

SULLE SPALLE DEI GIGANTI

LA PREISTORIA
MODERNA
DI
COSTANTINO
NIVOLA

ON THE SHOULDERS OF GIANTS

THE MODERN
PREHISTORY
OF
COSTANTINO
NIVOLA

SULLE SPALLE DEI GIGANTI

LA PREISTORIA
MODERNA
DI
COSTANTINO
NIVOLA

ON THE SHOULDERS OF GIANTS

THE MODERN
PREHISTORY
OF
COSTANTINO
NIVOLA

Sulle spalle dei Giganti.
La Preistoria moderna di Costantino Nivola

On the Shoulders of Giants.
The Modern Prehistory of Costantino Nivola

a cura di / edited by
Giuliana Altea, Antonella Camarda, Luca Cheri, Anna Depalmas, Carl Stein

Museo Civico Giovanni Marongiu, Cabras
Museo Nivola, Orani

30 novembre 2024 — 22 aprile 2025
November 30, 2024 — April 22, 2025

Partner istituzionali / Institutional Partners
Ministero della Cultura, Regione Autonoma della Sardegna, Fondazione di Sardegna, Comune di Cabras, Comune di Orani, Direzione Regionale Musei Sardegna, Museo Archeologico Nazionale “Giovanni Antonio Sanna” di Sassari, Museo Archeologico Nazionale “Giorgio Asproni” di Nuoro, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari, Menhir Museum di Laconi, CRS4, Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e le province di Oristano e Sud Sardegna, Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Sassari e Nuoro.

Assistenti curatori / Assistant Curators
Antonio Ottavio Cattari
Luca Poddighe

Progettazione allestimento / Exhibition Design
Alessandro Floris

Realizzazione allestimento / Exhibition Setup
Artigianato e Design di Pietro Fois

Progettazione grafica / Graphic Design
Heart Studio

Progettazione multimediale / Multimedia Design
Visual and Data-intensive Computing – CRS4

Stampe / Prints
Bioazione di Fabio Milia

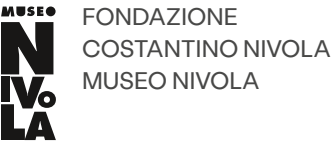
Trasporti / Shipping
Apice
Tiemme Srl

Assicurazioni / Insurance
Reale Mutua

Catalogo / Catalog
Allemandi

Si ringraziano / Special thanks to
Maria Paola Bulla, Alessandra Carrieri, Noemi Cappai, Silvia Caracciolo, Antonio Cosseddu, Sebastiano Congiu, Federica Doria, Maria Paola Dettori, Michele de Laurentiis, Isabella Fera, Antonio Floris, Elisabetta Grassi, Giuseppina Ianiri, Maura Mereu, Giorgio Franco Murru, Francesco Muscolino, Maria Passeroni, Giana Saba, Gianfranca Salis, Davide Schirru, Monica Stochino, Licia Serra, Stefania Soddu, Georgia Toreno, Valentina Uras, Maura Vargiu, Loretta Ziranu

Ufficio Stampa / Press Office
Sara Zolla | +39 346 8457982 | press@sarazolla.com



Presidente / President
Giuliana Altea

Consiglio di amministrazione / Board of Directors
Cristina Baiocchi
Nicoletta Boschiero
Franco Carta
Mariaelisa Marongiu
Federica Nieddu
Gianni Nivola
Gianfranco Oppo
Gianbattista Piana
Tonino Rocca
Carl Stein
Marco Ziranu

Direttore / Director
Luca Cheri

Staff
Anna Pirisi, Responsabile dei servizi educativi /
Head of Education
Antonia Pintori, Responsabile accoglienza e servizi di visita guidata /
Head of museum reception and guided tour services
Barbara Puddu, Responsabile delle relazioni pubbliche /
Head of Public Relations
Rosella Sedda, Responsabile accoglienza e bookshop /
Head of museum reception and Bookshop Manager
Loretta Ziranu, Responsabile amministrativa /
Head of Administration



Presidente e Direttore / President and Director
Anthony Muroni

Consiglio di amministrazione / Board of Directors
Andrea Abis
Fenisia Grazia Erdas
Patricia Olivo
Graziella Pinna
Efisio Trincas

Area scientifica / Scientific Area
Giorgio Murru
Nicoletta Camedda
Ilaria Orri
Viviana Pinna
Maria Mureddu

Ufficio tecnico / Technical Department
Alessandro Girei
Edoardo Piras
Francesco Sitzia

Ufficio amministrativo / Administrative Department
Maria Sofia Pippia
Emanuela Erdas
Maria Pia Carta
Eleonora Pinna

Ufficio comunicazione / Communications Department
Marica Becciu
Sara Fadda
Matteo Pitzalis

Ufficio stampa / Press Office
Chiara Sanna

Supporto tecnico / Technical support
Nicola Castangia

**Supporto giuridico-legale e relazioni esterne /
Legal support and external relations**
Gian Mario Spiga

Segreteria / Secretariat
Valeria Porcu

Collaborazione logistica / Logistics collaboration
Cooperativa Penisola del Sinis, Cabras

È con immenso orgoglio che abbiamo partecipato al grande racconto *Sulle spalle dei Giganti*, un progetto che ha incarnato la visione e l'impegno della Fondazione Mont'e Prama e della Fondazione Nivola di Orani, dando vita a un percorso espositivo unico e innovativo.

Il progetto si fonda su un'idea ambiziosa: creare un ponte fra l'eredità archeologica della Sardegna e le espressioni artistiche del contemporaneo. Attraverso questo dialogo, abbiamo voluto dimostrare come il passato non sia un capitolo chiuso, ma una fonte inesauribile di ispirazione per il presente e una solida base su cui costruire il futuro. Il progetto esplora le connessioni profonde tra i Giganti di Mont'e Prama e l'arte moderna, rivelando un linguaggio comune che attraversa i secoli.

Il successo di questa iniziativa è il risultato di uno straordinario spirito di collaborazione che ha unito le nostre due Fondazioni. Abbiamo lavorato fianco a fianco, in un clima di mutua assistenza e stima reciproca, condividendo competenze e risorse per raggiungere un obiettivo comune. Questa esperienza rafforza la nostra convinzione che solo attraverso la cooperazione si possano realizzare progetti di grande respiro culturale.

Desideriamo ringraziare sentitamente la direttrice artistica, Giuliana Altea, per la sua visione illuminata e la sua guida esperta. Un ringraziamento speciale va a Luca Cheri

e agli altri curatori, Antonella Camarda, Anna Depalmas e Carl Stein, per il loro prezioso rigore intellettuale, e a tutte le istituzioni che, con generosità, hanno concesso i prestiti delle opere, arricchendo in modo significativo il percorso espositivo.

La nostra gratitudine si estende agli allestitori, che con maestria hanno saputo tradurre il concetto curatoriale in uno spazio fisico suggestivo e coerente. Ringraziamo inoltre il personale dei musei che hanno ospitato la mostra, per la loro professionalità e disponibilità. Infine, un ringraziamento profondo e sincero va a tutti i dipendenti e collaboratori della Fondazione Mont'e Prama e della Fondazione Nivola: la loro dedizione, il loro impegno e la loro passione sono stati il motore di questo progetto.

Sulle spalle dei Giganti non è solo una mostra, ma una dichiarazione di intenti. È la prova che la cultura è un organismo vivo, capace di rinnovarsi e di parlare a un pubblico ampio e diversificato. Ci auguriamo che i visitatori possano aver trovato in questo percorso non solo bellezza estetica, ma anche nuovi spunti di riflessione sul valore della nostra storia e sulle infinite possibilità del dialogo fra le arti.

Anthony Muronì
Presidente della Fondazione Mont'e Prama

-

It is with great pride that we contributed to *On the Shoulders of Giants*, a project that embodies the vision and commitment of Fondazione Mont'e Prama and Fondazione Nivola and that has given life to a unique and innovative cultural endeavor.

An ambitious idea lies at its core: to build a bridge between Sardinia's archaeological heritage and contemporary artistic expressions. Through this dialogue, the past is revealed not as a closed chapter, but as an inexhaustible source of inspiration for the present and a foundation for the future. The project highlights the deep connections between the Giants of Mont'e Prama and modern art, uncovering a shared language that transcends centuries. Its success is the result of extraordinary collaboration between our two Foundations. Working side by side, in a climate of mutual respect and support, we shared expertise and resources to achieve a common goal. This experience strengthens our belief that only through cooperation can ambitious cultural projects be realized.

We are deeply grateful to artistic director Giuliana Altea for her vision and guidance; to Luca Cheri and the other curators, Antonella Camarda, Anna Depalmas, and Carl Stein for their intellectual rigor; and to the many institutions whose generous loans have enriched the project. Our thanks also go to the exhibition designers, who

translated the curatorial concept into a coherent and evocative space, and to the staff of the hosting museums for their professionalism and support. Above all, we wish to acknowledge the dedication and passion of the teams at the Fondazione Mont'e Prama and the Fondazione Nivola, without whom this initiative would not have been possible.

On the Shoulders of Giants is more than an exhibition—it is a statement of intent. It affirms that culture is a living organism, capable of renewal and of engaging a wide and diverse audience. We hope readers will find here not only beauty but also fresh reflections on the value of our history and the boundless possibilities of dialogue between the arts.

Anthony Muronì
President of Fondazione Mont'e Prama

La mostra *Sulle spalle dei Giganti* e il catalogo che l'accompagna nascono dall'incontro fra due istituzioni profondamente radicate nella cultura e nella storia della Sardegna: la Fondazione Mont'e Prama e la Fondazione Nivola. Questo progetto congiunto, che mette in dialogo l'arte di Costantino Nivola con il patrimonio archeologico dell'Isola, rappresenta un modello di collaborazione interdisciplinare fra archeologia e storia dell'arte contemporanea.

Per la prima volta, un'esposizione analizza il legame tra l'opera di Nivola e le suggestioni della Preistoria, evidenziando le profonde connessioni tra la scultura moderna e le forme primordiali che hanno segnato l'identità visiva della Sardegna nei millenni. L'allestimento congiunto nei due spazi espositivi di Cabras e Orani rafforza questa visione, creando un ponte simbolico e concreto fra le radici antiche della civiltà nuragica e la sua eredità nell'arte del Novecento.

L'approccio interdisciplinare della mostra e del catalogo si riflette non solo nel dialogo tra le opere di Nivola e i reperti preistorici, ma anche nell'apporto scientifico di

archeologi, storici dell'arte e architetti che hanno contribuito alla ricerca e alla curatela.

La collaborazione tra la Fondazione Mont'e Prama e la Fondazione Nivola conferma l'importanza della sinergia fra istituzioni culturali nella valorizzazione del patrimonio artistico e culturale. Questo progetto non solo getta nuova luce sull'opera di Nivola, ma rafforza il dialogo tra passato e contemporaneità, stimolando una riflessione più ampia sul ruolo della memoria e dell'innovazione nel contesto della cultura visiva.

Giuliana Altea
Presidente della Fondazione Nivola

Luca Cheri
Direttore del Museo Nivola

The exhibition *On the Shoulders of Giants* and its accompanying catalog stem from the encounter between two institutions deeply rooted in the culture and history of Sardinia: the Fondazione Mont'e Prama and the Fondazione Nivola. This joint project, which brings Costantino Nivola's art into dialogue with the Island's archaeological heritage, represents a model of interdisciplinary collaboration between archaeology and the history of contemporary art.

For the first time, an exhibition explores the connection between Nivola's work and the suggestions of Prehistory, highlighting the close ties between modern sculpture and the primordial forms that have shaped Sardinia's visual identity over the millennia. The joint installation in the two exhibition spaces of Cabras and Orani reinforces this vision, creating a symbolic and tangible bridge between the ancient roots of Nuragic civilization and its legacy in twentieth-century art.

The exhibition's and catalog's interdisciplinary approach is reflected not only in the dialogue between Nivola's works and prehistoric artifacts, but also in the scholarly contri-

butions of archaeologists, art historians, and architects who took part in the research and curatorship.

The collaboration between the Fondazione Mont'e Prama and the Fondazione Nivola confirms the importance of synergy among cultural institutions in promoting artistic and cultural heritage. This project not only sheds new light on Nivola's work, but also strengthens the dialogue between past and present, encouraging broader reflection on the role of memory and innovation in the context of visual culture.

Giuliana Altea
President of Fondazione Nivola

Luca Cheri
Director of Museo Nivola

SOMMARIO / CONTENTS

Pagine seguenti

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. Pesce, G. Lilliu, Alfieri, Venezia 1949).

Costantino Nivola, Senza titolo (*Totem*), 1950. Sandcast in gesso, 25,6 x 42 x 18 cm. Museo Nivola, Orani.

Overleaf

Cruciform female idol found at Turriga, Late Neolithic. Marble, 44 x 19.3 cm. Musei Nazionali di Cagliari – Museo Archeologico (from *Bronzetti Nuragici*, eds. G. Pesce, G. Lilliu, Venice: Alfieri, 1949).

Costantino Nivola, Untitled (*Totem*), 1950. Chalk sandcast, 25.6 x 42 x 18 cm. Museo Nivola, Orani.

La Preistoria moderna di Costantino Nivola -
Costantino Nivola’s modern Prehistory

Giuliana Altea

Ispirazioni sarde nel Novecento.
L’archeologia preistorica di Giovanni Lilliu e l’arte contemporanea di Costantino Nivola -

Sardinian inspirations in the twentieth century.
Giovanni Lilliu’s prehistoric archaeology and Costantino Nivola’s contemporary art

Anna Depalmas

L’Archetipo e la Forma.
La Grande Madre di Costantino Nivola -

Archetype and Form.
Costantino Nivola’s Great Mother

Antonella Camarda

Aquaman -
Aquaman

Carl Stein

L’eredità archeologica del territorio di Orani
nella formazione dell’universo simbolico di Costantino Nivola -

The archaeological heritage of the Orani region
in the formation of Costantino Nivola’s symbolic universe

Luca Cheri

SULLE SPALLE DEI GIGANTI. CATALOGO -
ON THE SHOULDERS OF GIANTS. WORKS

Antonio Ottavio Cattari
Anna Depalmas
Giovanna Fundoni
Luca Poddighe

ISPIRAZIONI SARDE NEL NOVECENTO. L'ARCHEOLOGIA PREISTORICA DI GIOVANNI LILLIU E L'ARTE CONTEMPORANEA DI COSTANTINO NIVOLA

ANNA DEPALMAS

L'individuazione delle chiavi di lettura che connettono i due aspetti centrali della mostra *Sulle spalle dei Giganti* non può prescindere dalla ricerca intorno a ciò che hanno rappresentato le scoperte e la formulazione consapevole di un'archeologia preistorica e protostorica della Sardegna. Lo sforzo di sistematizzazione delle conoscenze, che già da prima della metà dello scorso secolo si era intensificato, andando ad arricchire un quadro solo parzialmente definito in termini di aspetti cronologici e culturali, è legato in modo inscindibile alla figura di Giovanni Lilliu, protagonista indiscusso della fondazione dell'archeologia preistorica sarda e della sua disseminazione, condotta grazie all'invenzione di una specifica terminologia che, con la pubblicazione di scritti popolari, diventerà parte di un linguaggio comune. Già nei suoi primi lavori l'archeologo analizza la componente artistica delle espressioni figurative preistoriche sarde, astraendo la concettualizzazione di un'arte "barbara"¹ che viene messa però in relazione con il mondo contemporaneo. "Grazie a questo percorso la costruzione della memoria culturale della Sardegna contemporanea è compiuta"².

L'archeologia preistorica in Sardegna

Benché le scoperte e gli studi relativi alla Preistoria della Sardegna fossero già avviati e intensi a metà del XIX secolo grazie all'opera di figure come Giovanni Spano (1803-1878)

e, nel XX secolo, Ettore Pais, Giovanni Pinza e fra tutti Antonio Taramelli³, è a Giovanni Lilliu (1914-2012) che siamo debitori della prima approfondita sistematizzazione delle conoscenze sulla Preistoria e sulla Protostoria della Sardegna.

Per Lilliu la scelta della Preistoria come ambito di studio nacque – in controtendenza rispetto ai tempi di esaltazione della romanità e del classicismo – a Roma nella scuola di pensiero di Ugo Rellini, con il quale si laureò nel 1938 e al quale avrebbe fatto da assistente sino al 1942, quando tornò in Sardegna⁴.

Dal 1942 al 1958, anno in cui vinse il concorso di professore ordinario alla cattedra di Antichità sarde presso l'Università di Cagliari, ricoprì diversi incarichi di insegnamento – Paletnologia, Geografia, Storia delle religioni – e, dal 1944 al 1955, fu funzionario della Soprintendenza alle Antichità della Sardegna⁵. Nel corso della sua lunga carriera accademica rivestì numerose cariche: fu a lungo e a più riprese preside della Facoltà di Lettere, direttore dell'Istituto di Archeologia e Arte, della Scuola di specializzazione in Studi sardi e dell'omonima rivista, professore emerito dell'Ateneo cagliaritano, sino ai riconoscimenti più recenti, come l'importante nomina ad Accademico dei Lincei nel 1990⁶.

Durante l'anno accademico 1944-1945, in una Cagliari fortemente colpita dalle distruzioni belliche, la Facoltà di Lettere e Filosofia diede avvio a un processo di rinascita che si manifestò anche nella scelta di una nuova sede, l'ex convento dei gesuiti in via Corte d'Appello, nel quartiere Castello. Il collegio dei docenti risultava particolarmente impoverito, con un solo professore in organico, Bachisio Raimondo Motzo, e la necessità di attribuire incarichi per coprire i vari insegnamenti⁷. Oltre a protagonisti della vita culturale cittadina, come il soprintendente Raffaello Delogu e il direttore dell'Archivio di Stato Francesco Loddo Canepa, vi era anche il giovane Giovanni Lilliu, a cui furono attribuite la docenza di Paletnologia e quella di Geografia⁸. Il 1944 fu anche l'anno in cui Lilliu superò il concorso per diventare ispettore presso la Soprintendenza alle Antichità della Sardegna e diede inizio a una collaborazione con il quotidiano "L'Unione Sarda", che sarebbe proseguita per cinquant'anni e avrebbe significativamente contribuito alla sua notorietà come punto di riferimento indiscusso per l'archeologia della Sardegna⁹. Oltre a questa ribalta, sempre nel 1944, è da segnalare la sua partecipazione alle trasmissioni di Radio Sardegna con interventi su tematiche culturali e di attualità¹⁰.

Questi primi anni si rivelarono particolarmente fruttuosi per l'attività archeologica, con importanti scoperte relative all'ambito nuragico ma anche a epoche successive, puntualmente pubblicate in riviste scientifiche come "Notizie degli Scavi" e nel notiziario della rivista "Studi Sardi". In quello stesso periodo, Lilliu si confrontò con la delicata questione della scansione temporale della Preistoria e Protostoria della Sardegna¹¹ e con temi che sarebbero diventati centrali negli approfondimenti futuri. Uno di questi è il soggetto del saggio "Sardegna: isola anticlassica"¹² del 1946, in cui propone una lettura originale dell'arte sarda come espressione coerente e continua di una sensibilità

distante dai modelli classici. Egli infatti contrappone due approcci artistici: da un lato quello naturalistico e armonico del mondo classico, dall'altro quello essenziale, astratto e "cubista" tipico delle culture definite "barbariche". Secondo Lilliu, la Sardegna rientra pienamente in quest'ultima fattispecie, distinguendosi per uno stile "puro" e spoglio che si manifesta dalle prime rappresentazioni eneolitiche fino ai bronzetti nuragici e alle stele puniche, frutto di una fusione tra influenze locali e semitiche accomunate da una visione anticlassica.

Lilliu rintraccia la stessa dicotomia espressa nel contrasto fra cultura urbana e contadina nell'arte dal Sei-Settecento sino al Novecento, dove tale tensione si evolve verso una sintesi fra istanze decorative moderne e retaggi arcaici. In questo modo l'arte sarda a lui contemporanea – rappresentata da artisti come Tavolara, Meledina e Oppo – mostra segnali di un "rinascimento nuragico": un rinnovamento consapevole delle radici arcaiche in cui si manifesta una "vera e propria arte sarda"¹³. Lilliu, dunque, nel suo viaggio nella Preistoria della Sardegna, non perde mai di vista l'orizzonte di senso rappresentato dal mondo contemporaneo¹⁴.

La proposta provocatoria di considerare l'idea del "barbarico" – o anticlassico – come tratto distintivo e ricorrente dell'arte sarda corrisponde, più o meno consapevolmente, a quanto espresso più di un decennio prima da Ranuccio Bianchi Bandinelli, che si era occupato di tematiche simili. Dal 1° novembre 1947 la cattedra di Archeologia e Storia dell'Arte antica (affidata a Lilliu tra il 1943 e il 1947) passò a Bianchi Bandinelli, uno dei massimi esperti italiani di storia dell'arte classica, la cui figura sarà determinante nella maturazione intellettuale di Lilliu¹⁵. Infatti, tra il giovane archeologo sardo (allora poco più che trentenne) e l'illustre classicista si instaurò subito un legame profondo. Nonostante percorsi e origini differenti, li univa una visione condivisa della cultura come strumento di progresso e democrazia. Bianchi Bandinelli mostrò un grande interesse per la civiltà nuragica, alla cui conoscenza si accostò proprio grazie al rapporto con Lilliu e alle visite, con la guida dello stesso, dei principali monumenti archeologici dell'isola. Fu proprio lo studioso toscano che si adoperò, unitamente a Bachisio Motzo, per l'istituzione di una cattedra di Antichità sarde presso l'Ateneo cagliaritano¹⁶. Bianchi Bandinelli aveva studiato in particolare l'arte etrusca¹⁷, colpito dai suoi caratteri peculiari e "anticlassici" nettamente distinti rispetto agli schemi tradizionali imposti dai criteri winckelmanniani, aderenti a un classicismo figurativo caro al regime e a un inquadramento dell'arte antica secondo una sequenza idealizzata di nascita, apice e decadenza, basata su una visione quasi mitica della classicità¹⁸.

La bronzistica figurata della Sardegna

Negli anni quaranta Lilliu comincia a rivolgere la sua attenzione ai bronzetti antropomorfi della Sardegna, partecipando alle riflessioni teoriche sull'arte antica che stavano

animando l'archeologia classica. Nel volume *Bronzi preromani di Sardegna*¹⁹ propone un confronto tra le opere sarde e quelle di varie aree mediterranee, inquadrandolo in un periodo compreso tra l'VIII e il V secolo a.C. Già in uno studio del 1944 aveva messo in luce quanto la produzione sarda risentisse dell'impatto delle officine orientali, evidenziando però la dimensione di simultaneità e non di dipendenza di tale rapporto.

L'anno successivo, con un saggio sui bronzi figurati paleosardi conservati fuori dall'isola²⁰, Lilliu ribadisce l'importanza di affrontare l'analisi di queste sculture non solo dal punto di vista archeologico, ma anche considerandone le scelte stilistiche e i valori estetici. Questa linea interpretativa emerge con chiarezza anche nel suo contributo del 1948²¹, dove ribadisce l'urgenza di riconoscere, nelle forme e nei dettagli, le preferenze figurative e gli orientamenti artistici propri di chi le aveva realizzate²².

Nell'agosto del 1949 Raffaello Delogu e Nicola Dessy si fecero promotori a Venezia, nel salone napoleonico delle Procuratie Nuovissime in Piazza San Marco, della mostra “d'arte antica e moderna” allestita in due sezioni, quella antica a cura della Soprintendenza alle Antichità della Sardegna, quella moderna a cura della Società sarda degli Artisti. L'esposizione della sezione antica ospitò sessanta statuette di bronzo, la statuina di marmo neolitica di Senorbì (fig. 1) e un modello del nuraghe Santu Antine di Torralba. Il relativo catalogo, che costituisce un testo dichiaratamente divulgativo (“l'introduzione, specialmente, è fatta per coloro che non hanno familiarità con gli studi di archeologia”²³), fu redatto da Gennaro Pesce per ciò che riguarda il capitolo introduttivo sulla civiltà nuragica e da Giovanni Lilliu per l'analisi e le schede dei bronzetti figurati paleosardi.

I sessanta bronzi figurati esposti in mostra erano stati selezionati fra i “trecento e più” del Museo Nazionale di Cagliari; di essi si tratta in modo discorsivo nella parte introduttiva al catalogo²⁴. Elemento estraneo alla rassegna dei bronzi è la statuina di Senorbì che, non a caso, figura come primo oggetto in catalogo giacché “è tutta una costruzione plastica per linee e piani geometrici trapassanti anche in qualche parte a volumi intuitivi, e in cui la frontalità, la partizione bilaterale, la rigida asciuttezza introducono a comprendere il substrato originario delle figurine di bronzo”²⁵. Puntuale è il richiamo a questa classe di manufatti che farà Costantino Nivola già nel 1950 con Senza titolo (*Totem*).

Contraddicendo la premessa di Pesce, il testo di Lilliu disattende l'approccio divulgativo e si pone invece come un dotto saggio scientifico, importante perché costituirà il fondamento di un personale approccio allo studio della bronzistica figurata protosarda che, con le ovvie evoluzioni e modifiche, resterà un elemento centrale delle sue ricerche. Sarà l'occasione per disquisire sulla dicotomia tra “barbarico” e “classico” partendo da quanto espresso da Johan Joachim Winckelmann, “La forma e la struttura di essa sono del tutto barbare”²⁶, riferendosi a una figura di guerriero dal Sulcis conservata presso il Museo Kircheriano (fig. 2). Egli assume quindi il ruolo di paladino e difensore di un'arte sino a quel momento incompresa e trascurata.

La piccola plastica di bronzo è trattata attraverso l'esame di caratteri e atteggiamenti, cercando di individuare botteghe e mani d'artista e proponendo la classificazione della produzione bronzistica protostorica in tre gruppi stilistici: quello di Uta (“la sua cifra è essenzialmente plastica, costruttiva; il valore specifico cubistico-volumetrico”²⁷), quello di Abini (in cui “si disegna e si orna [...] il gusto è qualitativamente grafico”²⁸) e infine il gruppo “barbaricino” (che si distingue per una “molle e sciolta rotondità di forme, per l'impressionismo dei visi e di diletto del generico, dell'umile, del popolare”²⁹). Distinzione ancora ribadita nel 1951 in questi termini: “Plasmate in botteghe diverse e con modi espressivi diversi (almeno tre: di Uta o ‘cubistico’; di Abini o ‘ornamentale’; Barbaricino o ‘popolaresco’), le statuine rivelano su un fondo comune geometrico – che non si saprebbe staccare del tutto dalle esperienze coeve delle culture figurative greca, fenicia ed etrusca – delle inflessioni locali e dialettali, in gran parte contemporanee fra loro, nelle quali si percepiscono appena gli echi dei suggerimenti formali esterni (gusto orientalizzante, acconciature ecc.), rifusi, come sono, in un linguaggio ‘sardesco’ affatto speciale, ‘barbarico’, e tuttavia compiuto per la meravigliosa fusione – stilisticamente raggiunta e coerente – di rigidità geometrica e spirito realistico, di formula figurativa e contenuto vitale, d'intelletto e natura”³⁰.

Le modalità espressive dei soggetti verranno in seguito ricondotte da Lilliu³¹ a due differenti correnti stilistiche identificabili con il gruppo Uta-Abini, da lui collegato alla committenza aristocratica e aulica (fig. 3), e con quello barbaricino-mediterraneizzante, connesso a un mondo popolaresco e recessivo. La lettura in chiave stilistica delle sculture si è quindi imposta come prospettiva unica di analisi, lasciando in secondo piano altri elementi quali la determinazione cronologica, su cui grava l'affermazione lapidaria “Il problema non è veramente sostanziale”³², nell'ottica di ravvisarvi “un'arte attuale e universale”³³.

Non si può escludere che Costantino Nivola abbia avuto notizia della mostra veneziana e ne abbia potuto apprezzare il catalogo, e quindi le immagini in esso illustrate, grazie alla grande fortuna che l'esposizione incontrò, essendo stata riproposta a livello internazionale – dal 1954 al 1955 – a Zurigo, Bruxelles, L'Aja, Amsterdam, Parigi, Lione e Milano³⁴. Negli anni settanta, Nivola si cimenterà con la terracotta nella riproduzione piuttosto fedele di alcune iconografie caratteristiche della bronzistica figurata, gli arcieri. Ma il richiamo ai bronzetti sardi è particolarmente evidente anche in alcune altre produzioni, per esempio nella serie dei *Lavoratori*: tra questi, ad esempio, il *Portatore di bisaccia* (1983) o le figure con cesto (1983) e con brocca (1983) rimandano sia a immagini della tradizione sarda sia a interpretazioni dei soggetti antichi.

I nuraghi e le architetture di pietra

Se il tema della plastica figurata è stato fra quelli più ampiamente trattati nei primi lavori scientifici³⁵ e divulgativi³⁶ di Giovanni Lilliu, contemporaneamente lo studioso ha perse-



1
Idolo femminile cruciforme rinvenuto a Turriga, Senorbi (da G. Lilliu, *Sculture della Sardegna nuragica*, Edizioni La Zattera, Cagliari 1966).

–
Cruciform female idol found at Turriga, Senorbi (from G. Lilliu, *Sculture della Sardegna nuragica*, Cagliari: Edizioni La Zattera, 1966).



2
Bronzetto proveniente dal Sulcis (?) del Museo Kircheriano, poi esposto al Museo Pigorini, oggi Museo delle Civiltà, Roma (da G. Lilliu, *Sculture della Sardegna nuragica*, Edizioni La Zattera, Cagliari 1966).

–
Bronze figurine from Sulcis (?) of the Museo Kircheriano, later displayed at the Museo Pigorini, now Museo delle Civiltà, Rome (from G. Lilliu, *Sculture della Sardegna nuragica*, Cagliari: Edizioni La Zattera, 1966).



3
Arciere da Abini, Tetti (da Ch. Zervos, *La civilisation de la Sardaigne*, Cahiers d'Art, Paris 1954).

–
Archer from Abini, Tetti (from Ch. Zervos, *La civilisation de la Sardaigne*, Paris: Cahiers d'Art, 1954).

guito altre linee di ricerca, che avrebbero costituito aspetti centrali dei suoi interessi: primo fra tutti, la ricostruzione globale e lo sviluppo della Sardegna preistorica attraverso i monumenti e i materiali archeologici³⁷.

In uno dei suoi primi articoli divulgativi³⁸, Lilliu contestava l'idea che i nuraghi fossero esclusivamente templi o fortificazioni, proponendo invece che si trattasse di strutture multifunzionali destinate tanto alla difesa quanto alla vita quotidiana. Sottolineava l'origine locale e autonoma della civiltà nuragica, sviluppatasi interamente in Sardegna in risposta alle caratteristiche ambientali, pur riconoscendo contatti con altre culture mediterranee; riteneva che, durante l'Età del Ferro, vi fossero stati influssi esterni di matrice fenicio-punica; conferiva ai bronzetti nuragici un forte valore simbolico; e avanzava l'idea che nei villaggi nuragici si fossero affermati elementi di tipo urbano. Rifletteva inoltre sulla persistenza della cultura paleosarda fino all'epoca romana, quando sarebbe entrata in una fase di stabilizzazione, e individuava nella civiltà nuragica il periodo più significativo e consapevole della storia isolana, anticipando temi che avrebbe poi sviluppato nello studio *La civiltà dei Sardi*, l'opera di sintesi che rappresenta il punto di arrivo della maturità scientifica e intellettuale di Lilliu.

Ancora studente, pubblicò il suo primo lavoro³⁹ incentrato sul territorio di Barumini, suo paese natale con il quale mantenne sempre un legame profondo, quasi viscerale, che lo portò a condurre in quei luoghi le sue più importanti indagini archeologiche. Fu, quindi, quasi un passo obbligato, anche se per un certo verso naturale, intraprendere ricerche archeologiche nella collina di Su Nuraxi, sua meta di giochi e avventure fanciullesche, tanto da ammantare con un'aura romantica i ricordi delle scoperte effettuatevi⁴⁰.

Dopo un primo intervento del 1940 e alcuni sondaggi preliminari in corrispondenza delle murature affioranti condotti nel 1949, gli scavi archeologici – intrapresi grazie ai finanziamenti stanziati dalla Regione Sardegna – iniziarono il 14 maggio 1951, con quaranta operai, e proseguirono sino al 15 novembre 1956, attraverso sei campagne di scavo, suscitando attenzione e interesse in tutta l'isola⁴¹. Questo scavo fu il primo in Sardegna ad adottare il rigoroso metodo stratigrafico che Lilliu aveva appreso negli anni romani alla scuola di Ugo Rellini e che, già dopo i primi tre anni, rivelò un complesso monumentale inatteso: un nuraghe con quattro torri e un articolato villaggio pluristratificato sviluppatosi tra il nuraghe e l'antemurale, nonché all'esterno di quest'ultimo⁴². La scoperta di Su Nuraxi rappresentò per Lilliu molto più di un evento scientifico: significò ritrovare una civiltà dimenticata, orgogliosa e creativa, che non aveva lasciato nessuna traccia scritta della propria esistenza.

Nel 1955, al termine della prima fase degli scavi, Lilliu pubblicò un corposo articolo di 350 pagine⁴³ in cui illustrava i risultati ottenuti, le metodologie impiegate e le conclusioni storiche a cui era giunto. Gli scavi permisero, attraverso una rigorosa analisi delle stratificazioni e dei reperti, di ricostruire la storia del complesso; contribuirono inoltre

in modo decisivo all'elaborazione di nuove seriazioni cronologiche per l'intera civiltà nuragica e alla costruzione di un sistema di riferimento delle fasi evolutive delle architetture e dei materiali.

Sottesa al rapporto tecnico e scientifico dello scavo c'è la narrazione identitaria di un intero popolo e, in forma embrionale, quella che in seguito verrà definita come la “costante resistenziale”⁴⁴: una lettura di lungo periodo della storia sarda tesa a rintracciare, nel complicato intreccio degli eventi storici, una continuità profonda. Al di là della comunità scientifica, il “racconto” del nuraghe assunse così accenti epici, sovrapponibili con l'identità propria della “nazione” sarda e la sua attitudine a resistere all'influenza delle civiltà esterne che, a partire dall'Età del Ferro, raggiunsero l'isola. Gli scavi del nuraghe e del villaggio restituirono dati di grande rilievo, suscitando l'attenzione della comunità scientifica e accademica tanto in Italia quanto all'estero. Ma la grande fama della scoperta dovette estendersi a una fascia molto ampia della popolazione, grazie anche ai resoconti pubblicati nella stampa locale. Proprio le poderose mura dei nuraghi e delle tombe di Giganti dovettero ispirare alcune opere scultoree di Nivola come, ad esempio, *A Family of Stones* (1958).

In quegli anni, numerosi studiosi, docenti, figure politiche e persone comuni visitarono Su Nuraxi, spesso sotto la guida dello stesso Lilliu, ammirando la maestosità dei muri di pietra riportati alla luce dalla coltre di terra che ne aveva fino ad allora nascosto le fattezze (fig. 4). C'è un'immagine che immortalava uno di questi momenti (fig. 5): alla destra di Lilliu s'individua l'archeologo Massimo Pallottino (1909-1995), di spalle le archeologhe Maria Teresa Falconi Amorelli (sua assistente alla cattedra di Etruscologia dell'Università di Roma) e Tea Martinelli Coco; i quattro sono protagonisti di un'altra preziosissima immagine fotografica, scattata nel 1954 presso il monumento di Monte d'Accoddi insieme a Ercole Contu e a Gennaro Pesce⁴⁵. Dietro Lilliu, su un piccolo rialzo del terreno, guarda verso l'obiettivo un visitatore sconosciuto che rammenta ed evoca lo stesso Costantino Nivola, che conobbe Lilliu proprio negli anni dello scavo di Barumini (probabilmente nel 1952) e intrecciò con lui un duraturo rapporto di amicizia.

Le pietre e l'acqua

Il clamore e l'attenzione per le nuove scoperte catalizzarono l'interesse non solo per i nuraghi ma anche per altre categorie monumentali, alcune portate alla luce già dalle ricerche di Antonio Taramelli all'inizio del secolo. È importante evidenziare come a partire dal secondo dopoguerra le informazioni relative al patrimonio archeologico sardo travalicarono i ristretti confini dell'accademia e iniziarono a entrare nel bagaglio culturale della popolazione locale. Oltre agli scritti scientifici e di taglio divulgativo di Lilliu, il richiamo per le antichità sarde attrasse studiosi internazionali come lo storico dell'arte Christian Zervos, il quale, nell'ambito di una prestigiosa serie dedicata dalle



4
Muro della torre centrale di Barumini
(da Sardegna Digital Library).

Wall of the central tower of Barumini
(from Sardegna Digital Library).



5
Giovanni Lillu a Barumini illustra lo scavo di
Su Nuraxi a un gruppo di studiosi e visitatori
(Archivio Fotografico SABAP-CA, da E.
Trudu, "Giovanni Lilliu, Su Nuraxi di Barumini
e la stratigrafia nuragica. L'attività dello
studioso nei documenti di archivio della
Soprintendenza (1946-1955)", in *Le tracce
del passato e l'impronta del presente.*
Scritti in memoria di Giovanni Lilliu, a cura di
M. Perra, R. Cicilloni, Quaderni di Layers 1,
2018, pp. 267-278).

Giovanni Lilliu at Barumini illustrating the
excavation of Su Nuraxi to a group of
scholars and visitors (Archivio Fotografico
SABAP-CA, from E. Trudu, "Giovanni Lilliu, Su
Nuraxi di Barumini e la stratigrafia nuragica.
L'attività dello studioso nei documenti di
archivio della Soprintendenza (1946-1955)," in
*Le tracce del passato e l'impronta del
presente. Scritti in memoria di Giovanni Lilliu*,
eds. M. Perra, R. Cicilloni, Quaderni di Layers
1, 2018, pp. 267-78).



6
Menhir di Li Muri, Arzachena (da Ch. Zervos, *La civilisation de la Sardaigne*, Cahiers d'Art, Paris 1954).

Menhir of Li Muri, Arzachena (from Ch. Zervos, *La civilisation de la Sardaigne*, Paris: Cahiers d'Art, 1954).

Éditions Cahiers d'Art alle grandi civiltà dell'antichità (Grecia, Mesopotamia, Creta, Cicladi), nel 1954 pubblicò il volume *La civilisation de la Sardaigne*⁴⁶. Si tratta di un volume di grande formato e di quasi 380 pagine, con splendide fotografie in bianco e nero relative a diverse categorie monumentali come nuraghi, villaggi, tombe di Giganti, *domus de janas*, strutture megalitiche come dolmen e menhir, betili ed edifici di culto, di cui vengono riprodotti anche particolari relativi ai canali per il passaggio dell'acqua. Gli edifici sono fotografati immersi nella vegetazione e la documentazione iconografica è arricchita da rilievi evidentemente tratti da lavori di precedenti autori⁴⁷. Molto approfondita è inoltre la sezione relativa ai materiali archeologici, tra cui risaltano le statuine di pietra e la serie dei bronzetti, immagini di lingotti e di altri manufatti metallici e litici, nonché delle ceramiche. Sembra plausibile che la diffusione internazionale dell'opera abbia consentito anche a chi risiedeva oramai lontano dall'isola di disporre di un vasto e particolareggiato repertorio di monumenti e materiali della Preistoria sarda. Ma nel caso specifico, la conoscenza da parte di Nivola dell'importante volume è da ricollegare ai suoi incontri parigini con Zervos, come precisa Giuliana Altea nel suo saggio in questo volume. Forte è la suggestione che offre il confronto tra alcune immagini del volume francese (fig. 6) e l'interpretazione datane da Nivola in opere come quelle della piazza Sebastiano Satta a Nuoro (1967), o il richiamo a una parte delle fonti sacre (fig. 7) che si ritrova in alcune sculture della fine degli anni cinquanta, anche se in questo caso la vicinanza geografica a Orani di monumenti come Su Tempiesu a Orune, che fu scoperta e indagata nel 1953⁴⁸, potrebbe non escludere una conoscenza diretta da parte dell'artista. Agli inizi degli anni sessanta, preceduta da un lavoro d'insieme sui nuraghi⁴⁹, vide le stampe anche l'ampia opera di sintesi di Giovanni Lilliu *La civiltà dei Sardi dal Neolitico all'Età dei nuraghi*⁵⁰, che offre una visione complessiva della Preistoria sarda, dal Neolitico fino all'arrivo dei Cartaginesi. L'opera funge da ponte tra due fasi della ricerca sulla Sardegna preistorica: da un lato rilegge criticamente studi e scoperte della prima metà del Novecento, chiudendo un ciclo importante, dall'altro valorizza i dati degli scavi più recenti – come quelli di Barumini, Monte d'Accoddi e Monte Claro – dando impulso a una nuova fase di studio, con domande inedite e nuove direzioni di ricerca. Il volume costituì un lavoro aperto giacché fu ristampato, ampliato e rimaneggiato in varie edizioni sino al 1988⁵¹. Oltre alle aggiunte relative alle nuove scoperte, le edizioni successive furono l'occasione per rivedere alcune precedenti affermazioni con quello spirito autocritico che era un tratto caratteristico dello studioso. Il libro propone una lettura unitaria della Preistoria isolana dal Neolitico – e poi dal Paleolitico – sino alla conquista punica, combinando elementi della storiografia con dati acquisiti grazie alle ricerche condotte di persona dall'archeologo. È lo stesso Lilliu che qui conia e introduce il termine “prenuragico”, che ancora oggi ha così grande fortuna, per indicare le fasi della Preistoria che precedono l'Età del Bronzo, coincidente con il periodo “nuragico”⁵². In realtà il libro introduce



7
Particolare della fonte sacra di Li Paladini, Calangianus
(da Ch. Zervos, *La civilisation de la Sardaigne*,
Cahiers d'Art, Paris 1954).

Detail of the sacred spring of Li Paladini, Calangianus
(from Ch. Zervos, *La civilisation de la Sardaigne*,
Paris: Cahiers d'Art, 1954).

molti neologismi che sono rimasti a lungo nel lessico archeologico sardo – come, ad esempio, “pseudonuraghe” – o attribuisce termini funzionali moderni a forme antiche, come nel caso del nome “bollilatte” attribuito a una certa foggia di boccale. Molti dei principali monumenti preistorici dell’isola sono menzionati e descritti con un linguaggio duttile, che alterna descrizioni dettagliate a interpretazioni fantasiose e liriche: un linguaggio indirizzato dall’archeologo allo studente ma anche a un pubblico più vasto, quello a cui è il libro è dedicato, e cioè ai “pastori della Barbagia”. Generazioni di archeologi hanno studiato su questo manuale e molti si sono ritrovati citati nelle successive edizioni, secondo una concezione storiografica globale tesa a unire la scienza archeologica del passato con l’esperienza impostata da Lilliu attraverso la didattica universitaria nel campo delle Antichità Sarde⁵³. Con quest’opera, ideata già prima del 1955⁵⁴ – anno della presa di servizio di Lilliu come professore presso l’Università di Cagliari e dell’istituzione della cattedra di Antichità sarde – nacque anche una storia della Preistoria sarda di dimensione nazionale-popolare. Fu così che l’archeologia e il lavoro dell’archeologo uscirono dalle stanze universitarie e dai consessi accademici per diventare patrimonio comune di tutti i sardi. Questa dimensione sociale è pienamente percepibile se si pensa alla popolarità che Lilliu ottenne anche per aver puntato i riflettori sulla più antica storia culturale della Sardegna a partire dal dato archeologico⁵⁵, e per aver dato vita a una tradizione storiografica “sardista”, cioè con forti motivazioni identitarie, grazie alla sua elevata capacità comunicativa nel ricondurre temi storici complessi alla comprensione e all’interesse dei non addetti ai lavori.

Le statue

Nel numero del 31 marzo 1974 del periodico “La Nuova Sardegna”, il primo annuncio delle scoperte di Mont’e Prama venne associato all’esistenza di un tempio punico di forma rettangolare, caratterizzato da colonne in arenaria, capitelli e pavimentazione in basalto. Questa lettura coincideva sostanzialmente con quella proposta due anni dopo in un articolo su “L’Unione Sarda”⁵⁶ firmato da Giovanni Lilliu, che però non risulta avesse a quella data già visitato il sito, e che quindi avrebbe avanzato un’ipotesi non adeguatamente sostenuta dal dato archeologico⁵⁷. In quello scritto, lo studioso ribadì con convinzione l’importanza di riconoscere nel complesso di Mont’e Prama l’espressione più elevata di una lunga tradizione culturale autoctona, indipendente dai modelli del mondo classico e, anzi, in contrasto con essi, riconducendo correttamente le statue alle produzioni bronzistiche. Tuttavia, paradossalmente, come osserva Alessandro Usai, egli affrontò il tema di Mont’e Prama con un approccio tipico dell’archeologia classica, in seguito condiviso da altri studiosi con analoga formazione. Le statue lo colpirono al punto da spingerlo a integrare le sue conoscenze in ambito greco, italico e romano con

fonti mitologiche greco-latine, ricorrendo a un metodo storico-letterario tradizionale per colmare le carenze dell'evidenza archeologica⁵⁸.

Non abbiamo evidenze documentate che attestino se Nivola fosse a conoscenza dell'esistenza delle statue di guerrieri e pugilatori rinvenute a Mont'e Prama a partire dal 1974, anche se alcune delle sue sculture che rievocano forme massicce mostrano affinità suggestive con le statue sarde. D'altra parte, difficilmente sarebbe potuto rimanere all'oscuro di una scoperta che, oltre ad essere riferita a più riprese dalla stampa locale, come già detto, impressionò in modo significativo Lilliu, il quale – potremmo immaginare – aveva interesse ad alimentare il dibattito intorno ad esse anche al di fuori della comunità archeologica con conoscenti, amici e intellettuali. Costantino Nivola tornò in Sardegna, in particolare a Cagliari, tra il 1978 e il 1980⁵⁹, quindi in un momento successivo alle scoperte di Monte 'e Prama. Possiamo dunque ipotizzare che, considerato il loro rapporto di amicizia, i due abbiano avuto l'occasione di incontrarsi. Se così fosse, non stupirebbe che lo scultore – nella fase precedente la musealizzazione dei reperti – abbia potuto addirittura vedere alcuni frammenti di statue, ossia quelli collocati in deposito temporaneo presso i laboratori degli Istituti di Antichità Sarde e Paletnologia nella Facoltà di Lettere dell'Ateneo cagliaritano, in piazza d'Armi (fig. 8). Tali elementi erano rappresentati da alcune porzioni di sculture recuperate tra il 4 e l'8 gennaio 1977 da un gruppo costituito dallo stesso professore con Enrico Atzeni, Giuseppe Atzori e gli studenti Ubaldo Badas, M. (sic) Manca, Giuseppe Pitzalis e Giovanni Tore⁶⁰.

L'archeologo fortunato

Giovanni Lilliu è stato una figura centrale nella definizione dell'identità archeologica e culturale della Sardegna. Il suo approccio, rigoroso sul piano scientifico ma aperto alla dimensione estetica e simbolica, ha convertito l'archeologia preistorica sarda in un racconto storico dalla dimensione a tratti epica e con connotazioni identitarie. Lilliu ha saputo coniugare analisi formale e visione storica, individuando nella "costante resistenziale" del popolo sardo una chiave interpretativa profonda e originale della sua vicenda millenaria.

Guidato da una sensibilità anticlassica, influenzata anche dal dialogo con Ranuccio Bianchi Bandinelli, lo studioso ha riconosciuto nella sobrietà espressiva e nella forza astratta dell'arte sarda un tratto distintivo e coerente, dalle origini preistoriche all'età moderna. Il suo scavo a Su Nuraxi di Barumini non ha rappresentato solo una scoperta archeologica, ma un atto fondativo dell'identità culturale di un'epoca e di una regione. In questo senso, la sua opera ha travalicato i confini accademici e ha contribuito a costruire una memoria condivisa e attiva, in dialogo fra passato e presente.

Del rapporto amicale tra Lilliu e Nivola, oltre alla visita dell'artista a Barumini, non si conoscono molti dettagli in ordine dei tempi, occasioni di incontro o eventuale corri-

spondenza. D'altronde, i risultati delle scoperte di Lilliu e la storia globale costruita sui vecchi e nuovi dati, l'impegno civile a tutto campo per la costruzione di una Sardegna progredita e autonoma e la sua spiccata capacità di dialogare lo avevano reso il punto di riferimento obbligato per accedere alla conoscenza autentica del periodo preistorico della Sardegna e dell'arte espressa nelle manifestazioni architettoniche e figurative.

Da parte di Nivola, la serie dell'*Archeologo fortunato* (1985) dedicata a Lilliu sembra realizzare la perfetta sintesi di tale rapporto, con la raffigurazione dell'archeologo che porta sulle spalle un prezioso fardello di bronzetti: oggetti privilegiati di ricerca dello studioso ed elementi ispiratori dell'arte contemporanea dello scultore.



8
Frammento di statua da Mont'e Prama, Cabras (da G. Lilliu, *Dal betilo aniconico alla statuaria nuragica*, in "Studi Sardi", XXIV, 1975-1976 (1977), pp. 73-144, I-XXXIX).

Fragment of statue from Mont'e Prama, Cabras (from G. Lilliu, "Dal betilo aniconico alla statuaria nuragica," in *Studi Sardi* XXIV, 1975-76 (1977), pp. 73-144, I-XXXIX).

¹ G. Lilliu, *Sardegna: isola anticlassica*, in “Il Convegno”, n. 10, ottobre 1946, pp. 9-11 (p. 9).

² L. Vargiu, R. Sirigu, “Sardegna anticlassica: storici e critici in dialogo con un mito”, in *Arte Contemporanea in Sardegna (1957-2017)*, a cura di L. Giusti, M. Deiana, E. Manca, Magonza, Arezzo 2017, pp. 272-283 (p. 278).

³ G. Lilliu, “La preistoria sarda e la civiltà nuragica nella storiografia moderna”, in *Ichnussa. La Sardegna dalle origini all'età classica*, Scheiwiller, Milano 1985, pp. 489-523.

⁴ A. Mattone, “Prefazione”, “Nota biografica” e “Bibliografia”, in G. Lilliu, *La costante resistenziale sarda*, a cura di A. Mattone, Ilisso, Nuoro 2002, pp. 7-126 (pp. 15-29).

⁵ Mattone, “Prefazione”, pp. 26-60.

⁶ A. Moravetti, “Nota biografica”, in *Sardegna e Mediterraneo negli scritti di Giovanni Lilliu*, a cura di A. Moravetti, Carlo Delfino editore, Sassari 2008, pp. 11-15 (p. 13).

⁷ Mattone, “Prefazione”, p. 28.

⁸ Ivi, p. 29.

⁹ Ivi, p. 32.

¹⁰ Ivi, p. 34.

¹¹ Ivi, p. 33.

¹² Lilliu, *Sardegna: isola anticlassica*.

¹³ Ivi, p. 9.

¹⁴ Vargiu, Sirigu, “Sardegna anticlassica”, pp. 279-280.

¹⁵ Mattone, “Prefazione”, p. 39.

¹⁶ Ivi, p. 41.

¹⁷ M. Barbanera, *L'archeologia degli italiani. Storia, metodi e orientamenti dell'archeologia classica in Italia*, Editori Riuniti, Roma 1998, pp. 145-146.

¹⁸ Ivi, p. 164.

¹⁹ G. Lilliu, *Bronzi pre-romani di Sardegna*, in “Bullettino di Paletnologia Italiana”, V-VI, 1941-1942 (1942), pp. 179-196.

²⁰ G. Lilliu, *Bronzi figurati paleosardi esistenti nelle collezioni pubbliche e private non insulari*, in “Studi Sardi”, VI, 1945, pp. 23-41.

²¹ G. Lilliu, *D'un candelabro paleosardo del Museo di Cagliari*, in “Studi Sardi”, VIII, 1948, pp. 5-42, I-VII.

²² A. Moravetti, “Saggio introduttivo”, in G. Lilliu, *Sculture della Sardegna nuragica* (riedizione dell’opera del 1966 edita da La Zattera, Cagliari), Ilisso, Nuoro 2008, pp. 7-37.

²³ *Bronzetti Nuragici*, a cura di G. Lilliu, G. Pesce, catalogo della mostra (Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia, 1949), Alfieri, Venezia 1949, p. 1.

²⁴ Ivi, pp. 17-42.

²⁵ Ivi, p. 21.

²⁶ J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, I, Im Akademischen Verlag, Wien 1776, p. 139.

²⁷ Lilliu, Pesce, *Bronzetti Nuragici*, p. 22.

²⁸ Ivi, p. 24.

²⁹ Ivi, p. 26.

³⁰ G. Lilliu, *Preistoria sarda e civiltà nuragica*, in “Il Ponte”, VII, n. 9-10, settembre-ottobre 1951, pp. 983-988 (p. 985).

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

³² Lilliu, Pesce, *Bronzetti Nuragici*, p. 26.

³³ Si tratta, naturalmente, di una prospettiva strettamente legata alla dimensione artistica della plastica figurata, giacché diversi anni prima il tema della cronologia veniva da lui stesso considerato come centrale nell’ambito della ricerca archeologica; si veda G. Lilliu, *Appunti sulla cronologia nuragica*, in “Bullettino di Paletnologia Italiana”, V-VI, 1941-1942 (1942), pp. 143-177.

³⁴ Mattone, *Prefazione*, p. 43.

³⁵ Lilliu, *Appunti sulla cronologia nuragica*; Lilliu, *Bronzi pre-romani di Sardegna*; Lilliu, *Bronzi figurati paleosardi*; G. Lilliu, *Bronzetti nuragici da Terralba (Cagliari)*, in “Annali delle Facoltà di Lettere, Filosofia e Magistero dell’Università di Cagliari”, XXI, 1953, pp. 3-94; G. Lilliu, *Religione della Sardegna prenuragica*, in “Bullettino di Paletnologia Italiana”, 66, 1957, pp. 5-96.

³⁶ Lilliu, *Sardegna: isola anticlassica*; G. Lilliu, *Sardisch-nuragische Bronze-statuetten*, in “Du” (Zürich), 7 luglio 1952.

³⁷ Lilliu, *Preistoria sarda e civiltà nuragica*.

³⁸ G. Lilliu, *Significato della più antica civiltà sarda*, in “L’Unione Sarda”, 5 aprile 1944.

³⁹ G. Lilliu, *Scoperta di una tomba in località Bau Marcusa ed altre tracce archeologiche in Barumini (Cagliari)*, in “Studi Sardi”, III, 1936, pp. 147-155.

⁴⁰ G. Lilliu, *Una vita da archeologo*, La Biblioteca della Nuova Sardegna, Sassari 1995, pp. 52-56.

⁴¹ G. Lilliu, R. Zucca, *Su Nuraxi di Barumini*, Sardegna archeologica, Guide e itinerari 9, Carlo Delfino editore, Sassari 1988, p. 33.

⁴² E. Trudu, “Il nuraghe Su Nuraxi di Barumini”, in *L'isola delle torri. Giovanni Lilliu e la Sardegna nuragica*, a cura di M. Minoja, G. Salis, L. Usai, Carlo Delfino editore, Sassari/Soveria Mannelli 2015, pp. 227-231 (p. 227).

⁴³ G. Lilliu, *Il nuraghe di Barumini e la stratigrafia nuragica*, in “Studi Sardi”, XII-XIII, 1, 1955, pp. 90-469.

⁴⁴ G. Lilliu, *Costante resistenziale sarda*, Fossataro, Cagliari 1971, pp. 41-56.

⁴⁵ E. Contu, *L'altare preistorico di Monte d'Accoddi*, Sardegna archeologica. Guide e itinerari 29, Carlo Delfino editore, Sassari 2000, p. 33.

⁴⁶ Ch. Zervos, *La civilisation de la Sardaigne. Du début de l'énéolithique à la fin de la période nouragique, IIe millénaire – Ve siècle avant notre ère*, Editions Cahiers d'Art, Paris 1954.

⁴⁷ Come ad esempio Mackenzie, *The Dolmens, Tombs of the Giants, and Nuraghi of Sardinia*, in “Papers of the British School at Rome”, 5, 1910, pp. 88-137.

⁴⁸ G. Lilliu, *Nuovi templi a pozzo della Sardegna nuragica*, in “Studi Sardi”, XVI-XV, 1955-1957 (1958), pp. 197-288.

⁴⁹ G. Lilliu, *I nuraghi. Torri preistoriche della Sardegna*, Edizioni La Zattera, Cagliari 1962.

⁵⁰ G. Lilliu, *La civiltà dei Sardi dal Neolitico all'Età dei Nuraghi*, ERI, Torino 1963.

⁵¹ G. Lilliu, *La civiltà dei Sardi: dal Paleolitico all'età dei nuraghi*, Nuova ERI, Torino 1988.

⁵² Lilliu, *La civiltà dei Sardi dal Neolitico all'Età dei Nuraghi*, p. 7.

⁵³ A. Depalmas, “Tribute in Honour of Lilliu 1914-2012”, in *Monuments and Landscape from Sardinia, Scotland and Central Europe in the Very Long Iron Age*, atti del convegno “GardeningTime: Reflections on Memory, Monuments and History in Sardinia and Scotland” (Magdalene College, Cambridge, 21-23 settembre 2012), a cura di S. Stoddart, E.D. Aines, C. Malone, McDonald Institute for Archaeological Research, Cambridge 2021, pp. XVII-XIX.

⁵⁴ C. Luglié, “Realtà materiale, discorso scientifico e ricostruzione archeologica: la Sardegna preistorica di Giovanni Lilliu”, in *Le tracce del passato e l'impronta del presente. Scritti in memoria di Giovanni Lilliu*, a cura di M. Perra, R. Cicilloni, Quaderni di Layers 1, 2018, pp. 33-52 (p. 35).

⁵⁵ Ivi, p. 35.

⁵⁶ G. Lilliu, *Gli albori della medicina in Sardegna*, in “L’Unione Sarda”, 13 agosto 1976.

⁵⁷ A. Usai, “Giovanni Lilliu e Mont’e Prama”, in Perra, Cicilloni *Le tracce del passato*, pp. 189-204 (p. 190).

⁵⁸ Ivi, p. 190.

⁵⁹ G. Altea, *Costantino Nivola*, Ilisso, Nuoro 2005, p. 125.

⁶⁰ G. Lilliu, *Dal betilo aniconico alla statuaria nuragica*, in “Studi Sardi”, XXIV, 1975-1976 (1977), pp. 73-144, I-XXXIX (p. 113, nota 132).

SARDINIAN INSPIRATIONS IN THE TWENTIETH CENTURY. GIOVANNI LILLIU’S PREHISTORIC ARCHAEOLOGY AND COSTANTINO NIVOLA’S CONTEMPORARY ART

ANNA DEPALMAS

Identifying the interpretive keys that connect the two central aspects of the exhibition *On the Shoulders of Giants* necessarily involves an exploration of the significance of the discoveries and the conscious formulation of a prehistoric and protohistoric archaeology of Sardinia.

The effort to systematize knowledge, already accelerating in the first half of the last century and enriching a picture that had been only partially defined in chronological and cultural terms, is inextricably linked to the figure of Giovanni Lilliu, the undisputed protagonist of the foundation of Sardinian prehistoric archaeology and of its popularization through the invention of a specific terminology. Indeed, thanks to the publication of popular essays, this vocabulary would itself become part of a shared cultural language. Beginning with his earliest works, the archaeologist analyzed the artistic dimension of Sardinian prehistoric figurative expressions, abstracting the concept of a “barbaric” art¹ that he nevertheless related to the contemporary world. “Through this process, the construc-

tion of the cultural memory of contemporary Sardinia is achieved.”²

Prehistoric archaeology in Sardinia

Although research into Sardinia’s Prehistory had already advanced considerably by the mid-nineteenth century thanks to scholars such as Giovanni Spano (1803–1878), and in the twentieth with Ettore Pais, Giovanni Pinza, and above all Antonio Taramelli,³ the first comprehensive systematization of knowledge about the island’s prehistoric and protohistoric periods is owed to Giovanni Lilliu (1914–2012).

For Lilliu, the decision to focus on Prehistory as his field of study was shaped—opposing to the dominant trend of the time, which exalted Roman heritage and classical antiquity—during his time in Rome within the school of thought led by Ugo Rellini, under whom he graduated in 1938 and whom he assisted until 1942, when he returned to Sardinia.⁴

From 1942 to 1958, the year he was appointed full professor of Sardinian Antiquities at the University of Cagliari, Lilliu held various teaching posts, including Prehistoric Archaeology, Geography, and History of Religions. From 1944 to 1955, he also served as an official of the Superintendency for Antiquities in Sardinia.⁵ Over the course of his long academic career, he held numerous positions: he was, for many years and on several occasions, Dean of the Faculty of Humanities, Director of the Institute of Archaeology and Art, of the Postgraduate School of Sardinian Studies and of the eponymous journal. He was awarded the title of Professor Emeritus by the University of Cagliari and, among his most prestigious honors, was appointed a member of the Accademia dei Lincei in 1990.⁶ During the 1944–45 academic year, when Cagliari was deeply scarred by wartime destruction, the Faculty of Humanities began a process of renewal, also symbolized by the relocation to a new site: the former Jesuit convent on Via Corte d’Appello, in the Castello district. At that time, the teaching staff was drastically reduced, with only one permanent faculty member, Bachisio Raimondo Motzo, and a pressing need to assign teaching duties across various disciplines.⁷ In addition to key figures in the city’s cultural life—such as the Superintendent of Antiquities, Raffaello Delogu, and the Director of the State Archives, Francesco Loddo Canepa—the young Giovanni Lilliu was also among the appointees, entrusted with the teaching of both Prehistoric Archaeology and Geography.⁸ The year 1944 also marked a turning point for Lilliu, as he passed the competitive examination to become Inspector at the Superintendency for Antiquities in Sardinia. That same year, he began a collaboration with the daily paper *L’Unione Sarda*, which would continue for fifty years and greatly contribute to his public profile as the undisputed authority on Sardinian archaeology.⁹ In addition to this platform, in 1944 he became involved in the broadcasts of Radio Sardegna, where he delivered talks on cultural and current affairs.¹⁰

These early years proved to be particularly fruitful for his archaeological work, leading to important discoveries concerning the Nuragic civilization as well as later periods. These findings were promptly published in academic journals such as *Notizie degli Scavi* and in the bulletin of *Studi Sardi*. During this same period, Lilliu also began to grapple with the complex issue of assessing the chronological framework of Sardinia’s prehistoric and protohistoric periods¹¹ and with topics that would become central to his later scholarly investigations. He explored one such topic in 1946 with the essay “Sardegna: isola anticlassica,”¹² in which he offered an original interpretation of Sardinian art as the coherent and continuous expression of a sensibility that was far removed from classical models. He substantially contrasted two distinct artistic approaches: on the one hand, the naturalistic and harmonious tradition of the classical world; on the other, the essential, abstract, and “Cubist” character typical of so-called “barbaric” cultures. According to Lilliu, Sardinia falls firmly within the latter category, distinguished by a “pure” and austere style that appeared as early as the first Chalcolithic representations and continued through to the Nuragic bronze figurines and Punic stelae, all shaped by a combination of local and Semitic influences sharing an anti-classical vision. Lilliu identified a similar dichotomy in the tension between urban and rural culture in art from the seventeenth and eighteenth centuries through to the twentieth. In modern times, this tension evolved into a synthesis of contemporary decorative aspirations and archaic legacies. In this way, the Sardinian art of his own time—as seen in artists such as Eugenio Tavolara, Libero Meledina, and Augusto Oppo—displayed signs of a “Nuragic Renaissance”: a conscious and deliberate renewal of archaic roots in which a “truly genuine Sardinian art” emerged.¹³ Therefore, in his journey through the island’s Prehistory, Lilliu never lost sight of the meaningful horizon represented by the contemporary world.¹⁴

His provocative proposal to view the idea of the “barbaric” (or anti-classical) as a distinctive and recurring feature of Sardinian art corresponds, albeit only partly consciously, to concepts and notions expressed more than a decade earlier by Ranuccio Bianchi Bandinelli, who had dealt with similar subjects. On November 1, 1947, the Chair of Archaeology and History of Ancient Art, held by Lilliu between 1943 and 1947, was taken over by Bianchi Bandinelli, one of Italy’s foremost scholars of classical art history. His influence would prove pivotal in Lilliu’s intellectual development.¹⁵ A deep connection was immediately established between the young Sardinian archaeologist, then just over thirty, and the renowned classicist. Despite their different backgrounds and academic paths, they shared a common vision of culture as a tool for progress and democracy. Bianchi Bandinelli developed a keen interest in the Nuragic civilization, which he came to know through his relationship with Lilliu and the visits they made together (guided by Lilliu himself) to Sardinia’s most important archaeological sites. It was in fact Bianchi Bandinelli, alongside Bachisio Motzo, who actively promoted the creation of a Chair of Sardinian Antiquities at the University of Cagliari.¹⁶ Bianchi Bandinelli had studied Etruscan art in particular, being struck¹⁷ by its distinctive and “anti-classical” qualities, clearly set apart from the traditional frameworks imposed by Winckelmann’s criteria. These reflected a figurative classicism favored by the Fascist regime and an understanding of ancient art based on an idealized sequence of birth, peak, and decline and rooted in an almost mythical vision of classical antiquity.¹⁸

Figurative bronze statuary in Sardinia

In the 1940s, Giovanni Lilliu began focusing his attention on Sardinia’s anthropomorphic bronze figurines, contributing to the broader theoretical discussions on ancient art that were then invigorating classical archaeology. In his book *Bronzi preromani di Sardegna*,¹⁹ he draws a paral-

lel between Sardinian works and those from various Mediterranean regions, his chronological framework set in the eighth–fifth centuries BC. In a 1944 study, he had already highlighted how Sardinian production was influenced by Eastern workshops, though he was careful to stress that this relationship unfolded in a context of simultaneity rather than dependence. The following year, in an essay on Paleo-Sardinian figurative bronzes in public and private collections outside the island,²⁰ Lilliu reaffirmed the importance of approaching the analysis of these sculptures not only from an archaeological perspective, but also with an eye to stylistic choices and aesthetic values. This approach became even more evident in his 1948 contribution,²¹ where he once again emphasized the need to recognize, in the forms and details, the figurative preferences and artistic sensibilities of the creators.²² In August 1949, Raffaello Delogu and Nicola Dessy promoted an exhibition of “ancient and modern art” in Venice. Held in the Napoleonic Hall of the Procuratie Nuovissime in St. Mark’s Square, the exhibition was divided into two parts: the ancient section, curated by the Superintendency for Antiquities of Sardinia, and the modern section, curated by the Sardinian Society of Artists. The first featured sixty bronze figurines, the Neolithic marble statuette from Senorbì (fig. 1), and a model of the nuraghe Santu Antine of Torralba. The accompanying catalog was explicitly designed for a general audience: “the introduction, in particular, is written for those not familiar with archaeological studies.”²³ The opening chapter on Nuragic civilization was authored by Gennaro Pesce, while the section analyzing and cataloguing the figurative Paleo-Sardinian bronzes was written by Giovanni Lilliu. The sixty selected bronzes were chosen from the “three hundred or more” housed at the Museo Nazionale of Cagliari and were presented in discursive fashion in the catalog’s introductory text.²⁴ Distinct from the bronze series, the marble statuette from Senorbì appears deliberate-

ly as the first entry in the catalog. As noted by Lilliu, it is “entirely a plastic construction of intersecting lines and geometric planes, occasionally transitioning into intuitive volumes, in which frontality, bilateral symmetry, and rigid essentiality help us understand the original substratum of the bronze figurines.”²⁵ As early as 1950, Costantino Nivola would closely reference this class of artifacts in one of his untitled works (*Totem*). Denying Pesce’s stated intent, Lilliu’s text does not adopt a popularizing approach; instead, it presents itself as a scholarly and erudite essay—and an important one, as it laid the foundation for his personal method of studying Proto-Sardinian figurative bronzes. With its subsequent developments and refinements, this approach would remain central to the scholar’s research throughout his career. Furthermore, the occasion allowed him to delve into the dichotomy between the “barbaric” and the “classical,” beginning with a reflection on Johan Joachim Winckelmann’s famous assessment of a warrior figurine from Sulcis, at the time in the Museo Kircheriano in Rome (fig. 2): “Its form and structure are entirely barbaric.”²⁶ In this way, Lilliu assumed the role of both defender and advocate of an artistic tradition that had, until then, been largely misunderstood and overlooked. His analysis of the small bronze sculptures focused on their characters and postures, with an effort to identify specific workshops and individual artistic hands. He advanced a stylistic classification of Protohistoric bronze production into three main groups: the Uta group, whose essence is fundamentally plastic and constructive, defined by a distinct Cubist-like volumetric value;²⁷ the Abini group, in which line and ornamentation prevail and whose aesthetic is essentially graphic;²⁸ and finally, the Barbaricino group, distinguished by a soft and fluid roundness of form, an impressionistic rendering of faces, and a preference for the generic, the humble, and the popular.²⁹ This classification was reiterated by Lilliu in 1951 in the following terms: “Modeled in different workshops and with

different expressive modes (at least three: that of Uta or ‘Cubist’, that of Abini or ‘ornamental’, and the Barbaricino or ‘popular’), the figurines reveal, upon a shared geometric foundation—which cannot be entirely separated from the contemporary experiences of Greek, Phoenician, and Etruscan figurative cultures—local and dialectal inflections, largely contemporaneous with one another. Within them, we perceive faint echoes of external formal suggestions (Orientalizing taste, hairstyles, etc.), which are, however, reabsorbed into a distinctively Sardinian, ‘barbaric’ language—yet one that is stylistically accomplished and coherent in its marvelous combination of geometric rigidity and realistic spirit, of figurative templates and vital content, of intellect and nature.”³⁰ Lilliu³¹ would later group these expressive modes into two broad stylistic currents: the Uta-Abini group, which he associated with aristocratic and courtly patronage (fig. 3), and the Barbaricino-Mediterraneanizing group, connected to a more popular and marginal world. Over time, the stylistic reading of these sculptures came to dominate the analytical framework, pushing other elements—such as precise chronological classification—into the background. On this point, Lilliu offered a striking statement: “The issue is not truly essential,”³² suggesting instead that we can recognize in these works “an art that is contemporary and universal.”³³ It is entirely plausible that Costantino Nivola became aware of the exhibition and had the opportunity to see its catalog (and thus the images it contained) given the wide success it enjoyed. Indeed, between 1954 and 1955, it traveled internationally to Zurich, Brussels, The Hague, Amsterdam, Paris, Lyon, and Milan.³⁴ In the 1970s, Nivola would explore terracotta and produce rather faithful reinterpretations of certain iconic figures from the Sardinian bronzes—especially the archers. But the reference to the island’s bronze tradition is also clearly evident in other works, such as those of the *Workers* series. These include, for instance, *The Bag Carrier* (1983),

the figures with a basket (1983) and with a jug (1983), which evoke both traditional Sardinian imagery and creative reworkings of ancient themes.

The nuraghi and stone architecture

While the subject of figurative sculpture was widely explored in Giovanni Lilliu's early academic³⁵ and popular³⁶ writings, other research lines, equally central to his scholarly interests, were being pursued during the same period. Chief among these was the comprehensive reconstruction of Sardinia's prehistoric development through its monuments and archaeological materials.³⁷

In one of his earliest popular articles,³⁸ Lilliu challenged the prevailing idea that nuraghi were solely temples or fortifications. Instead, he advanced the hypothesis that they were multi-functional structures, serving both defensive and domestic purposes. He boldly emphasized the indigenous and autonomous origin of the Nuragic civilization, which, in his view, developed entirely in Sardinia as a response to local environmental conditions, while still acknowledging the existence of contacts with other Mediterranean cultures. Lilliu argued that, during the Iron Age, Sardinia was subject to Phoenician-Punic influences; he attributed profound symbolic meaning to the Nuragic bronze figurines; and suggested that Nuragic settlements displayed emerging urban characteristics. He reflected on the persistence of Paleo-Sardinian culture up until the Roman period, when it would enter a phase of stabilization, and identified the Nuragic civilization as the most significant and self-aware period in the island's history—an interpretation that would later be fully developed in *La civiltà dei Sardi*, the comprehensive work that represents the culmination of his scientific and intellectual maturity.

Still a student, Lilliu published his first archaeological study³⁹ focusing on the area of Barumini, his native village. His bond with this place remained deep and almost visceral throughout his life, and it would eventually become

the heart of his most important archaeological investigations. So, it was a natural and inevitable step that he should turn his attention to the hill of Su Nuraxi, his childhood playground and site of youthful adventures, imbued in his memory with a romantic aura that would somehow affect the discoveries he made there.⁴⁰

After an initial intervention in 1940 and some preliminary surveys carried out in 1949 in correspondence with the exposed walls, the archaeological excavations—thanks to the funding allocated by the Sardinia Region—began on May 14, 1951, with forty workers, and continued until November 15, 1956, through six excavation campaigns that attracted the attention of the entire island.⁴¹ The Barumini archaeological fieldwork was the first in Sardinia to adopt the rigorous stratigraphic method that Lilliu had learned during his years in Rome at the school of Ugo Rellini and that, after only three years, allowed to reveal an unexpected monumental complex: a nuraghe with four towers and a multi-layered village that developed between the nuraghe and the outer wall, as well as outside of it.⁴² The discovery of Su Nuraxi represented for Lilliu much more than a scientific event: it was the rediscovery of a forgotten, proud, and creative civilization, which had left no written trace of its existence.

In 1955, at the end of the first phase of the excavations, Lilliu published a substantial, 350-page article⁴³ in which he illustrated the results obtained, the methods employed, and the historical conclusions he had reached. Through a rigorous analysis of the stratifications and the finds, the campaign made it possible to reconstruct the history of the complex: it contributed decisively to the development of a new chronological framework for the entire Nuragic civilization and the construction of a reference system of the evolutionary phases of the architecture and materials. Underlying the technical and scientific report of the excavation is the identity-related narrative of an entire people and, in embryonic form, what would later be defined as the *costante resistenziale* (resistance constant): a long-

term reading of Sardinian history aimed at tracing, in the complicated interweaving of historical events, a profound sense of continuity.⁴⁴ Beyond the scientific community, the “story” of the nuraghe thus took on epic overtones, overlapping with the identity of the Sardinian “nation” and its ability to resist the influence of external civilizations that, starting from the Iron Age, reached the island. The excavations of the nuraghe and the village unearthed data of great importance, attracting the attention of the scientific and academic community both in Italy and abroad. But the great fame of the discovery must have extended to a very wide segment of the population thanks to the reports published in the local press. It is precisely the mighty walls of the nuraghi and the Giants' tombs that seem to have inspired certain Nivola's sculptural works such as, for example, *A Family of Stones* (1958).

In those years, a number of scholars, teachers, political figures, and ordinary people visited Su Nuraxi, often under the guidance of Lilliu himself, admiring the majesty of the stone walls brought to light from the blanket of earth that had hidden their features for long centuries (fig. 4). There's a photograph that immortalizes one of these moments (fig. 5): to the right of Lilliu, we can see the archaeologist Massimo Pallottino (1909–1995), and with their back to us the archaeologists Maria Teresa Falconi Amorelli (his assistant at the Chair of Etruscology at the University of Rome) and Tea Martinelli Coco (the four of them are also the protagonists of another precious photograph taken in 1954 at the monument of Monte d'Accoddi, together with Ercole Contu and Gennaro Pesce⁴⁵). Behind Lilliu, an unidentified visitor stands on a small rise, gazing toward the camera—a presence that seems to evoke Costantino Nivola, who met Lilliu during the Barumini excavations (likely in 1952) and formed a lasting friendship with him.

Stones and water

The hype and attention for the new discoveries catalyzed interest not only for the nuraghe but also for other mon-

umental categories, some of which had been brought to light by Antonio Taramelli at the beginning of the century. It is important to realize that, starting from the end of World War II, the information relating to the Sardinian archaeological heritage spread well beyond the narrow confines of the academy and began to enter the cultural baggage of the local population. In addition to Lilliu's scientific and popular notes, the appeal of Sardinian antiquities attracted international scholars such as the art historian Christian Zervos who, in 1954, published the book *La civilisation de la Sardaigne*⁴⁶ as part of a prestigious series dedicated by the renowned Éditions Cahiers d'Art to the great civilizations of antiquity (such as Greece, Mesopotamia, Crete, the Cyclades). This large-format volume, spanning nearly 380 pages, presents extraordinary black-and-white photographs documenting various categories of monuments—nuraghi, villages, Giants' tombs, *domus de janas*, megalithic structures such as dolmens and menhirs, *betili*, and places of worship, along with detailed images showing features such as channels used for the passage of water. The buildings appear photographed within a setting of lush vegetation, while the iconographic documentation is enriched with reliefs clearly drawn from the works of previous scholars.⁴⁷ The section on archaeological material is also very well documented, with stone statuettes and the series of bronzes as well as images of ingots and other metal and stone artifacts and pottery. It is likely that the international circulation of this beautiful book allowed those who now lived far from their island to have access to a vast, detailed repertoire of monuments and materials from Sardinian Prehistory. In this specific case, however, Nivola's direct knowledge of this important volume should be linked to his meetings with Zervos in Paris, as Giuliana Altea notes in her essay in this book.

The comparison between some images in the volume (fig. 6) and the interpretation given by Nivola in works such as those in Piazza Sebastiano Satta in Nuoro (1967),

or the reference to a part of the sacred sources (fig. 7), which is found in an untitled 1958 sculpture, is extremely evocative. But we cannot rule out another possibility: the geographical proximity to Orani of monuments such as Su Tempiesu in Orune, which was discovered and investigated in 1953,⁴⁸ would suggest a direct knowledge on the part of the artist.

In the early 1960s, preceded by an overall study on the nuraghi,⁴⁹ the large summary work by Giovanni Lilliu *La civiltà dei Sardi dal Neolitico all'Età dei nuraghi*⁵⁰ went to press, offering a comprehensive perspective on Sardinian Prehistory—from the Neolithic to the arrival of the Carthaginians. The work acts as a bridge between two phases of research on prehistoric Sardinia: on the one hand, it critically reinterprets studies and discoveries from the first half of the twentieth century, closing an important cycle; on the other, it enhances the data from more recent excavations—such as those of Barumini, Monte d'Accoddi, and Monte Claro—thus fostering a new phase of study, with new questions and new directions of research. Lilliu's book was an open-ended work, as it was reprinted, expanded, and updated through various editions up until 1988.⁵¹ In addition to the new chapters reflecting the latest discoveries, the successive editions provided an opportunity to revise and amend earlier claims with a self-critical spirit that would become a defining feature of Lilliu's scholarly approach. The book offers a unified interpretation of Sardinian Prehistory, from the Neolithic—and in later reprints, the Paleolithic—up to the Punic conquest, blending historiographic reflection with the empirical data gathered through the archaeologist's own field research. It was Lilliu himself who coined and introduced the now widely used term “pre-Nuragic” to describe the phases of Prehistory preceding the Bronze Age, which coincides with the so-called “Nuragic” period.⁵² Indeed, the book introduced many neologisms that would remain part of Sardinian archaeological terminology for decades (for example, *pseudonuraghe*), or otherwise applied modern

functional labels to ancient forms, such as the term *bolli-latte* (milk boiler) used to designate a particular type of jug. Many of the island's most significant prehistoric monuments are mentioned and described in a supple, engaging prose that alternates between detailed technical analysis and imaginative, at times lyrical interpretations. As a matter of fact, this book was not only written for archaeologists and students, it was intended to reach a broader readership—“the shepherds of Barbagia,” to whom it was dedicated. Generations of archaeologists have studied this handbook, and many have found themselves cited in its subsequent editions, reflecting a global historiographic approach that sought to connect the archaeology of the past with the research and teaching tradition that Lilliu established through his long years of academic activity.⁵³ With this work—conceived even before 1955,⁵⁴ the year he took up his post as professor at the University of Cagliari and the Chair of Sardinian Antiquities was established—a new national-popular narration of Sardinian Prehistory was born. Archaeology and the professional figure of the archaeologist stepped out of the confines of university halls and academic circles to become part of the shared cultural heritage of the Sardinian people. This social dimension is clearly evident when one considers the widespread popularity of Giovanni Lilliu, who gained recognition not only for having brought attention to the island's earliest cultural history through archaeological evidence,⁵⁵ but also for having inaugurated a “Sardist” historiographical tradition marked by strong identity-based motivations. This was made possible by his remarkable ability to communicate very complex historical subjects in ways that resonated with—and most importantly, were accessible to—a non-specialist audience.

The statues

The March 31, 1974 issue of *La Nuova Sardegna* carried the first announcement of the Mont'e Prama discoveries, associating them with the remains of a Punic temple of

rectangular plan, featuring sandstone columns and capitals and a basalt-paved floor. This interpretation largely coincided with the one advanced two years later in an article published in *L'Unione Sarda* and signed by Giovanni Lilliu,⁵⁶ although at that time he appears not to have personally visited the site yet, and therefore it seems he put forward a hypothesis that was not sufficiently supported by archaeological evidence.⁵⁷ It is important to note, however, that Lilliu firmly reiterated the significance of recognizing the Mont'e Prama complex as the highest expression of a long-standing native cultural tradition, independent from—and indeed in contrast with—classical models, and correctly traced the statues back to the tradition of bronze figurative production. Paradoxically, though, as Alessandro Usai has noted, Lilliu approached the subject of Mont'e Prama with a methodology typical of classical archaeology, one that would later be adopted by other scholars of similar academic background. The statues impressed him to such an extent that he felt compelled to expand his expertise in Greek, Italic, and Roman contexts by incorporating Greco-Roman mythological sources and resorting to a traditional historical-literary narrative to compensate for the gaps in the archaeological record.⁵⁸

There is no documented evidence to confirm whether Nivola was aware of the existence of the warrior and boxer statues unearthed at Mont'e Prama beginning in 1974. However, some of his sculptures of massive and monumental forms display striking affinities with them. Indeed, it seems unlikely that he would have remained unaware of a discovery that, as previously noted, was repeatedly reported in the local press, made a considerable impression on Lilliu, and—one might imagine—was a subject of discussion beyond the archaeological community, among friends, acquaintances, and intellectuals.

Costantino Nivola returned to Sardinia, and specifically to Cagliari, between 1978 and 1980⁵⁹—that is, after the Mont'e Prama discoveries. So it is plausible to assume

that, given their friendship, the two may have had an opportunity to meet. If that were the case, it would not be surprising if the sculptor had even seen some fragments of the statues (before the museum display of the finds), which at the time were temporarily stored at the Institutes of Sardinian Antiquities and Palethnology, located within the Faculty of Humanities of the University of Cagliari (fig. 8). The pieces in question consisted of portions of sculptures recovered between January 4 and 8, 1977 by a group composed of Professor Lilliu himself, Enrico Atzeni, Giuseppe Atzori, and students Ubaldo Badas, M. (sic) Manca, Giuseppe Pitzalis, and Giovanni Tore.⁶⁰

The “fortunate archaeologist”

Giovanni Lilliu was a central figure in shaping Sardinia's archaeological and cultural identity. His approach—scientifically rigorous yet open to aesthetic and symbolic dimensions—transformed the region's prehistoric archaeology into a historical narrative that at times took on an epic tone and carried strong identity-based connotations. Lilliu succeeded in combining formal analysis with historical vision, identifying in the “resistance constant” of the Sardinian people a profound and original interpretive key to their millennia-long experience.

Guided by an anti-classical sensibility, partly shaped by his dialogue with Ranuccio Bianchi Bandinelli, Lilliu recognized in the expressive sobriety and abstract strength of Sardinian art a distinctive and coherent trait, from its prehistoric origins through to the modern age. His excavation at Su Nuraxi in Barumini was not merely an archaeological discovery—it was a foundational act in the construction of the cultural identity of a time and an entire region. In this sense, his work transcended academic boundaries, contributing to the construction of a shared and active memory that fostered a dialogue between past and present. Beyond Nivola's visit to Barumini, few details are known about the timeline of his friendship with Lilliu, the occasions on which they met, or any correspondence that may

have passed between the two of them. Nonetheless, the impact of Lilliu's discoveries and the comprehensive historical narrative he constructed from both old and new data, his broad civic engagement in envisioning a modern and autonomous Sardinia, and his remarkable intellectual ability to communicate across disciplines had established him as an indispensable point of reference for anyone seeking a genuine understanding of the island's prehistoric period and the artistic expressions manifested in its architecture and figurative culture.

As for Nivola, the series of *The Fortunate Archaeologist*, created in 1985 and dedicated to Lilliu, seems to encapsulate this relationship perfectly: the archaeologist is depicted carrying on his shoulders a precious burden of bronze figurines—objects central to Lilliu's research and, at the same time, sources of inspiration for the sculptor's own contemporary artistic practice.

¹ G. Lilliu, “Sardegna: isola anticlassica,” in *Il Convegno*, no. 10, October 1946, pp. 9–11 (p. 9).

² L. Vargiu, R. Sirigu, “Sardegna anticlassica: storici e critici in dialogo con un mito,” in *Arte Contemporanea in Sardegna (1957–2017)*, eds. L. Giusti, M. Deiana, E. Manca (Arezzo: Magonza, 2017), pp. 272–83 (p. 278).

³ G. Lilliu, “La preistoria sarda e la civiltà nuragica nella storiografia moderna,” in *Ichnussa. La Sardegna dalle origini all'età classica* (Milan: Scheiwiller, 1985), pp. 489–523.

⁴ A. Mattone, “Prefazione,” “Nota biografica,” and “Bibliografia,” in G. Lilliu, *La costante resistenziale sarda*, ed. A. Mattone (Nuoro: Ilisso, 2002), pp. 7–126 (pp. 15–29).

⁵ Mattone, “Prefazione,” pp. 26–60.

⁶ A. Moravetti, “Nota biografica,” in *Sardegna e Mediterraneo negli scritti di Giovanni Lilliu*, ed. A. Moravetti (Sassari: Carlo Delfino editore, 2008), pp. 11–15 (p. 13).

⁷ Mattone, “Prefazione,” p. 28.

⁸ Ibid., p. 29.

⁹ Ibid., p. 32.

¹⁰ Ibid., p. 34.

¹¹ Ibid., p. 33.

¹² Lilliu, “Sardegna: isola anticlassica.”

¹³ Ibid., p. 9.

¹⁴ Vargiu, Sirigu, “Sardegna anticlassica,” pp. 279–80.

¹⁵ Mattone, “Prefazione,” p. 39.

¹⁶ Ibid., p. 41.

¹⁷ M. Barbanera, *L'archeologia degli italiani. Storia, metodi e orientamenti dell'archeologia classica in Italia* (Rome: Editori Riuniti, 1998), pp. 145–46.

¹⁸ Ibid., p. 164.

¹⁹ G. Lilliu, “Bronzi pre-romani di Sardegna,” in *Bullettino di Paletnologia Italiana* V–VI, 1941–42 (1942), pp. 179–96.

²⁰ G. Lilliu, “Bronzi figurati paleosardi esistenti nelle collezioni pubbliche e private non insulari,” in *Studi Sardi* VI, 1945, pp. 23–41.

²¹ G. Lilliu, “D'un candelabro paleosardo del Museo di Cagliari,” in *Studi Sardi* VIII, 1948, pp. 5–42, I–VII.

²² A. Moravetti, “Saggio introduttivo,” in G. Lilliu, *Sculture della Sardegna nuragica*, reprint of the 1966 book published by La Zattera, Cagliari (Nuoro: Ilisso, 2008), pp. 7–37.

²³ *Bronzetti Nuragici*, eds. G. Lilliu, G. Pesce, exh. cat., Fondazione Bevilacqua La Masa, Venice, 1949 (Venice: Alfieri, 1949), p. 1.

²⁴ Ibid., pp. 17–42.

²⁵ Ibid., p. 21.

²⁶ J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, I (Vienna: Im Akademischen Verlage, 1776), p. 139.

²⁷ Lilliu, Pesce, *Bronzetti Nuragici*, p. 22.

²⁸ Ibid., p. 24.

²⁹ Ibid., p. 26.

³⁰ G. Lilliu, “Preistoria sarda e civiltà nuragica,” in *Il Ponte* VII, no. 9–10, September–October 1951, pp. 983–88 (p. 985).

³¹ G. Lilliu, *Sculture della Sardegna nuragica* (Cagliari: Edizioni La Zattera, 1966).

³² Lilliu, Pesce, *Bronzetti Nuragici*, p. 26.

³³ This is, of course, a perspective closely linked to the artistic dimension of figurative sculpture, since several years earlier he considered the issue of chronology as central to all archaeological research; see G. Lilliu, “Appunti sulla cronologia nuragica,” in *Bullettino di Paletnologia Italiana* V–VI, 1941–42 (1942), pp. 143–77.

³⁴ Mattone, “Prefazione,” p. 43.

³⁵ See Lilliu, “Appunti sulla cronologia nuragica”; Lilliu, “Bronzi pre-romani di Sardegna”; Lilliu, “Bronzi figurati paleosardi”; G. Lilliu, “Bronzetti nuragici da Terralba (Cagliari),” in *Annali delle Facoltà di Lettere, Filosofia e Magistero dell'Università di Cagliari* XXI, 1953, pp. 3–94; G. Lilliu, “Religione della Sardegna prenuragica,” in *Bullettino di Paletnologia Italiana*, 66, 1957, pp. 5–96.

³⁶ Lilliu, “Sardegna: isola anticlassica”; G. Lilliu, “Sardisch-nuragische Bronze-statuetten,” in *Du* (Zurich), July 7, 1952.

³⁷ G. Lilliu, “Preistoria sarda e civiltà nuragica.”

³⁸ G. Lilliu, “Significato della più antica civiltà sarda,” in *L'Unione Sarda*, April 5, 1944.

³⁹ G. Lilliu, “Scoperta di una tomba in località Bau Marcusa ed altre tracce archeologiche in Barumini (Cagliari),” in *Studi Sardi* III, 1936, pp. 147–55.

⁴⁰ G. Lilliu, *Una vita da archeologo* (Sassari: La biblioteca della Nuova Sardegna, 1995), pp. 52–56.

⁴¹ G. Lilliu, R. Zucca, *Su Nuraxi di Barumini*, Sardegna archeologica, series Guide e Itinerari 9 (Sassari: Carlo Delfino editore, 1988), p. 33.

⁴² E. Trudu, “Il nuraghe Su Nuraxi di Barumini,” in *L'isola delle torri. Giovanni Lilliu e la Sardegna nuragica*, eds. M. Minoja, G. Salis, L. Usai (Sassari/Soveria Mannelli: Carlo Delfino editore, 2015), pp. 227–31 (p. 227).

⁴³ G. Lilliu, “Il nuraghe di Barumini e la stratigrafia nuragica,” in *Studi Sardi* XII–XIII, 1, 1955, pp. 90–469.

⁴⁴ G. Lilliu, *Costante resistenziale sarda* (Cagliari: Fossataro, 1971), pp. 41–56.

⁴⁵ E. Contu, *L'altare preistorico di Monte d'Accoddi, Sassari*, Sardegna archeologica, series Guide e itinerari 29 (Sassari: Carlo Delfino editore, 2000), p. 33.

⁴⁶ Ch. Zervos, *La civilisation de la Sardaigne. Du début de l'énéolithique à la fin de la période nouragique, Île millénaire — Ve siècle avant notre ère* (Paris: Éditions Cahiers d'Art, 1954).

⁴⁷ As, as an example, Mackenzie, “The Dolmens, Tombs of the Giants, and Nuraghi of Sardinia,” in *Papers of the British School at Rome* 5, 1910, pp. 88–137.

⁴⁸ G. Lilliu, “Nuovi templi a pozzo della Sardegna nuragica,” in *Studi Sardi* XV–XVI, 1955–57 (1958), pp. 197–288.

⁴⁹ G. Lilliu, *I nuraghi. Torri preistoriche della Sardegna* (Cagliari: Edizioni La Zattera, 1962).

⁵⁰ G. Lilliu, *La civiltà dei Sardi dal Neolitico all'Età dei Nuraghi* (Turin: ERI, 1963).

⁵¹ G. Lilliu, *La civiltà dei Sardi: dal Paleolitico all'Età dei nuraghi* (Turin: Nuova ERI, 1988).

⁵² Lilliu, *La civiltà dei Sardi dal Neolitico all'Età dei Nuraghi*, p. 7.

⁵³ A. Depalmas, “Tribute in Honour of Lilliu 1914–2012,” in *Monuments and Landscape from Sardinia, Scotland and Central Europe in the Very Long Iron Age*, proceedings of the conference “Gardening Time: Reflections on Memory, Monuments and History in Sardinia and Scotland” (Magdalene College, Cambridge, September 21–23, 2012), eds. S. Stoddart, E. D. Aines, C. Malone (Cambridge: McDonald Institute for Archaeological Research, 2021), pp. XVII–XIX.

⁵⁴ C. Luglié, “Realtà materiale, discorso scientifico e ricostruzione archeologica: la Sardegna preistorica di Giovanni Lilliu,” in *Le tracce del passato e l'impronta del presente. Scritti in memoria di Giovanni Lilliu*, eds. M. Perra, R. Cicilloni, Quaderni di Layers 1, 2018, pp. 33–52 (p. 35).

⁵⁵ Ibid., p. 35.

⁵⁶ G. Lilliu, “Gli albori della medicina in Sardegna,” in *L'Unione Sarda*, August 13, 1976.

⁵⁷ A. Usai, “Giovanni Lilliu e Mont'e Prama,” in *Le tracce del passato*, pp. 189–204 (p. 190).

⁵⁸ Ibid., p. 190.

⁵⁹ G. Altea, *Costantino Nivola* (Nuoro: Ilisso, 2005), p. 125.

⁶⁰ G. Lilliu, “Dal betilo aniconico alla statuaria nuragica,” in *Studi Sardi* XXIV, 1975–76 (1977), pp. 73–144, I–XXXIX (p. 113, note 132).