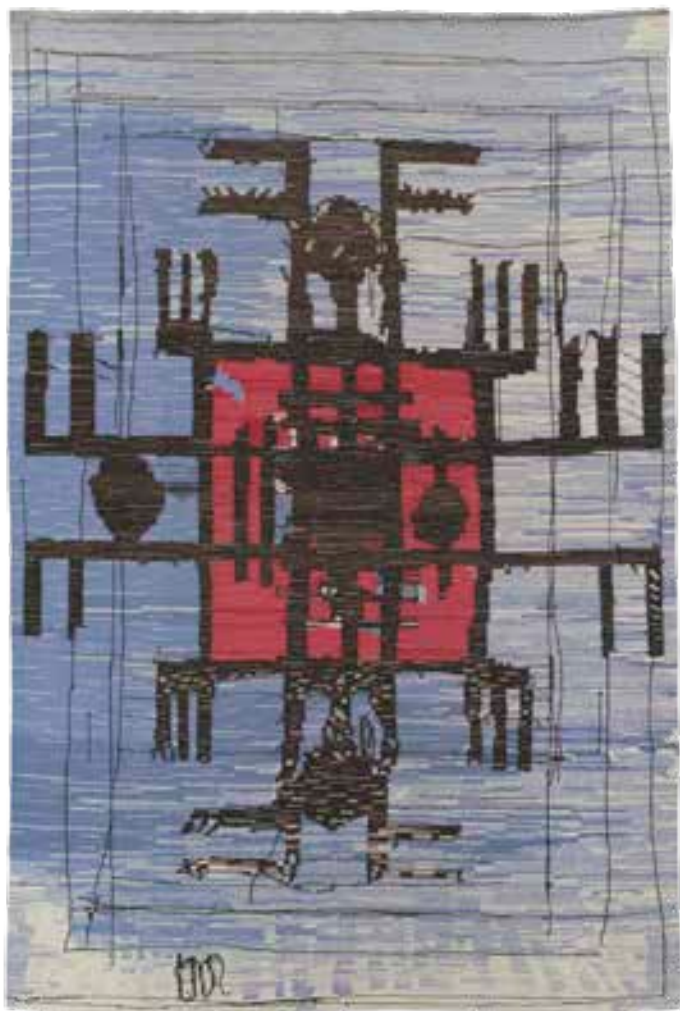


Fig. 64
Aldo Rossi con ARP Studio e Cooperativa Tessitrici di Zeddiani,
Impronte nuragiche n. 1, progetto 1986, produzione 1988
Lana, tessitura a stuoia, 300 x 200 cm
Collezione Bibanca



Fig. 65
Aldo Rossi con ARP Studio e Cooperativa Tessitrici di Zeddiani,
Impronte nuragiche n. 2, progetto 1986, produzione 1988
Lana, tessitura a stuoia, 300 x 200 cm
Collezione Bibanca

IV.1

Aldo Rossi

Aldo Rossi (Milano, 1931-1997), tra le figure chiave dell'architettura e del design postmoderni, incontra per la prima volta la civiltà nuragica in occasione della sua partecipazione a *Taccas*, mostra di tappeti eseguiti in Sardegna su progetto di una serie di noti designer, promossa a Nuoro nel 1987 dall'Istituto Sardo Regionale Etnografico e organizzata da ARP Studio di Oristano. In seguito, l'architetto avrebbe approfondito la sua conoscenza dell'isola e della sua tradizione tessile. Affascinato dalla civiltà nuragica, Rossi arriva a vedere nella tessitura – «tecnica che ignora il tempo o lo distrugge, come la tela di Penelope che si disfa continuamente» – la metafora perfetta di «un tem-

po catastrofico che era conscio di non poter avere uno sviluppo nella logica storica», il tempo di una civiltà, quella sarda, «coscientemente perdente rispetto al mondo classico». Nascono così quelli che Rossi chiama «tappeti nuragici». Eseguiti dalla Cooperativa Tessitrici di Zeddiani guidata da Mariangela Cubadda, mostrano composizioni nelle quali la chiara struttura razionale del disegno di volta in volta si sfalda (come la tela di Penelope, appunto) per ricomporsi altrove in una schematica figura umana. Il risultato ricorda a un tempo le geometrie dei tappeti tradizionali, lo sgranarsi dei pixel sullo schermo di un computer e i contorni di un'architettura nuragica.

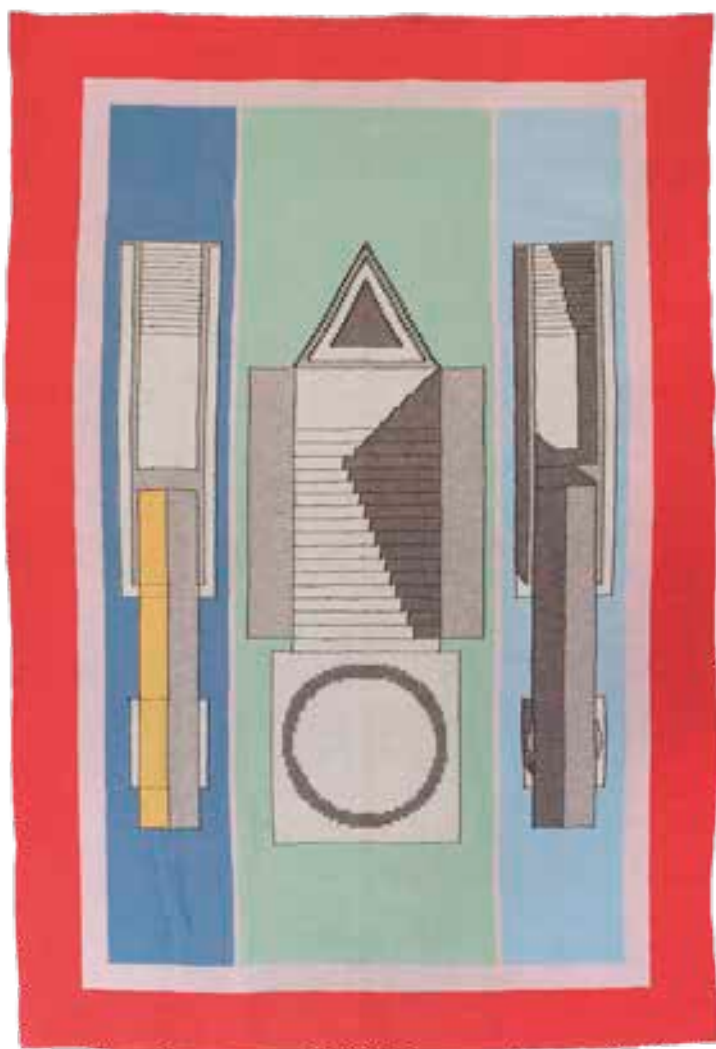


Fig. 66
Aldo Rossi con ARP Studio e Cooperativa Tessitrici di Zeddiani,
Il monumento di Segrate, progetto 1986, produzione 1988
Lana, tessitura a stuoia, 300 x 200 cm
Collezione Bibanca

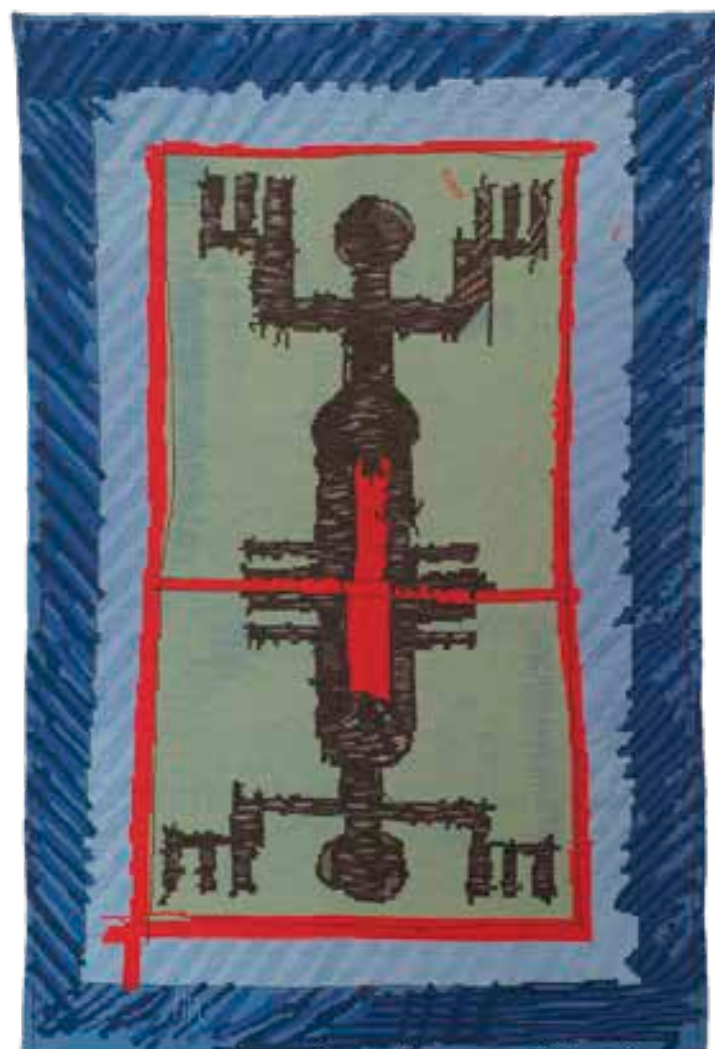


Fig. 67
Aldo Rossi con ARP Studio e Cooperativa Tessitrici di Zeddiani,
Nuragico, progetto 1986, produzione 1988
Lana, tessitura a stuoia, 300 x 200 cm
Collezione Bibanca

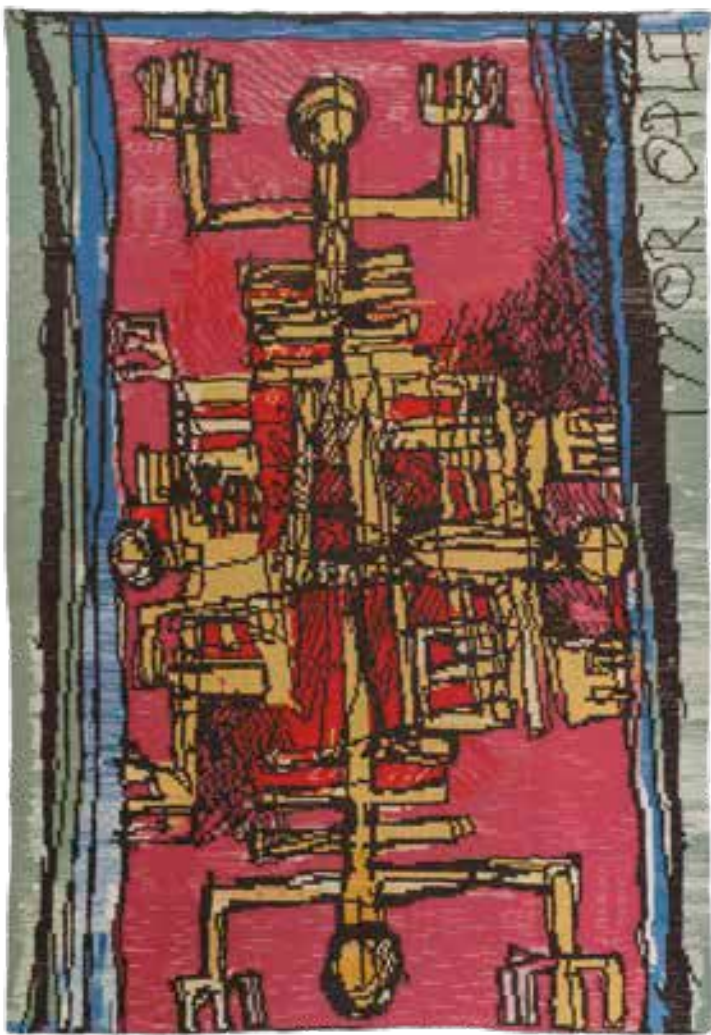


Fig. 68
Aldo Rossi con ARP Studio e Cooperativa Tessitrici di Zeddiani,
Prima della storia n. 1, progetto 1986, produzione 1988
Lana, tessitura a stuoia, 300 x 200 cm
Collezione Bibanca



Fig. 69
Aldo Rossi con ARP Studio e Cooperativa Tessitrici di Zeddiani,
Prima della storia n. 3, progetto 1986, produzione 1988
Lana, tessitura a stuoia, 300 x 200 cm
Collezione Bibanca



Fig. 70
 Aldo Rossi con ARP Studio e Cooperativa Tessitrici di Zeddiani,
Prima della storia n. 4, progetto 1986, produzione 1988
 Lana, tessitura a stuola, 300 x 200 cm
 Collezione Bibanca

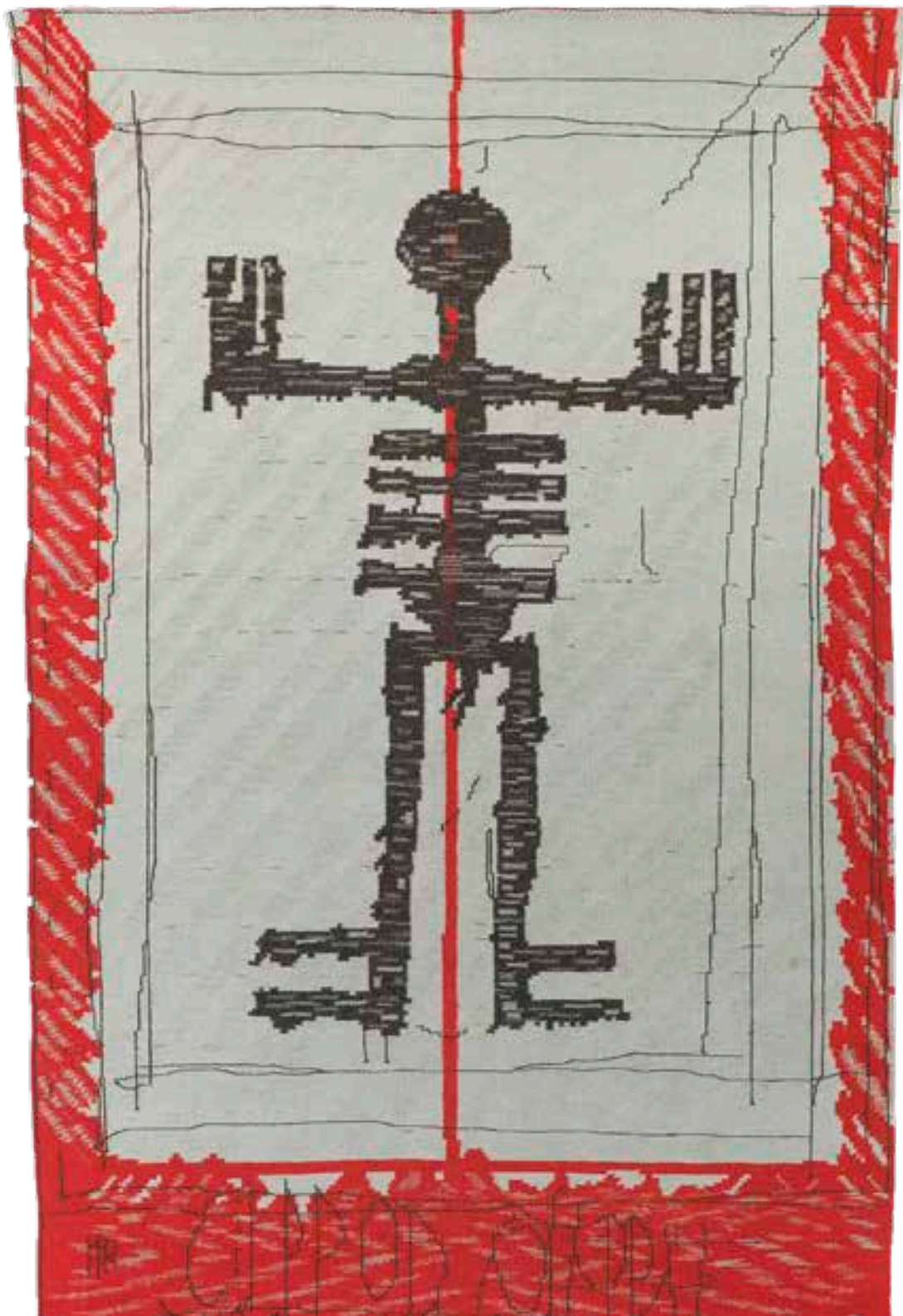


Fig. 71
Aldo Rossi con ARP Studio e Cooperativa Tessitrici di Zeddiani,
Permanenze, progetto 1986, produzione 1988
Lana, tessitura a stuoia, 600 x 200 cm
Collezione Bibanca

IV.2

Angelo Sciannella

Il ceramista abruzzese Angelo Sciannella (Castelli, 1938) si forma nella Scuola d'Arte di Castelli e completa gli studi all'Istituto d'Arte di Venezia. Le prime esperienze lavorative lo vedono impegnato presso le fabbriche ceramiche di San Paolo a Venezia e Stella Alpina a Rimini. Nel 1963 viene chiamato a Oristano per insegnare Disegno professionale e dirigere i laboratori di ceramica della scuola locale, ruolo che manterrà fino al 1997. L'arrivo di Sciannella in Sardegna esemplifica il percorso di una serie di maestri ceramisti che, a partire dalla metà del Novecento, lasciano l'Italia centro-meridionale per stabilirsi nell'isola, apportando una necessaria iniezione di competenze tecniche all'interno di un comparto storicamente più arretrato rispetto agli altri settori produttivi del panorama artigianale isolano. Stabilitosi a Cabras, Sciannella apre un laboratorio

ceramico nel quale dà vita a una ricca produzione che si distingue per la costante sperimentazione, caratterizzata da altissime temperature di cottura e molteplici tecniche produttive – dalla porcellana al grès, passando anche per terracotta, terraglia e la maiolica tipica dell'area faentina. Nel corso degli oltre sessant'anni di carriera in terra sarda il ceramista castellano costruisce una sua particolare cifra stilistica che fonde abilmente la ricca tradizione tecnica della sua terra d'origine col vasto repertorio figurativo d'adozione, di cui riprende sincreticamente i diversi tipi. Particolarmente cara gli è l'estetica nuragica, di cui ha spesso riproposto i modelli iconografici (su tutti il guerriero e il pugilatore), realizzando inoltre una serie di omaggi ai principali siti archeologici e alle più importanti aree di scavo.



Fig. 72
 Angelo Sciannella, *Guerriero nuragico*, 1998
 Ceramica smaltata, ferro, h. 250 cm
 Collezione Bibanca

Angelo Sciannella, *Re guerriero con scudo, corona e lancia*, 1998
 Maiolica, lavorazione a lucignolo e modellazione a mano,
 smalti e ossidi, h. 260 cm, cottura 1000°C
 Collezione dell'artista



Fig. 73
Angelo Sciannella, *Omaggio alla civiltà nuragica - Tre elementi plastici*, 1983
Grès di Sardegna, modellazione a lucignolo, smalto nero e bianco, Ø 45 cm, cottura 1240°C
Collezione dell'artista



Fig. 74
Angelo Sciannella, *Omaggio ai Giganti di Mont'e Prama*,
«Cabras», *Gigante con scudo: «Pugilatore»*, 2017
Maiolica policroma, lavorazione al tornio e modellazione,
smalti e ossidi, 59 x 23 x 23 cm, cottura 1000°C
Collezione dell'artista



Fig. 75
Angelo Sciannella, *Guerriero nuragico*
con elmo, scudo e lancia, 1970
Maiolica con ossidi, lavorazione a lucignolo e motivi
plastici, vernici matt, 100 x 22 x 22 cm, cottura 1000°C
Collezione dell'artista



Fig. 76
Franco Scassellati, *Guerriero nuragico a cavallo*, anni ottanta
Ceramica smaltata a lustro e fumaggio a gran fuoco, 67 x 38 x 25 cm
Collezione dell'artista



Fig. 77
Franco Scassellati, *Guerriero nuragico a cavallo*, anni ottanta
Ceramica smaltata a lustro e fumaggio a gran fuoco, 50 x 23 x 17 cm
Collezione dell'artista



Fig. 78
Franco Scassellati, *Guerriero nuragico a cavallo*, anni settanta
Ceramica smaltata, 21 x 22 x 12 cm
Collezione dell'artista



Fig. 79
Franco Scassellati, *Guerriero nuragico su toro*, anni ottanta
Ceramica smaltata a lustro e fumaggio a gran fuoco, catene e metalli aggiunti, 34 x 26 x 15 cm
Collezione dell'artista



Fig. 80
Claudio Pulli, *Guerrieri*, anni ottanta
Ceramica smaltata a lustro, 35 x 23 x 8 cm
Collezione privata



Fig. 81
De Gonare (Salvatore Sechi), *Moloch*, 1995
Legno, foglia d'oro, argento, rame, 46 x 14 x 8 cm
Collezione dell'artista

V.

NURAGICO CONTEMPORANEO

Il nuovo millennio si apre con l'onda lunga della cosiddetta fanta-archeologia e l'uscita del libro del giornalista Sergio Frau *Le Colonne d'Ercole. Un'inchiesta* (2002), che propone di identificare la Sardegna con la perduta Atlantide del mito platonico. Segno della volontà di rivendicare per l'isola una centralità simbolica nel Mediterraneo, il dibattito scatenatosi in seguito alla pubblicazione ha avuto il merito di riaccendere l'interesse del grande pubblico per le antiche civiltà della Sardegna, stimolare una nuova serie di studi accademici, anche in campo internazionale, e ispirare ancora una volta artisti, designer e artigiani. Mentre i due progetti *Arte e architettura nella preistoria della Sardegna. Le domus de janas* e *La Sardegna verso l'UNESCO* – supportati dalla Regione Sardegna, da enti locali e da altre istituzioni, e coadiuvati da comitati scientifici che includono esperti delle Università di Sassari e di Cagliari – hanno avviato il complesso iter di inclusione dei monumenti della Preistoria e della Protostoria nella Lista dell'UNESCO, Grandi Madri, valenti guerrieri e architetture nuragiche affollano il panorama contemporaneo del design e dell'artigianato sardi. Il nuovo secolo vede una tendenza alla semplificazione formale e un ritorno alle fonti storiche del nuragico e del prenuragico, sia nella creazione di riproduzioni fedeli, come quelle di Carmine Piras e della Cooperativa Villa Abbas, sia nell'invenzione di un design di gusto contemporaneo ispirato al remoto passato dell'isola (Francesca Addari, Monica Casu, Domenico Cubeddu, Giampaolo Mameli, Fernando Mussone, Maria Paola Piras, Pretziada, Monica Scassellati). Il video *De Innui Ses?*, realizzato nel 2021 alla reggia nuragica di Barumini per la sfilata autunno/inverno delle collezioni Antonio Marras, evoca una Sardegna arcaica e seducente combinando folklore, archeologia e *prêt-à-porter*.



Fig. 82
Cooperativa Villa Abbas, *Vaso piriforme 4 anse nuragico «Sant'Anastasia - Sardara»*, 2023
Terracotta lavorata tramite tecnica a colombino, 20 x 18 cm
Civico Museo Archeologico «Villa Abbas»



Fig. 83
Cooperativa Villa Abbas, *Brocchetta askoide con costolature «Sant'Anastasia - Sardara»*, 2023
Terracotta lavorata tramite tecnica a colombino, 20 x 15 cm
Civico Museo Archeologico «Villa Abbas»



Fig. 84
 Carmine Piras, *Scudo*, 2023
 Rame, legno e bronzo lavorato con fusione a staffa, Ø 55 cm
 Collezione dell'artista



Fig. 85
 Carmine Piras, *Spada*, 2023
 Osso e bronzo lavorato con fusione a staffa, h. 70 cm
 Collezione dell'artista



Fig. 86
 Francesca Addari, *Zuppiera con decorazioni nuragiche*, 2000 circa
 Ceramica smaltata, 25 x 35 x 25 cm
 Collezione Ex I.S.O.L.A., Regione Autonoma della Sardegna



Fig. 87
 Domenico Cubeddu, *Ciotole con decorazioni nuragiche*, 2000 circa
 Ceramica smaltata, 10 x 13 x 25 cm ciascuna
 Collezione Ex I.S.O.L.A., Regione Autonoma della Sardegna



Fig. 88
Monica Scassellati, *Guerriero nuragico a cavallo*, 2010
Ceramica smaltata effetto pietra, 47 x 32 x 10 cm
Collezione dell'artista



Fig. 89
 Fernando Mussone, *Arciere*, 2023
 Marmo, 26,5 x 15 x 7,5 cm
 Collezione dell'artista



Fig. 90
 Giampaolo Mameli, *Toro*, 2022
 Ceramica con lavorazione a bucchero, 26 x 10 x 24 cm
 Collezione dell'artista



Fig. 91
 Pretziada, *Perdas Fittas (4 cups)*, 2021
 Pietra di basalto scolpita a mano e coppe in bronzo
 modellate a mano e fuse, 35 x 30 x 30 cm
 Design Studiopepe | Realizzazione Karmine Piras
 Collezione Pretziada



Fig. 92
 Pretziada, *We Are Thinking of Going to the Island. Also I Have
 to Help Rebuild Your Fence (Dolmen)*, 2019
 Scultura in basalto su base in ferro, 100 x 55 x 50 cm
 Design P.A.M. (Perks and Mini) | Realizzazione CP Basalti
 Collezione Pretziada



Fig. 93
Pretziada, *Nuragic Satellitaria*, 2019
Ordito di cotone tinto a mano, lana sarda, cotone
e cotone mercerizzato, ricami in seta, frange in lana sarda
e cotone applicate a mano, 178 x 110 cm
Design Roberto Sironi | Realizzazione Mariantonia Urru
Collezione Pretziada



Fig. 94
 Maria Paola Piras, *Recipiente nuragico*, 2023
 Tecnica a colombino e cottura in forno a legna, 11 x 16 cm
 Collezione dell'artista



Fig. 95
 Maria Paola Piras, *Anforetta nuragica*, 2023.
 Tecnica a colombino e cottura in forno a legna, 18 x 20 cm
 Collezione dell'artista



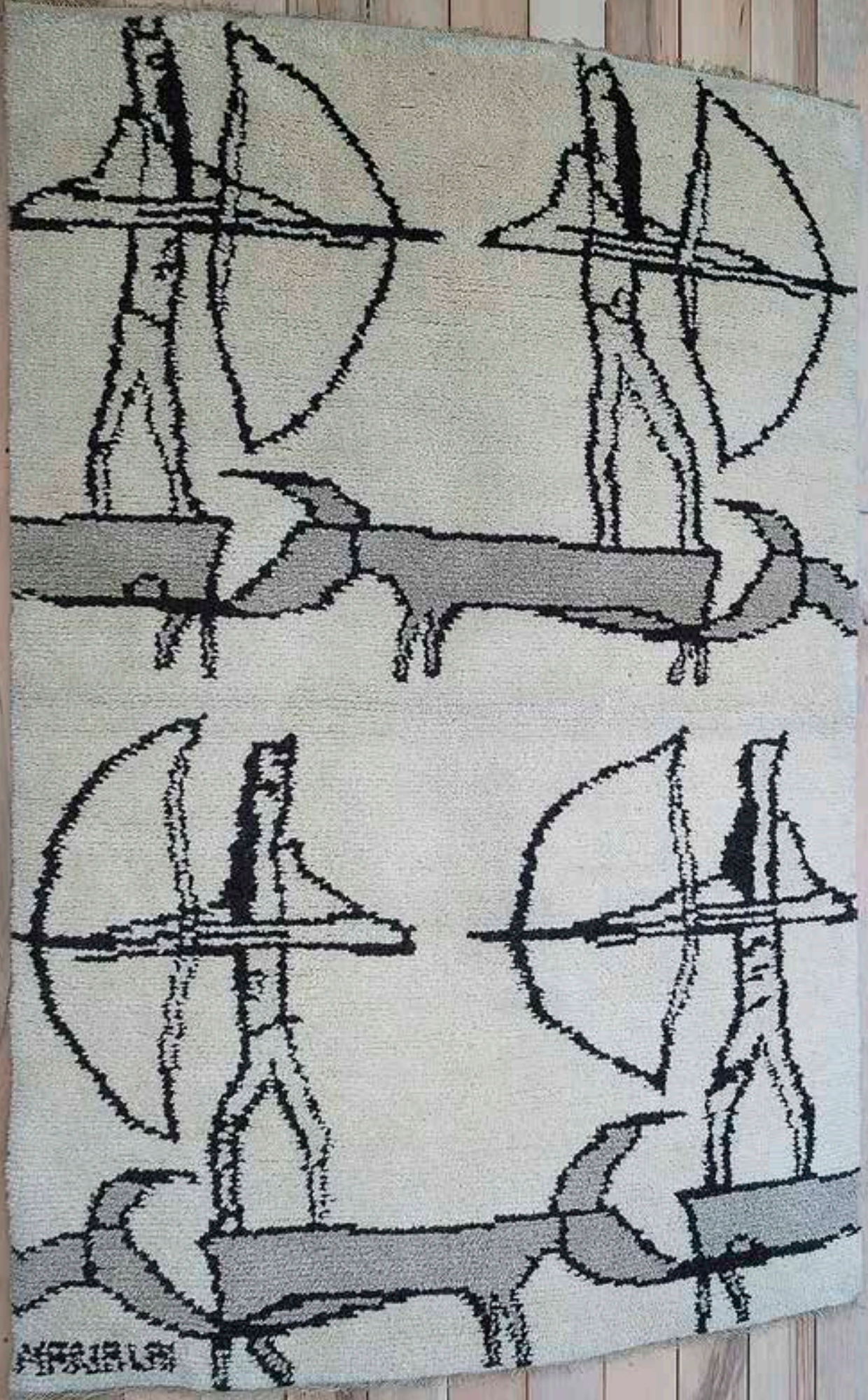
Fig. 96
Monica Casu, *Foulard «Organic»*, 2023
Stampa digitale su tessuto cachemire / modal, 88 x 192 cm
Collezione Bagella Abbigliamento Sardo



Fig. 97, Fig. 98 (pp. 138-139)
Antonio Marras e Patrizia Sardo,
De Innui Ses? (Di dove sei?), 2021
Video per una sfilata, 15'35"
© Antonio Marras











L'ONDA NURAGICA

ARTE, ARTIGIANATO
E DESIGN ALLA PROVA
DELLA PREISTORIA

L'Onda Nuragica esplora l'influsso esercitato dalle civiltà nuragica e prenuragica sull'arte e la cultura del Novecento e del contemporaneo in Sardegna, esaminando i riflessi del discorso nuragico in diversi ambiti della produzione visuale: dalla pittura e scultura all'architettura, al design e all'artigianato, dagli audiovisivi ai social media e alla cultura di massa.

Protagonisti della cultura del Novecento come Costantino Nivola, Maria Lai e Aldo Rossi, ma anche innumerevoli artisti e artigiani della Sardegna, trovano nella Preistoria dell'isola una fonte inesauribile di fascino e ispirazione, e ne ripropongono i segni all'interno dei loro linguaggi originali.



€ 25

9 788842 227335