



UNICA

UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI CAGLIARI

DOTTORATO DI RICERCA IN

Ingegneria Civile e Architettura

Ciclo XXXV

TITOLO TESI

Architetture arcaiche.

Invarianti tipo-morfologiche e principi dello spazio nuragico

Settori scientifico-disciplinari di afferenza

ICAR/14 – ICAR/15

Presentata da	Andrea Scalas
Supervisore	Prof. Giorgio Mario Peghin
Co-supervisore	Prof. João Gabriel Candeias Dias Soares

Esame finale anno accademico 2021/2022
Tesi discussa nella sessione d'esame di aprile 2023

in copertina:
Santuario di S. Cristina, Paulilatino, 1100 a.C.

fronte
dall'alto verso il basso: Discesa

retro
dall'alto verso il basso: Risalita



Andrea Scalas

Architetture arcaiche. Invarianti tipo-morfologiche e principi dello spazio nuragico



Ecco, ad esempio, la Sardegna e la tipica cultura preistorica con cui si colloca nel mondo antico. Questa cultura si estende davanti a noi, nel mezzo del paesaggio sardo, nella sua forma ormai pietrificata. Ancora oggi possiamo abbandonarci al fascino di quel rapporto originario tra paesaggio antico e natura. Che gli alberi e i cumuli di pietre gettino su quest'isola assediata dal culto ctonio dell'acqua e dei morti l'ombra blu più scura ch'io abbia mai visto nei paesaggi antichi, può essere un'osservazione indotta dalla nostra sensibilità moderna. Eppure, è inconfondibile il tipico impianto ctonio nell'immagine naturale dell'isola.

Karl Kerényi

Università degli Studi di Cagliari
Corso di Dottorato in Ingegneria Civile e Architettura
XXXV Ciclo | AA 2021-2022
SSD ICAR14 - ICAR15

Architetture arcaiche

Invarianti tipo-morfologiche e principi dello spazio nuragico



La presente tesi è stata prodotta durante la frequenza del corso di dottorato in Ingegneria Civile e Architettura dell'Università degli Studi di Cagliari, XXXV ciclo, con il supporto di una borsa di studio finanziata con le risorse del P.O.R. Sardegna F.S.E. 2014-2020 - Asse III "Istruzione e Formazione" - Obiettivo Tematico 10, Priorità d'Investimento 10ii), Obiettivo Specifico 10.5, Azione dell'accordo di Partenariato 10.5.12.

Andrea Scalas gratefully acknowledges the Sardinian Regional Government for the financial support of his PhD scholarship (P.O.R. Sardegna F.S.E. - Operational Programme of the Autonomous Region of Sardinia, European Social Fund 2014-2020 - Axis III Education and training, Thematic goal 10, Investment Priority 10ii), Specific goal 10.5.

dottorando | Andrea Scalas

supervisore | Prof. Giorgio Mario Peghin
co-supervisore | Prof. João Gabriel Candeias Dias Soares

Abstract (IT)

La tesi indaga la condizione distintiva del patrimonio archeologico nuragico secondo una prospettiva essenzialmente architettonica, al fine di desumerne valori persistenti ed interpretazioni spaziali capaci tanto di apportare un contributo innovativo ad una visione rinnovata dell'architettura preistorica quanto di rilevare alcuni principi arcaici per il progetto contemporaneo. Attraverso la categoria teorico-metodologica dell'arcaico, una poetica improntata su principi di radicamento e continuità, la tesi abbraccia addirittura il tema dell'architettura arcaica come forma d'arte simbolica e precisa le sue coordinate spazio-temporali ab origine nel contesto del fenomeno megalitico, ricercandone modalità di manifestazione ed operazioni primarie, per giungere poi al caso studio della Sardegna, "la ventosa terra arcaica, posta tra mare e cielo", culla delle architetture della cultura nuragica.

Le prospettive architettoniche sulla grammatica nuragica, specialmente le letture comparate dei quattro maestri - Zevi, Rudofsky, Rossi e Venezia - hanno sistematizzato una comune tensione, più o meno intenzionale, verso i temi dello spazio nuragico, che è stato approfondito dal punto di vista tipologico-fenomenologico, fino ad essere arcaicamente reinterpretato attraverso le parole di alcune figure culturali intellettualmente affini e sensibili a tali temi. Il risultato è un'antologia di frammenti, di pensieri, una collezione di lasciti in cui emergono, con grande intensità, declinazioni spaziali di nuragico.

Il cuore della ricerca è costituito da una duplice indagine sulle architetture nuragiche attraverso gli strumenti espressivi della rappresentazione architettonica e del modello, che ha portato a due esiti distintivi: l'*Atlante Nuragico*, un apparato disegnato ricco di sguardi ermeneutici, prospettive spaziali e tipo-morfologiche sull'architettura preistorica sarda e sulle sue relazioni, e *Nuragic Cubes*, un progetto di sperimentazione plastica che interpreta la costruzione fisica del vuoto nuragico attraverso la narrazione di tre ricorrenze spaziali paradigmatiche.

Abstract (EN)

The thesis explores the distinctive condition of the Nuragic archaeological heritage through a predominantly architectural lens, aiming to extract enduring values and spatial interpretations that contribute both to an innovative understanding of prehistoric architecture and to the identification of particular archaic principles for contemporary design. Employing the theoretical-methodological category of the archaic, a poetic approach grounded in principles of rootedness and continuity, the thesis abductively delves into the topic of archaic architecture as a symbolic art form, pinpointing its spatio-temporal coordinates within the context of the megalithic phenomenon. It investigates modes of manifestation and primary operations, ultimately focusing on the case study of Sardinia, “the windy archaic land set between sea and sky,” the birthplace of the Nuragic culture’s architectural expressions.

Architectural perspectives on Nuragic grammar, especially the comparative readings by the four masters - Zevi, Rudofsky, Rossi, and Venezia - have systematized a shared, albeit varying, emphasis on Nuragic space themes. This focus has been deepened from a typological-phenomenological standpoint, eventually undergoing an archaic reinterpretation through the insights of several culturally and intellectually aligned figures sensitive to these themes. The result is an anthology of fragments and thoughts, a collection of legacies in which spatial expressions of Nuragic culture emerge with remarkable intensity.

At the heart of the research lies a twofold investigation of Nuragic architectures, utilizing the expressive tools of architectural representation and modeling, culminating in two distinctive outcomes: *Nuragic Atlas*, a drawn compendium brimming with hermeneutic insights, spatial perspectives, and typo-morphological analyses of Sardinian prehistoric architecture and its relationships; *Nuragic Cubes*, a project of plastic experimentation that interprets the physical construction of Nuragic void through the narration of three paradigmatic spatial recurrences.

INDICE

Introduzione

Il progetto di ricerca	1
Argomento generale e specifico	3
Ipotesi e domande di ricerca	9
Obiettivi e caratteri innovativi	13
Struttura e metodologia	15

Parte prima. Intorno all'arcaico

1. Il pensiero arcaico	22
1.1. Un concetto polisemico	24
1.2. Una poetica per l'architettura	45
2. L'arcaico nel mondo antico	64
2.1. I luoghi dell'arcaico	66
2.2. L'orizzonte atlantico mediterraneo	84
Insero I Un inventario di figure megalitiche	102

Parte seconda. La “ventosa terra arcaica”

3. La visione dell'archeologia	128
3.1. Alcune note sul megalitismo sardo	130
3.2. Le architetture della cultura nuragica	138

[Insero II | Le carte dell'architettura nuragica](#) 154

4. Le prospettive dell'architettura	166
4.1. Il riconoscimento del passato come materia attiva	168
4.2. Geometrie espressive tra forma e tecnica	175
4.3. L'imperfezione della città nuragica	191

5. Quattro interpretazioni della grammatica nuragica	204
5.1. Bruno Zevi e il grado zero dell'architettura	208
5.2. Bernard Rudofsky e le forme primordiali mediterranee	215
5.3. Aldo Rossi e il segreto dell'architettura nuragica	221
5.4. Francesco Venezia e il perenne rinnovarsi delle forme	233

[Insero III | L'omologia formale del nuragico](#) 248

Parte terza. Fenomenologia dell'architettura nuragica

6. Lo spazio dell'architettura nuragica	266
6.1. La costruzione di uno sguardo metodologico	268
6.2. Il mucchio come struttura	277
6.3. La cavità come spazio	287
6.4. Smisuratezza e atmosfera	300

[Insero IV | Abitare arcaicamente il nuraghe](#) 320

ATLANTE NURAGICO	349
-------------------------	------------

7. Principia Nuragica. Un'ipotesi interpretativa di invarianti tipo-morfologiche	336 351
---	----------------

[Insero V | *If an architect designed a nuragic architecture, how would they represent it?*](#) 342|486

8. Declinazioni di spazio nuragico	520
---	------------

8.1. João Ferreira Nunes, paesaggista	532
8.2. Manuel Aires Mateus, architetto	540
8.3. Gianni Berengo Gardin, fotografo	548
8.4. Paolo Angeli, musicista	556
8.5. Alberto Masala, poeta	564
8.6. Gabriella Locci, artista	572
8.7. Giovanni Canu, scultore	584
8.8. Ermenegildo Atzori, disegnatore	594
8.9. João Gomes da Silva, paesaggista	604
8.10. Massimo Venturi Ferriolo, filosofo	614

[Insero VI | *Nuragic Cubes*. La costruzione fisica del vuoto nuragico](#) 622

Considerazioni finali

Verso la costruzione di una narrativa arcaica	662
--	------------

Annesso Le carte tematiche dell'architettura preistorica sarda	672
---	------------

Bibliografia	747
---------------------	------------

Indice delle illustrazioni	763
-----------------------------------	------------

INTRODUZIONE

IL PROGETTO DI RICERCA

Argomento generale e specifico

Ipotesi e domande di ricerca

Obiettivi e caratteri innovativi

Struttura e metodologia

Argomento generale e specifico

La tesi indaga la condizione distintiva del patrimonio archeologico nuragico secondo una prospettiva prettamente architettonica, al fine di desumerne valori persistenti ed interpretazioni spaziali che siano capaci tanto di offrire un contributo innovativo a una visione attualizzata dell'architettura preistorica quanto di rilevare alcuni principi arcaici immutabili dai quali il progetto contemporaneo può ancora attingere e trarre insegnamento.

La consapevolezza della condizione critica nella quale l'architettura contemporanea versa, infatti, ci pone davanti delle questioni dirimenti: a fronte di un preponderante smarrimento delle pratiche del progetto contemporaneo, sempre più immerso e soffocato da processi di globalizzazione e di speculazione edilizia, l'architettura contemporanea appare come frammentata, fluida, discontinua, arrivando al punto di essere valutata "di successo", "alla moda". «Oggi l'architettura gode di un grande successo spettacolare» afferma il filosofo Nicola Emery: «è persino ovvio: più essa si spettacolarizza, più viene spettacolarizzata. Ma proprio questo successo potrebbe essere l'indice di una crisi di senso, ossia dell'aprirsi di un dualismo, tutto polarizzato sull'*in-sé-stesso*, laddove dovrebbe darsi la ricerca, più modesta, di una sintesi» (Emery, 2007). Una crisi di senso, un disorientamento dei principi cardine del progetto contemporaneo possono emergere quando una forma del fare smarrisce le cause essenziali per cui essa esiste e per cui dovrebbe agire; quindi, perdendo i principi da cui proviene, viene meno la possibilità stessa di legittimarne la poetica costruttiva.

Processi di costruzione intensiva e di produttività seriale continuano a indebolire e minare alcuni paradigmi fondanti la disciplina, a discapito di qualità, vocazioni e identità dei luoghi. Se, da un lato, la grande varietà di sperimentazioni sulla produzione architettonica e le infinite possibilità che le tecnologie ci mettono davanti hanno portato uno sviluppo sempre più specialistico dei saperi, dall'altro sembra che si sia perso il valore di sintesi, di compattezza che ha sempre contraddistinto l'architettura nel corso dei secoli.

In aggiunta a ciò, una forte crisi ambientale continua incessantemente a provare la salute dei territori, restituendoci, di fatto, un paesaggio ibrido. Il luogo di proiezione ed esplicitazione della realtà nella quale viviamo si è notevolmente impoverito, a causa di un turismo aggressivo e di un'inversione immobiliare irregolarmente controllata, la cui tendenza allo sviluppo ha portato alla più assoluta obsolescenza.

Sono compromesse, quindi, sia le singole architetture che le relazioni che esse stesse intessono all'interno del territorio. Davanti a un sistema così eccessivamente sofisticato, di difficile lettura e comprensione, è necessaria una presa di posizione adeguata: è necessario ritrovare quel senso primario del fare, ripensando degli strumenti di sintesi che siano in grado di interpretare e ricostruire, in maniera efficace ed unitaria, i rapporti tra architettura, città e territorio.

All'interno di questa complessa cornice si delinea l'argomento generale della ricerca, che inquadra la dimensione del pensiero arcaico, un concetto estensivo e costitutivo che configura ed esprime una forma di radicamento e di continuità nelle cose: una potenziale metafora, strumento disvelatore delle architetture e dei luoghi ad esse associati, che riporta alla radice esistenziale dell'abitare. Il volgere lo sguardo verso il pensiero arcaico, in architettura, riveste un significato particolare: non si tratta, infatti, tanto di un nostalgico ritorno ad alcuni modelli e concezioni passate, quanto un vero e proprio modo di conoscere e di intendere il progetto di architettura.

Ma cosa è l'arcaico, e perché proprio l'arcaico?

La parola arcaico, in senso lato, descrive un momento della storia che agisce come origine di una certa espressione culturale, artistica, sociale. Arcaico è sinonimo di antico, vetusto, primitivo: addirittura, in alcune definizioni, il suo significato è associato a termini del calibro di rozzo, antiquato, istintivo, persino fuori moda.

L'ambito storico-archeologico, nel quale la parola è prettamente impiegata, riferisce un concetto di arcaico relegato a un preciso ordine cronologico. Si evince che arcaico sia qualcosa fissato in un tempo esatto, relazionato curiosamente e costantemente con il paradigma evolutivo occidentale della cultura materiale greca: un intervallo temporale fisso, dal carattere statico, quasi cristallizzato, sia nel tempo che nello spazio. Tuttavia, altri campi disciplinari, afferenti principalmente alle discipline filosofiche, antropologiche e psicologiche, considerano arcaico non tanto nella sua dimensione cronologica quanto nella sua accezione primaria, facendo leva sull'etimo bivalente del lemma.

La scelta di voler perseguire questa strada, ribaltando la definizione classica di arcaico storicamente inteso, attraverso la contaminazione di discipline che tengono conto della natura primigenia della parola, è fondante per la tesi. Arcaico, nel suo primo significato e senso, è origine, principio: arcaico come *archè* è un tipo di pensiero che ritorna agli elementi necessari,

alle forme primarie, che aspira a un momento originario dove vigeva un sano equilibrio tra luoghi, comunità e risorse. Arcaico condivide la sua natura etimologica tanto con la parola archeologia quanto con architettura: diviene fondamentale, dunque, ragionare sul significato e sul contributo che questa categoria può introdurre nelle discipline del progetto, in particolare all'interno dei settori scientifico-disciplinari afferenti alla composizione architettonica e urbana e all'architettura del paesaggio.

In questo senso, "arcaico" è intenzionalmente utilizzato nel presente lavoro di tesi secondo una valenza non ortodossa, non pura – se relazionata alle discipline storiche e archeologiche – a indicare un dato processo, un momento, qualcosa di così forte e denso che quasi precede una condizione architettonica; arcaico si distanzia da qualcosa di sofisticato, di aulico, di più colto ed elaborato; arcaico è indizio, segno, è qualcosa dal carattere latente che non ha ancora manifestato in maniera omogenea una propria dimensione.

Diversamente dall'archetipo, che assurge a modello, caratterizzato da una propria figura formata e da una definita stabilità, l'arcaico rappresenta i fondamenti di un principio di potenziale forma precostituita. Essendo il pensiero arcaico, per sua natura, metaforicamente comprensibile ma difficilmente formulabile e razionalizzabile, si avanza un racconto sulla complessità che lo sottende attraverso l'identificazione di alcuni concetti chiave, che torneranno a più riprese nello svolgimento e ragionamento proposti, costituendo, di fatto, un *continuum*, capace di acquisire notevole valore se trasposto al contemporaneo, poiché alcune caratteristiche fondamentali di questo concetto sono, indubbiamente, la resistenza e la trasversalità al tempo.

All'interno dello sfondo culturale dell'arcaico, la ricerca indaga la condizione spaziale e formale dell'architettura antica all'interno del bacino mediterraneo e dell'Europa atlantica, andando a ricercare quei luoghi intrisi di arcaicità, con una particolare attenzione per il caso studio della Sardegna. Attraverso un inventario di figure megalitiche collocate nella storia, si ripercorre il grande tema dell'architettura come forma d'arte simbolica: cromlech, tumuli, piramidi, menhir, templi, obelischi richiamano, seppur in spazi e tempi distanti tra loro, comuni costanti formali, manifestatesi attraverso simili modalità ed analoghi strumenti mentali di base, in molti casi maturati dall'uomo arcaico in associazione alla sua anatomia. Si tratta, infatti, di strumenti primari che imprimono ed esprimono per mezzo dell'intelletto dei segni ragionati sul territorio attraverso l'acquisizione conscia delle tre dimensioni dello spazio,

della gravità, dell'orientamento, etc.. Scendendo di scala, si focalizza l'attenzione sull'ambito mediterraneo, luogo capace di accogliere e riunire nel tempo differenti tipi di architetture arcaiche, manifestatesi nella loro economia formale tanto come prodotto di atteggiamenti necessari quanto come dispositivi simbolici nell'organizzazione dello spazio (*temenos*, *kepos*, *tholos*, *dromos* etc.). Le architetture arcaiche mediterranee, in relazione alle loro invarianti tipo-morfologiche, permettono di comprendere, acquisire e traguardare quei caratteri di verità e coerenza che hanno permesso loro di resistere e persistere al tempo.

In particolare, la Sardegna, terra arcaica¹ per eccellenza, costituisce un fertile terreno d'indagine per lo studio delle architetture arcaiche della cultura nuragica, per diverse motivazioni: in primo luogo, la singolarità del patrimonio sardo nuragico, unico nel suo genere, ci permette di rivolgere uno sguardo verso l'architettura antica, l'unica in grado di rivelarci sinceramente la sua concezione primigenia, il *grado zero* dell'architettura; in secondo luogo, l'articolazione e la varietà di queste architetture e dei luoghi associati ad esse (villaggi, santuari, necropoli etc.), ci mostrano un particolare tipo di intelligenza, attualmente persa, nella capacità della civiltà nuragica di generare, costruire e gestire lo spazio; in ultima istanza, l'argomento è inserito in una cornice attuale di dibattito, essendo il paesaggio nuragico ufficialmente candidato alla lista dei siti riconosciuti dall'UNESCO come patrimonio dell'umanità.

Parliamo di paesaggio nuragico in quanto è evidente la straordinaria capacità che la civiltà nuragica ha avuto nel costruire luoghi singolari, popolando l'isola di torri tronco-coniche, intorno ai quali si sono sviluppati piccoli nuclei sparsi e villaggi; con essi, i luoghi dell'acqua, le necropoli, i megaliti hanno costituito una fitta rete di relazioni distribuite nel territorio. A partire dal II millennio a.C. fino al 500 a.C., nel periodo che intercorre tra quelle che vengono definite Età del Bronzo e l'Età del Ferro, la cultura nuragica si afferma nell'isola attraverso la costruzione di architetture inedite sparse in maniera strategica lungo tutto il territorio.

La tesi esplora, come argomento specifico, il punto di vista squisitamente architettonico delle relazioni delle archeologie della cultura nuragica: in particolare, la ricerca verte sulle torri megalitiche dell'isola, altrimenti note come i nuraghi; sulle architetture relative al culto dell'acqua, ovvero i pozzi e le fonti sacre; sulle architetture funerarie, le cosiddette tombe di giganti. L'analisi comparata delle architetture nuragiche dal punto di vista tipo-morfologico costituisce il cuore pulsante della ricerca, strumento fondamentale per la riscoperta di alcuni principi immutabili ed universalmente validi sui cui il campo dell'azione progettuale contemporanea

può ancora muoversi. Affrontare la questione tipologica, nonché introdurre la tematica dello spazio nuragico, permette, infatti, di indagare sotto una diversa ottica queste architetture, secondo il punto di vista dell'architetto, non riducendole a mere archeologie storicistiche, ma osservandole come dispositivi che si liberano della loro consistenza puramente formale e possono orientare ai fondamenti delle pratiche progettuali. Specificatamente, viene esplorato il tema dello spazio nuragico attraverso l'introduzione di alcuni "principi", che mirano non tanto a un carattere profondo di oggettività, quanto ad un racconto selettivo, intenzionale ed ermeneutico della struttura formale delle architetture nuragiche, dove l'interpretazione stessa del lettore entra e fa parte della dimensione concettuale arcaica alla base delle istanze richiamate. Dal punto di vista operativo, alcuni principi individuano altresì le tipologie architettoniche ricorrenti, a cui corrispondono, in forma esclusiva e non, delle unità tipologiche minime (il *temenos*, il vestibolo, la scala, la *tholos*, il corridoio, la nicchia, la camera etc.), esplicate e rappresentate attraverso la costruzione di abachi tassonomici, da cui si evincono relazioni e analogie; vengono presentati alcuni itinerari antologici tematici di architetture nuragiche paradigmatiche che rappresentano la dimensione del pensiero arcaico come atto fondativo nel paesaggio nuragico, a cavallo tra istanza necessaria e istanza simbolica; ancora, emergono alcuni temi compositivi arcaici che il nuragico richiama – il rapporto pieno e vuoto, luce e buio, il silenzio etc. –, fino ad arrivare ad approcci di tipo operativo-sperimentale, attraverso la costruzione fisica di alcuni modelli di studio. Ancora, viene riconosciuto come necessario uno dei connotati fondamentali di queste architetture, consistente nella loro trasformazione tipologica che, a partire dal tipo elementare, si ripete e ricomponesse in figure inedite, in relazione al contesto geografico, alla funzione, alla storia, al tipo di materiale.

Un lavoro - è bene precisare, data l'apparente indeterminatezza sottesa all'utilizzo del termine "principio" - che non ambisce tanto al rigore e alla scientificità propria della disciplina archeologica quanto ad un'ipotesi interpretativa di natura arcaica architettonica, capace di collezionare e sistematizzare alcune istanze in un vero e proprio "Atlante nuragico" attraverso la costruzione di una famiglia omologica delle architetture nuragiche. Infatti, analogamente ad altre culture e forme organizzative antiche, la civiltà nuragica si è manifestata attraverso una disposizione nello spazio secondo un ordine gerarchico, che, nel tempo, si è evoluto, dal singolo elemento al villaggio, dall'insediamento fino alla costituzione, in alcune parti, di veri e propri distretti (i cantoni), a controllo di una porzione specifica di territorio. Tutto

ciò ha contribuito nel tempo alla costruzione di un'idea di città altra, diversa dal concetto di città tradizionalmente intesa dalla storia dell'urbanistica classica, ovvero le città-agglomerato organizzate: è una città-territorio, organizzata ed articolata secondo un modello insediativo non urbano, dato non da un ordine formale preconstituito ma da una precisa struttura organizzativa. Struttura che si riflette nel riconoscimento e della declinazione del concetto di *limes* territoriale, in relazione a specifiche invarianti, quali la topografia, l'idrografia, la geologia e la pedologia, le sole sulle quali possiamo ancora fare affidamento per la comprensione della civiltà nuragica. L'approfondimento di aree di maggior concentrazione o rarefazione delle architetture nuragiche, infatti, può essere dirimente nella comprensione del rapporto tra costruzione e territorio.

Le analisi tipo-morfologiche delle architetture nuragiche, gli approfondimenti sopracitati, nonché le prospettive che la letteratura architettonica porta in essere sui temi in questione aprono inequivocabilmente lo sguardo verso ulteriori considerazioni intorno al tema dello spazio nuragico, trascendendo la disciplina strettamente architettonica e offrendosi ad ulteriori interpretazioni fornite da discipline collaterali all'architettura che il nuragico, in qualità di architettura arcaica, evoca e porta in seno. In tal senso, il periodo estero trascorso presso l'*Universidade de Évora* in Portogallo si è rivelato dirimente, in quanto l'università portoghese in questione vive una costante contaminazione con discipline quali la fotografia, l'arte, la musica, il cinema; avendo colto questa occasione, lo spazio arcaico del nuragico si è prestato ad alcune interpretazioni spaziali derivate dalla sensibilità di alcune figure di livello nazionale e internazionale che hanno contribuito al dibattito attuale, verso un processo ermeneutico che vede nell'architettura nuragica una vera e propria categoria di arcaico contemporaneo.

Ed è in questa diversità di approcci, apparentemente differenti ma al contempo sensibili ai temi dell'arcaico, che si possono scoprire e perseguire indirizzi, suggestioni, analogie, capaci di fornire punti di vista rinnovati nello sguardo dell'architettura del passato, nonché potenziali risposte alle problematiche del progetto contemporaneo.

Identificare, tra l'antichità e la contemporaneità, ciò che resiste, ciò che è condannato all'obsolescenza è già, in parte, una risposta al problema. Solo partendo da una profonda conoscenza dei contesti, ritrovando gli elementi essenziali dei luoghi, leggendo in maniera intenzionata il territorio – in un'ottica che verte con buona probabilità verso il progetto di paesaggio – possiamo ritrovare quei processi di sintesi, per un progetto ragionato dei luoghi.

Ipotesi e domande di ricerca

Le ragioni di interesse della tesi vertono sulla consapevolezza, già illustrata, che il paesaggio contemporaneo è un complesso sistema sempre più soggetto a fenomeni di trasformazione ed ibridazione, a causa di una scarsa conoscenza ed interpretazione dei luoghi, che attualmente appaiono come narcotizzati, e di una gestione non integrata e sempre più specialistica dei saperi, che spesso comporta una cattiva condotta progettuale dagli esiti più che discutibili.

«La situazione attuale del progetto si presenta in modo fluido, sostanzialmente incerto e molteplice, un modo cangiante e inafferrabile che ha fatto nascere la metafora dello spazio liquido, un mondo di forme, di superfici sinuose, compenstrate inteso come un'entità metamorfica e costantemente in movimento, un universo plasticamente continuo, alternativo alle configurazioni ferme e misurabili tipiche della spazialità razionale derivata dal modello cartesiano. Sono crollate le grandi architetture di pensiero del secolo breve, e solo i resti di queste costruzioni teoriche si prestano ancora a essere utilizzati in *collage* di frammenti a volte preziosi, in altri casi poco significativi. All'interno di un predominio incontrastato dell'universo visivo, i linguaggi tendono a confondersi l'uno nell'altro in nuove sintesi, le quali, se fanno perdere di autonomia i singoli codici, schiudono prospettive inaspettate alla scrittura progettuale» (Purini, 2000, pp. 21–22).

L'alto grado di instabilità, espresso dalla lucida analisi di Purini, rivela l'importanza di liberarci delle eccessive sovrastrutture e tecnicismi che caratterizzano e condizionano l'architettura contemporanea, attraverso alcuni processi di riduzione e sintesi che possono disvelare il senso primo delle cose. Da questo punto di vista, l'architettura ha sempre avuto una particolare predilezione verso uno sguardo consapevole delle opere del passato, in un continuo e costante confronto, cercando di captarne logiche, segreti e soluzioni, soprattutto in particolari momenti storici, definiti dall'antropologo francese Arnold Van Gennep come “riti di passaggio”, per ri-valutare quei meccanismi compositivi arcaici alla base del progetto del mondo antico: tuttavia, è pur vero che quando questo è avvenuto, il prestigio delle tradizioni classiche ha quasi sempre troneggiato, elevandosi a paradigma intoccabile, rappresentante di quell'unica verità fondativa della storia, soprattutto nella cultura occidentale. Una tra tutte, come ricordano Benevolo e Albrecht, è la tradizione classica per antonomasia, la greca: «La sintesi greca è così importante da far retrocedere a 'preistoria' tutto quel che precede nel tem-

po (ad eccezione delle vicende del Vicino Oriente, ricostruite come ‘antefatti’) e da appiattare la prospettiva di tutte le tradizioni lontane nello spazio, di cui si preferisce cogliere la pura ‘diversità’ piuttosto che l’autonomo svolgimento» (Benevolo - Albrecht, 2002, p. VI).

Da queste riflessioni muove l’ipotesi generale della ricerca, che si interroga sulla possibilità che non solo le civiltà classiche e le loro architetture, nella loro condizione di perfezione archetipica, possano e debbano assurgere a modelli e riferimenti per sollecitare le invenzioni e il progresso contemporaneo, ma anche e soprattutto le archeologie preistoriche – nel caso specifico di questo lavoro di ricerca quelle relative alla cultura nuragica – possano divenire dei dispositivi architettonici in grado di veicolare, ancora a distanza di secoli, dei principi di radicamento e continuità, delle vere e proprie istanze arcaiche alla base dei fondamenti del progetto. Questa costituisce un’ipotesi ancora più affascinante rispetto alla mera presa in considerazione di una qualsivoglia civiltà classica, in quanto le stesse ragioni di interesse della ricerca muovono dal fatto che l’ambito delle architetture preistoriche sia di gran lunga sottovalutato, se non del tutto trascurato, dalle discipline afferenti l’architettura e il progetto, divenendo nel tempo quasi interamente proprietà e retaggio degli ambiti afferenti la rigorosa e dettagliata sfera delle discipline archeologiche².

Probabilmente, è proprio la condizione “primitiva” e “diversa” delle architetture preistoriche sarde, nel loro valore di dispersione, incompiutezza e perfettibilità, ad aver fatto desistere l’ambito strettamente architettonico da un approfondimento sistematico, come accade per altre architetture preistoriche, al punto tale da trascurare la potenza arcaica del nuragico, insita proprio nel suo carattere perennemente in potenza.

Pertanto, la sfida sarà proprio quella di riconoscere alle architetture nuragiche il loro grado di contemporaneità culturale, *in primis* attraverso l’utilizzo di un approccio interpretativo arcaico che, nell’ottica processuale di strumento di sintesi, si pone come dispositivo metodologico di interpretazione dei luoghi, al fine di riconquistare quell’essenza olistica, tipica del mondo antico, a cui oggi forse solo il progetto di architettura di paesaggio può ambire.

Inoltre, è opportuno menzionare l’interesse che l’ambito storico-archeologico sta attualmente sostenendo e promuovendo, ponendosi come obiettivo il raggiungimento di un riconoscimento ufficializzato del patrimonio nuragico (e prenuragico) a livello internazionale come bene UNESCO. In seno a quest’obiettivo, la tesi mira all’esplorazione di un tipo di sguardo critico verso queste architetture che possa fornire un contributo verso un’innovativa ed ulte-

riore interpretazione critica delle architetture nuragiche, dal punto di vista della composizione architettonica e urbana.

La scelta delle relazioni dell’architettura nuragica come oggetto di studio specifico e, in particolare, il focus prevalente sui 31 monumenti nuragici candidati alla *Tentative List* UNESCO, nasce dall’osservazione che tali siti, seppur riduttivi rispetto alla moltitudine delle opere nuragiche offerte dall’isola, costituiscono una buona sintesi nonché un’immagine culturale dell’isola nelle sue componenti storico-architettoniche. Ogni luogo della lista affronta, quindi, tematiche differenziate legate ai contesti paesaggistici ad ampio spettro – urbani, rurali, costieri, etc. – ma, soprattutto, costituisce un insieme coerente di architetture, monumenti, archeologie, tracce e reperti che si articolano alla scala vasta del territorio in una rete di relazioni culturali e fisiche, poli di un ipotetico e auspicato parco archeologico della Sardegna, che sarebbe potenzialmente in grado di ricucire i frammenti dispersi della memoria antica, restituendo all’isola un’innovativa forma di lettura della sua storia, attualmente poco valorizzata e difficilmente percepibile e visibile come un *corpus* unitario.

Alla luce del recente inserimento dell’architettura nuragica nella *Tentative List* UNESCO, le parole del padre dell’archeologia nuragica Giovanni Lilliu, intorno alla cultura nuragica e alla necessità di studiarla a fondo, risuonano, impregnandosi di significato e di attualità: «Oggi codesta singolare cultura è considerata dai più come una sorta di entità ‘cadaverica’, scrutata solo talvolta per la suggestione di sognati tesori che l’accompagnano. [...] Ma si scorda che mondi di vivi e mondi di morti sono, in genere, in sotterranea continuità storica e che lo sono specialmente in una terra – come la Sardegna – dove il filone popolare originario dei fatti umani è stato conservato e trasmesso dalla protezione insulare, al di fuori e al di sotto della stratificazione ufficiale dei successivi eventi della storia politica. Si vuole scorgere in genere in questi fatti – cioè nella ‘natura sarda’ – una mestizia assente e passiva, ma non s’intende ancora sufficientemente che nella sua freschezza, tuttora in gran parte incontaminata, esistono, come per il passato nuragico, anche motivi attivizzanti e determinanti di una nuova civiltà fatta per nuovi tempi e nuove istanze. Forse, nel vecchio nuraghe è ancora un po’ il segreto della giovane Sardegna e delle sue speranze avveniristiche» (Lilliu, 2002, p. 155).

Il “vecchio nuraghe” e, per sineddoche, le architetture della cultura nuragica possono, ancora oggi, insegnarci qualcosa. È possibile ottenere suggestioni, riflessioni, analogie, non solo ai fini della mera ricostruzione di ciò che era, ma per la comprensione di un passato attuale,

partecipe della costruzione delle complessità del paesaggio contemporaneo. La reinterpretazione delle architetture nuragiche come dispositivi orientanti al progetto, in questo senso, costituisce un cambio di paradigma, capace di andare oltre il singolo oggetto: una costante resistente in grado di asciugare le complessità, che mette in luce e rivela un approccio orientato verso i fondamenti della disciplina.

In seno a queste considerazioni, gli ambiti interrogativi di ricerca sono principalmente due: uno generale, di natura teorico-concettuale; l'altro particolare, di natura operativo-sperimentale.

Il primo è relativo all'arcaico: può esso, da elemento vetusto e fuori moda, da periodo storico cronologicamente statico, assurgere a diventare una categoria concettuale, un'analogia che governi, guidi e traguardi un tipo di modo di intendere il progetto? È possibile, attraverso la contaminazione di discipline altre comprendere, reinterpretare e governare le potenzialità teorico-metodologiche di questo strumento verso le discipline del progetto? Può l'esperienza arcaica agire come strumento di espressione nella contemporaneità? Possiamo interpretare in senso arcaico il nostro momento storico, riconoscendo il passato come materia attiva e attuale? Quali strumenti può fornirci oggi il concetto di arcaico nell'interpretazione del progetto di architettura? Cosa ancora resiste e cosa ormai è condannato all'obsolescenza?

Il secondo è relativo alle architetture della cultura nuragica: può l'architettura nuragica, riletta nell'ottica del pensiero arcaico, essere ancora considerata depositaria di un originario sapere, di pratiche del buon costruire, scartate a fronte di nuove tecnologie e specialismi, universalmente valide? In caso affermativo, l'architettura nuragica è architettura arcaica? Come può il punto di vista dell'architetto contribuire allo sguardo critico e alla visione di queste architetture? Può l'analisi tipo-morfologica delle architetture nuragiche costituire un valido contributo, nonché un innovativo strumento utile per l'indagine dell'architettura nuragica e per il progetto contemporaneo? È possibile fornire una pertinenza architettonica di spazio nuragico? Cosa rappresenta questo concetto, che tipo di istanze veicola e a che tipo di interpretazioni, anche non strettamente ascrivibili all'architettura, si presta?

La tesi cerca di dare risposta a queste domande.

Obiettivi e caratteri innovativi

Attraverso la categoria concettuale dell'arcaico, l'obiettivo generale della ricerca lavora sull'individuazione di strumenti teorici e operativi utili alla lettura, alla comprensione e all'interpretazione delle architetture e dei luoghi contemporanei, nella convinzione che l'architettura antica sia latrice di istanze persistenti.

In seno all'obiettivo generale della tesi, si articolano alcuni obiettivi specifici sui quali la ricerca struttura i suoi ragionamenti, quali l'analisi e l'interpretazione architettonica delle relazioni delle archeologie della cultura nuragica, che contribuiscono alla rivalutazione del suddetto patrimonio preistorico sotto una chiave altra di lettura, come dispositivo di sintesi e contenitore di valori arcaici da considerare ed integrare alla luce della recente proposta espressa nella *World Heritage List* UNESCO; l'individuazione dei caratteri resistenti, sia in termini teorici che operativi, del pensiero arcaico, capaci di fondare un approccio orientato al progetto che si orienta intimamente con le coordinate spazio-temporali in cui l'azione stessa si iscrive.

Gli strumenti teorici mirano a fornire una definizione di arcaico, come fondamento e approccio verso il progetto, attraverso contaminazioni di altri ambiti che permettono di avvicinare al tema da punti di vista diversificati. Il carattere multidisciplinare permette di riguardare il concetto di arcaico riscoprendone il potenziale storico, atopico e atemporale: in tal senso, arcaico è un'astrazione presente tanto nell'architettura antica quanto nell'architettura contemporanea.

Gli strumenti operativi, invece, mirano, attraverso l'analisi tipo-morfologica comparata delle architetture della cultura nuragica, tanto alla definizione di alcune istanze dello spazio nuragico quanto alla ricostruzione del paradigma di una concezione originaria, capace di disvelare veri e propri principi compositivi primari e potenziali configurazioni a servizio del progetto. Attualizzare il nuragico, infatti, veicola un profondo senso di arcaico contemporaneo che libera le architetture preistoriche dalla loro dimensione meramente storicistica e le offre alla dimensione puramente analogica, trasmettendo in maniera immediata l'essenza spaziale che le architetture nuragiche, in quanto architetture arcaiche, hanno in essere.

In tal senso, l'arcaico diventa una categoria che guarda all'architettura del passato come strumento di riscoperta di alcune certezze immutabili, come deposito di buone pratiche progettuali che ancora oggi dovrebbero essere tenute in considerazione.

Questi strumenti costituiscono anche il potenziale innovativo della ricerca: l'utilizzo del concetto di arcaico e delle sue accezioni in differenti campi disciplinari come strumento rivolto al progetto fornisce una delle possibili risposte verso un tipo di approccio attuale-globale che opera nel territorio senza rispettare vocazioni e identità; in particolare, la costruzione di un quadro conoscitivo finalizzato ad una rappresentazione architettonica delle invarianti tipo-morfologiche delle archeologie nuragiche e dei loro principi spaziali, attraverso la costituzione dell'Atlante nuragico, diviene uno strumento determinante per la loro interpretazione, nonché per la costruzione di un approccio alternativo e coerente con i luoghi.

La stessa sperimentazione fisica *Nuragic Cubes*, attuata attraverso i modelli di studio, costituisce un ulteriore contributo innovativo al tema nuragico, studiato ed apprezzato secondo una visione ancora inedita, prettamente ermeneutica e fenomenologica.

Inoltre, anche le conversazioni con differenti figure nazionali ed internazionali, in alcuni casi provenienti da discipline prossime all'architettura, costituiscono un momento di sintesi, confronto e straordinaria chiarezza sui temi dello spazio nuragico, poiché è nel ragionamento simultaneo su tematiche analoghe che ogni interpretazione di spazio nuragico attiva delle comuni o differenti sensibilità nei confronti del tema, concretizzando un apparato inedito per la valutazione di istanze arcaiche che sintetizzano dei rapporti antichi, in molti casi suggeriti dai luoghi stessi. È una modalità nella quale si riconosce un pensiero arcaico a prescindere da una dimensione strettamente cronologica o disciplinare, confermando la tesi che il nuragico hegelianamente “dà da pensare”, che veicola istanze al contempo indeterminate e resistenti, attraverso alcune manifestazioni che esistono tanto in architettura, così come nell'arte, nella musica, nella poesia, nella scultura etc.

Infine, come già evidenziato, la scelta delle architetture della cultura nuragica come oggetto di studio si inserisce in un filone di ricerca fortemente attuale, in quanto nel corso dell'anno corrente il paesaggio nuragico è candidato alla lista dei beni patrimonio UNESCO.

Si pensa, pertanto, che la ricerca possa contribuire ad un avanzamento dello stato dell'arte, già particolarmente consistente dal punto di vista storico-archeologico su questi temi, in risposta a una constatata carenza di uno studio sistematico sul tema nella disciplina della composizione architettonica e urbana, che osserva questo patrimonio rivolgendosi allo spazio dal punto di vista plastico, strutturale, poetico ed evocativo e alle sue reinterpretazioni per il progetto contemporaneo.

Struttura e metodologia

La struttura della ricerca è costituita, in linea generale, da tre parti:

una prima parte, di natura teorico-esplorativa, in cui, a monte della costruzione di una bibliografia scientifica di riferimento, suddivisa per temi e ambiti disciplinari, si esplora il tema dell'arcaico attraverso contributi e approcci multidisciplinari, al fine di costituirne una categoria concettuale, potenziale elemento di “misurazione” delle architetture, e si indagano *ab origine* le modalità di manifestazione e le operazioni primarie di tale codice interpretativo all'interno della storia dell'architettura, specificatamente nella cornice megalitica;

una seconda parte, di natura analitico-comparativa, che analizza lo sviluppo dell'arcaico nel contesto mediterraneo fino a giungere al caso studio della Sardegna nuragica, prevedendo due voci disciplinari che raccontano il nuragico da due punti di vista diversificati: il campo dell'archeologia e il campo dell'architettura. Maggiore spazio, ovviamente, viene dato al contributo critico della letteratura architettonica sul tema, che delinea alcune letture comparate di grandi maestri, moderni e contemporanei, quali Zevi, Rudofsky, Rossi e Venezia;

una terza parte, di natura critica e operativo-sperimentale, che introduce il tema dello spazio nuragico secondo una triplice visione: in primo luogo, attraverso l'Atlante nuragico, un'antologia di principi spaziali e tipo-morfologici delle architetture della cultura nuragica, che tiene a sistema singoli elementi e relazioni, dalla scala architettonica alla scala territoriale, attraverso lo strumento espressivo del disegno e della rappresentazione architettonica; in secondo luogo, attraverso un *corpus* di interviste effettuate ad artisti con differenti profili collaterali alle discipline architettoniche, dalle quali si evincono alcune costanti comuni che ritornano nel racconto delle qualità nuragiche; infine, attraverso la costruzione materica di tre modelli fisici che rappresentano il paradigma delle tre ricorrenze spaziali nuragiche per antonomasia (il pozzo, la tomba, il nuraghe), portata avanti presso l'*Universidade de Évora*. La terza parte, in particolar modo, è quella che si apre maggiormente verso considerazioni sul potenziale dicotomico dell'arcaico, desumendo dal nuragico alcuni meccanismi compositivi e attivando delle comparazioni tra approcci provenienti da luoghi diversi che fanno uso dei medesimi codici e strumenti.

Per ragioni di natura editoriale, la struttura della tesi si configura come un unico libro, nel quale si snodano e articolano le tre parti poc'anzi esplicitate, al cui interno è contenuto un vo-

lume estraibile, di differente formato, denominato “Atlante Nuragico” (riferito, in particolare, al Capitolo 7. *Principia Nuragica*. Un’ipotesi interpretativa di invarianti tipo-morfologiche e all’Insero V *If an architect designed a nuragic architecture, how would they represent it?*), in cui è parso opportuno concentrare i ridisegni delle architetture nuragiche per una più agevole lettura. L’Atlante nuragico, di fatto, è stato progettato per poter essere potenzialmente autonomo rispetto al corpo generale della tesi.

La metodologia della ricerca lavora secondo differenti approcci, in concerto con le parti di programma individuate. In linea generale, la metodologia lavora secondo l’individuazione di un quadro della conoscenza che, attraverso le domande della ricerca, prova a dare una delle possibili risposte a un particolare problema che riscontriamo nella contemporaneità. In particolare, la seguente ricerca appartiene a quel filone di studi secondo il quale lo studio e la ricerca delle architetture antiche possono essere un costante riferimento e spunto ai fini della comprensione dell’attualità. A questo proposito, la definizione dello stato dell’arte nei confronti del tema è stato a dir poco fondamentale, al fine di delineare un quadro conoscitivo completo che le ricerche degli ultimi anni, soprattutto dal campo archeologico, hanno esplorato secondo un’ottica multidisciplinare. In particolare, è proprio il focus sulle tassonomie adottate storicamente dall’ambito dell’archeologia (nuraghi complessi, a *tholos*, etc.) che permette di comprendere antinomicamente il tipo di atteggiamento idiosincratico dell’architetto, le prospettive già colte, partendo dalla letteratura e, successivamente, quelle ancora da evidenziare e sistematizzare, attraverso un approccio arcaico, nei confronti di questi spazi.

Il progetto di ricerca si inserisce nel filone di studi afferenti alla composizione architettonica e urbana che guardano le architetture del passato come costante riferimento, come luogo di apprendimento continuo e di continui spunti e riflessioni utili per la disciplina del progetto, con una particolare propensione verso ciò che Francesco Cacciarelli definisce *amor vacui*².

Si fa uso, a questo punto, di un passo esplicativo sul metodo archeologico del filosofo Giorgio Agamben che pare essere chiarificatore dell’approccio di cui la tesi farà uso nell’affacciarsi verso il campo disciplinare dell’archeologia: «[...] quindi anche la presente riflessione sul metodo dovrebbe implicare una cautela archeologica, cioè regredire nel proprio percorso fino al punto in cui qualcosa è rimasto oscuro e non tematizzato. Solo un pensiero che non nasconde il proprio non detto, ma incessantemente lo riprende e lo svolge, può eventualmente pretendere all’originalità» (Agamben, 2008b, p. 8). Il regresso archeologico di cui parla Agamben

vuole essere innescato in maniera costante nella ricerca, al fine di mettere in luce ancora il “non-detto” di queste architetture, senza alcuna pretesa di invadere l’oggettivo e scientifico campo disciplinare dell’archeologia, ma cercando sempre di attivare riflessioni, proposizioni, interpretazioni, punti di vista, proposte e ipotesi che possano apportare un contributo inedito alla lettura dell’architettura nuragica. Emerge, inconfutabilmente, il carattere di “precisione imprecisa” che caratterizza l’atteggiamento idiosincratico dell’architetto nel confronto con il rigoroso campo dell’archeologia: «In architettura non esiste la precisione nel senso che la categoria assume in altre discipline. Quella architettonica è una precisione imprecisa, si potrebbe dire, allusiva e sfumata, dai contorni mutevoli e indeterminati. È la precisione vaga, e nello stesso tempo più esatta della precisione matematica, che è tipica dell’arte. È mutevole e indeterminata perché l’arte è tale in quanto polisensa [...] nonché capace di adeguare questo suo carattere molteplice secondo lo scorrere del tempo. L’arte – e l’architettura è un’arte – è in grado di produrre costantemente nuovi significati. Per questo essa non può restringersi negli orizzonti di una precisione scientifica, ma deve essere in grado di muoversi entro campi variabili di significato, campi non perfettamente circoscritti» (Purini, 2000, p. 80).

L’approccio multidisciplinare arricchisce e guida il tema dell’arcaico, da periodo storico vetusto a costruito astratto, aprendo a possibili interpretazioni, anche potenzialmente distanti o apparentemente inconciliabili. Per ovviare a ciò, l’utilizzo dell’analogia e della metafora ma, soprattutto, della trasposizione come strumento di interpretativo-progettuale nonché come capacità di utilizzare e trasferire alcuni meccanismi di apprendimento sarà indispensabile all’interno della tesi, al fine di selezionare, suggerire, mettere in moto, descrivere ciò che è ignoto, latente, intuibile o troppo complesso, ed orientare verso scelte teoriche e progettuali e comunicarle in maniera efficace.

Altro punto fondamentale è l’utilizzo di una metodologia deduttiva, dal momento che le questioni e le logiche generali che governano le architetture arcaiche vengono calate, trasposte, riconosciute e verificate specificatamente sul caso dell’architettura nuragica. Ciò si esplica maggiormente attraverso un ricercato affondo di scala, a partire dalle coordinate spazio-temporali megalitiche fino all’individuazione del luogo e dell’oggetto specifico di indagine della tesi, ovvero la Sardegna e le architetture della cultura nuragica. Tuttavia, anche l’adozione di una processualità cognitiva fondata su procedimenti abduttivi risulta metodologicamente importante, nell’ipotesi avanzata sui luoghi dell’arcaico, una famiglia di forme d’arte simboliche

al quale il nuragico, per il suo carattere indeterminato e smisurato, può essere chiaramente ricondotto. Si rivela altresì necessario l'utilizzo di un metodo induttivo, soprattutto per le conversazioni con specifiche figure intorno allo spazio nuragico, che mostrano la tendenza di alcune strutture mentali di base a ritornare con costanza, anche in sensibilità culturalmente differenti: il risultato è l'espressione di analoghe condizioni in discipline, luoghi e tempi distanti; lo stesso avviene nella rappresentazione architettonica delle istanze spaziali nuragiche, nonché nella sperimentazione attuata con i modelli, poiché i casi studio individuati e delineati, seppur nel loro carattere irriducibile di episodi architettonici unici, identificano ricorrenze e gerarchie che possono essere estese alla famiglia omologica-tipologica del nuragico. Ancora, l'utilizzo della dicotomia come strumento di conoscenza della ricerca è pressoché indispensabile: dal punto di vista teorico, la costruzione di un tipo di indagine che lavora con categorie opposte, come frammentazione e compattezza (Moneo, 2012), pieno e vuoto (Purini, 2022), luce e buio (Bonaiti, 2002), arcaico e contemporaneo (Agamben, 2008a), stereotomia e tettonica (Frampton, 1999) e (Campo Baeza, 2009) etc., evidenzia polarità al contempo opposte ma complementari, che possono essere potenzialmente utilizzate come strumento per interrogare e interpretare il territorio e, conseguentemente, il progetto.

Un ulteriore punto metodologico è costituito dall'analisi tipo-morfologica, atta al riconoscimento e all'individuazione di categorie critico-relazionali nelle architetture nuragiche, che costituiscono l'*humus* della tesi. In particolare, tali categorie sono raccontate attraverso lo strumento espressivo del disegno e della rappresentazione architettonica contemporanea che, diversamente dalla rappresentazione archeologica, legata strettamente ad una verità scientifica ed oggettiva del manufatto in ogni suo dettaglio, lavora attraverso principi di interscalarità e di selezione, gerarchizzando le informazioni al fine di evidenziare diverse qualità spaziali, raccontando principi compositivi o informazioni che il disegno contemporaneo dell'architettura veicola, alla ricerca di un'essenzialità arcaica. Le rappresentazioni alla scala regionale, invece, sono state realizzate attraverso la creazione di un Sistema Informativo Territoriale (SIT) con il software QGIS, al fine di descrivere il patrimonio preistorico regionale con carte tematiche e interpretative. La metodologia in questione si è basata sulla ricerca dei dati regionali attinti dal DBGT 10k⁴ della Regione Sardegna, e dal portale Nurnet⁵, sulla definizione dei specifici *datum*, precisando il SR del progetto e dei singoli *shapefile*, e sulla successiva analisi dei dati, ottenendo differenti tematismi e *query* spaziali, attraverso operazioni di *Geoprocessing*.

NOTE

¹ Giovanni Lilliu definisce la Sardegna come «ventosa terra arcaica, posta tra mare e cielo» (Lilliu, 2002, p. 166).

² «Oggi il campo della Preistoria viene coltivato dall'archeologia moderna, che con i suoi metodi rigorosi individua e descrive un vastissimo panorama di manufatti fisici, su tutta la superficie terrestre e in un lungo intervallo di tempo. Nei libri specializzati essi sono interpretati come segni delle realtà umane sparite nel passato. Ma è tempo di riconoscere anche a questi scenari la contemporaneità culturale a cui alludiamo con la parola 'architettura'. Ormai, di fronte alla compattezza e alla coerenza del patrimonio finora esplorato, si può dire di più: l'architettura al quale dobbiamo rivolgere il nostro interesse è l'insieme delle esperienze disparate costruite dalla famiglia umana in tutto il corso della sua presenza sulla terra. [...] Anche le esperienze più illustri, consacrate per tradizione – l'Egitto, la Grecia Classica, il Rinascimento europeo – si possono valutare correttamente solo partendo dall'eredità preistorica e paragonandole alle altre esperienze parallele, uscite dal medesimo ceppo. Dobbiamo imparare a guardarle 'da dietro' e 'dal fianco', non solo 'da davanti', come archetipi di quello che è venuto dopo» (Benevolo - Albrecht, 2002, pp. VI–VII).

³ Francesco Cacciatore usa l'espressione *amor vacui*, letteralmente “amore per il vuoto”, in contrapposizione all'espressione più nota *horror vacui*, di origine aristotelica: «Con tale espressione si allude alla fitta schiera di filosofi, teorici, storici dell'arte, psicologi, artisti e architetti che, nel corso degli ultimi due secoli, hanno posto al centro della propria riflessione un'idea di architettura orientata verso la dimensione dello spazio cavo e del vuoto piuttosto che della massa e della materia solida. Questa tradizione, che in filosofia può essere fatta risalire al pensiero di Hegel e in architettura si segnala a partire dal pensiero teorico di Gottfried Semper, pur essendo piuttosto recente, ha alle spalle un'ampia riflessione propedeutica sviluppatasi nel corso di secoli in ambito filosofico e scientifico» (Cacciatore in Van de Ven, 2019, p. 310).

⁴ Il Database geotopografico alla scala 1:10.000 è una banca dati contenente, per tutto il territorio regionale, le entità geografiche provenienti dalla carta tecnica regionale numerica alla scala 1:10.000, realizzata tra il 1994 e il 2000, successivamente aggiornate con le informazioni contenute in altre banche dati territoriali, quali la carta dell'uso del suolo e gli strati prioritari relativi alla viabilità e all'idrografia, le ortofoto del 2003, 2004 e 2006. Il contenuto del DBGT 10k è organizzato in Strati, Temi e Classi, rappresentati nel sistema di riferimento nativo WGS84 UTM32N, in formato .shp e .dbf, sia originario che semplificato: <https://www.sardegna.geoportale.it>.

⁵ Il Geoportale Nurnet è uno strumento per la gestione e condivisione di informazioni sul patrimonio culturale nuragico e prenuragico della Sardegna, basato su tecnologia GIS e PGIS, in cui gli utenti vengono coinvolti nella generazione e gestione delle informazioni relative ai siti archeologici. Il Geoportale è stato realizzato dal CRS4 nell'ambito di una collaborazione, formalizzata da un protocollo di intesa, con la Fondazione Nurnet. Il portale pubblica i dati tramite *Geoserver*, un *open source software* scritto in java che permette di condividere i dati geospaziali tramite *web GIS service* secondo gli standard *Open Geospatial Consortium (OGC)* per *Web Feature Service (WFS)* e *Web Map Service (WMS)*. È inoltre possibile caricare i dati su un desktop GIS, indicando il link al documento *getCapabilities* del servizio WFS del *Geoserver*: <http://nurnet.crs4.it/geoserver/nurnet/wfs?request=getCapabilities>.

PARTE PRIMA. INTORNO ALL'ARCAICO

1. II PENSIERO ARCAICO

1.1. Un concetto polisemico

1.2. Una poetica per l'architettura

2. L'ARCAICO NEL MONDO ANTICO

2.1. I luoghi dell'arcaico

2.2. L'orizzonte atlantico mediterraneo

INSERTO I UN INVENTARIO DI FIGURE MEGALITICHE

1. IL PENSIERO ARCAICO

THE ARCHAIC THOUGHT

The current state of disorientation and uncertainty in contemporary design, coupled with poor environmental conditions and a lack of effective tools for rethinking the relationships between architecture, city, and territory, has led to a fundamental crisis in the construction of the contemporary landscape. This crisis is evident in both an imprecise capacity for interpretation and knowledge of places, which now seem numbed, and non-integrated management of knowledge, often resulting in subpar design outcomes. Hybridization phenomena, globalization processes, serial productivity, and intensive construction are among the factors that most tend to weaken the identity value of places, undermining both individual architectures and the relationships they establish within the territory.

This particular condition currently affects contemporary architecture, exemplified by the concept of fragmentation proposed by architect Rafael Moneo. On one hand, the vast range of experimentation in contemporary architectural production and the endless possibilities presented by technology have led to increasingly specialized development in design-related disciplines. On the other hand, it appears that the value of synthesis and cohesion, which characterized ancient architecture throughout the centuries, has been lost.

A potential interpretive approach for a conscious and profound appropriation of architecture and places involves returning the meaning of things to a necessary condition, to the elements that generate places, through the use of archaic thought - a hermeneutic and metaphorical stance that demonstrates rootedness, continuity, resistance, and persistence. It is not so much a definiteness of thought, but a tension, a propensity, an aspiration that transcends the form itself, capable of grasping the root in things.

To comprehend the complexity underlying this particular critical attitude, a transdisciplinary path is required, considering both the term in the strict sense and its various meanings in different fields where the concept is commonly employed. The term "archaic" is investigated in terms of its linguistic definitions and historical, archaeological, psychological, philosophical, and anthropological nuances. Subsequently, insights from these disciplinary fields are used to explore some nuances that the term can hold and acquire in architecture, as well as the purely architectural characteristics that the hermeneutic code of the archaic concept evokes in the gaze toward ancient architecture.

In architecture, "archaic" can be interpreted as a poetic, in the etymological sense that the Greek verb "poiein" semantically expresses. It can be traced back to both an abstract category - an ancient conceptual thought endowed with permanence, rootedness, and continuity, aimed at a degree of synthesis ab origine - and something intrinsically linked to matter, which reveals the materiality of a primitive sign, a constructive condition prior to action, referring to an ancient era in which the simple and instinctive gesture was a bearer of temporal persistence.



01. Paul Klee, *Paesaggio con uccelli gialli*, 1923.

1.1. Un concetto polisemico

La condizione di disorientamento e incertezza del progetto contemporaneo, le critiche condizioni di salute dell'ambiente e l'assenza di strumenti capaci di ripensare in maniera unitaria i rapporti tra architettura, città e territorio decretano una crisi di fondo nella costruzione del paesaggio contemporaneo, che si riflette tanto in un'approssimata capacità di interpretazione e conoscenza dei luoghi, che attualmente appaiono come narcotizzati, quanto in una gestione non integrata dei saperi, a cui molto spesso consegue una cattiva condotta progettuale dagli esiti più che discutibili. Fenomeni di ibridazione, processi di globalizzazione, produttività seriale e costruzione intensiva sono tra i processi che più tendono ad indebolire il valore identitario dei luoghi, minando sia le singole architetture che le relazioni che esse stesse intessono all'interno del territorio. Una condizione particolare, che attualmente investe l'architettura contemporanea, sintetizzata in maniera paradigmatica dal concetto di frammentazione proposto dall'architetto Rafael Moneo: «La frammentazione è per noi oggi una metafora che in termini formali ci aiuta a descrivere la realtà che ci circonda. [...] Il fascino di questa metafora è comprensibile: il mondo che ci circonda è eterogeneo e spezzato. Niente suggerisce unità. [...] l'architettura contemporanea si autodefinisce come qualcosa di rotto, discontinuo, spezzato e frammentato o, all'opposto, come qualcosa di imprevedibile, instabile, fluido e senza forma. La scena è imprecisa e poco definita. Non solo in senso figurato ma anche nel senso più letterale, l'architettura sembra interessarsi oggi a forme spezzate e frammentate oppure a textures, artifici e riflessi. L'idea stessa di edificio in quanto tale viene messa in discussione» (Moneo, 2012, p. 53). Se da un lato, quindi, la grande varietà di sperimentazioni sulla produzione architettonica contemporanea e le infinite possibilità che le tecnologie ci mettono davanti hanno portato uno sviluppo sempre più specialistico delle discipline che afferiscono al progetto, dall'altro sembra che si sia perso il valore di sintesi, di compattezza¹ che ha contraddistinto l'architettura antica nel corso dei secoli.

È un quadro, questo appena delineato, che racconta una dimensione di evidente squilibrio tra la natura e l'uomo, il suo primo artista, che con il trascorrere del tempo si è sempre più impossessato degli spazi della natura, perdendo quella capacità di dialogo come condizione stessa di ogni pensiero artistico. Una relazione che, agli inizi del Novecento, aveva particolarmente colpito, tra i tanti, Paul Klee, al punto tale da indagarla sinesteticamente attraverso



02. Ettore Sottsass, *Vuoi guardare il muro...*, 1972-1979.

03. Ettore Sottsass, *...o vuoi guardare la valle?*, 1972-1979.

le sue rappresentazioni pittoriche: «Il dialogo con la natura resta, per l'artista, *conditio sine qua non*. L'artista è uomo, lui stesso è natura, un frammento di natura nel dominio della natura» (Klee in Hadot, 2002, p. 185). Del resto, basta osservare i suoi paesaggi [01] per sentire l'invisibile eco di una musica, derivante dal reciproco dinamismo di forme e colori.

Come parte inalienabile della sua arte, egli assunse un elemento molto importante, derivato dalla sua iniziale formazione come musicista: il ritmo. E il ritmo, come sappiamo, è qualcosa che nasce intrinsecamente all'uomo: è qualcosa che da sempre soggiace ed è insito dentro di lui, e per Klee recuperarlo significava, quindi, essere capace di regredire allo stadio del bambino.

Nelle sue lezioni, egli era solito affermare che soltanto tre categorie di persone «hanno ancora – o hanno riscoperto – il particolare potere di vedere» le cose: i bambini, i pazzi e i popoli primitivi, intendendo con primitivi i popoli antichi, di cui questa ricerca si interessa in particolar modo. «Sia ciò che vedono sia le forme che ne derivano sono per me riconferme di grande importanza» (Klee, 2019). In sostanza, l'artista doveva trovare la fonte d'ispirazione nel bambino che abitava in lui, per giungere all'elemento più spontaneo e istintivo della sua creatività, e potere, quindi, ritrovare un dialogo con la natura.

Un dialogo che, circa cinquanta anni dopo, intorno agli anni Settanta, Ettore Sottsass ricerca e recupera con “Metafore”, una serie di installazioni con le quali l'architetto, attraverso lo strumento fotografico, indaga la stretta relazione tra uomo e paesaggio, tramite alcune domande esistenziali, dai toni ironicamente poetici [02] [03], che rivelano quel legame atavico che ha sempre unito in maniera indissolubile uomo e natura.

Racconta Sottsass: «Sentivo una grande necessità di visitare luoghi deserti, montagne, di ristabilire un rapporto fisico con il cosmo, unico ambiente reale, proprio perché non è misurabile, né prevedibile, né controllabile, né conoscibile... mi pareva che se si voleva riconquistare qualche cosa bisognasse cominciare a riconquistare i gesti microscopici, le azioni elementari, il senso della propria posizione» (Sottsass, 2002, p. 9).

Due esempi, questi di Klee e Sottsass, che rivelano come, a distanza di altri cinquanta anni, oggi più che mai, davanti a un sistema così sofisticato, di difficile lettura e comprensione, è necessaria una presa di posizione, una “riconquista” nella ricerca di strumenti capaci di interpretare e ricostruire, in maniera efficace e compatta, questo senso di riappropriazione del cosmo. Emerge, in maniera rilevante, la necessità di ritrovare quei segni che, al loro interno,

arcaico

ar-cài-co

agg., s.m.

1865; dal lat. tardo *archaicum*, dal gr. ἀρχαϊκός der. di ἀρχαῖος “antico”

Antico, primitivo, specifico per indicare la fase iniziale di un'era storica o di un ciclo artistico, letterario e sim. | estens., sorpassato, fuori moda

celano le forme originarie dei luoghi, che l'azione dell'uomo ha, con il trascorrere del tempo, artefatto e corrotto. Ogni segno, infatti, è esito di un pregresso processo, che deriva da azioni consequenziali composte tanto da idee quanto da materialità: solo attraverso una profonda conoscenza tale processo può essere compreso e, conseguentemente, interpretato e progettato consapevolmente.

Una delle potenziali chiavi interpretative per un'appropriazione consapevole e profonda dell'architettura e dei luoghi è quella che riporta il significato delle cose a una condizione necessaria, ad elementi generatori di luoghi, attraverso l'utilizzo del pensiero arcaico, un posizionamento di carattere ermeneutico e metaforico che manifesta al contempo radicamento, continuità, resistenza e persistenza. Non si tratta tanto di una definitezza di pensiero, quanto di una tensione, una propensione, un'aspirazione che va oltre la forma stessa, capace di cogliere la radice nelle cose.

Per comprendere la complessità sottesa a questo peculiare atteggiamento critico è necessario seguire un percorso transdisciplinare, che tenga conto e del termine in senso stretto e delle sue diverse accezioni in differenti ambiti nei quali il concetto viene comunemente impiegato. Partiamo, anzitutto, dall'etimologia del lemma.

Il termine arcaico proviene dall'aggettivo greco *arkhaiós*, derivato a sua volta da *arkhaios*: se *arkhaiós* si presenta attraverso definizioni mirate e asciutte, quali «arcaico, antico, antiquato, all'antica», *arkhaios* amplia la sua accezione, accogliendo maggiori sfumature semantiche, quali «antico, vecchio, primitivo, originario, di prima, primiero, di cose e persone; venerando; semplice, ingenuo, primitivo; invecchiato, antiquato, decrepito; come avverbio: anticamente, da principio, dall'origine; al modo antico, all'antica, alla maniera antica» (Rocci, 1956).

Dunque, la parola arcaico descrive, in concerto con il verbo greco *árchein*, un momento della storia che agisce come genesi di una certa espressione culturale, artistica e sociale.

Introduciamo, di seguito, alcune definizioni fornite dalla linguistica.

L'enciclopedia Treccani definisce arcaico come «antico, primitivo, detto per lo più della fase iniziale di un processo naturale o storico, d'un ciclo formale artistico, letterario e sim., o anche di atteggiamenti, modi e forme stilistiche arieggianti al primitivo; in particolare, nello studio delle antiche civiltà, si definisce arcaico ogni periodo o manifestazione o prodotto immediatamente precedente all'età classica; così, nell'arte greca, periodo (o stile) arcaico è quello compreso tra lo scorcio del sec. VIII a.C. e il 480 a.C.; nella letteratura latina, periodo

arcaico è il periodo compreso tra il 240 a.C. (prima rappresentazione di un dramma di Livio Andronico) e l'80 a.C. (inizio dell'attività oratoria di Cicerone); e analogamente, scrittori e poeti arcaici, scultori arcaici, la letteratura arcaica; in psicologia, di comportamenti o tendenze individuali o sociali, analoghi a quelli dei primitivi, dovuti a inclinazioni più o meno latenti che risalgono alla storia remota del genere umano; in geologia, era arcaica è sinonimo, attualmente poco usato, di era archeozoica; sin. primevo, primitivo, primordiale».

Nel dizionario della lingua italiana di Tullio de Mauro è presente una descrizione del termine arcaico pressoché analoga: «1865; arcaico è antico, primitivo, specifico per indicare la fase iniziale di un'era storica o di un ciclo artistico, letterario e simili; per estensione, arcaico è sorpassato, fuori moda; in psicologia, di comportamento o tendenza: simile al comportamento, alla mentalità dei primitivi». Il vocabolario etimologico della lingua italiana di Ottorino Pianigiani², d'altro canto, esprime arcaico come «primitivo, antico, da *archè*, principio; qualcosa che arieggia a cosa antica e che non si usa più; che presenta l'antica semplicità o rozzezza».

Le suddette definizioni, forniteci dai più autorevoli linguisti, mettono in luce diverse considerazioni. In primo luogo, si evincono due principali campi semantici, per certi versi contrapposti, che contraddistinguono la parola arcaico: una prima sfumatura, più usuale e volgare, riporta al campo semantico del vecchio, primitivo, dell'antiquato e vetusto; una seconda sfumatura, più icastica e ricercata, rimanda, invece, al lessico di parole connesse all'origine, come primo, primario, originario. In secondo luogo, le definizioni suggeriscono una curiosa antinomia, data dal fatto che arcaico nasce come parola che evoca e parla di un passato remoto, ma essa stessa remota non è, in quanto si trova attestata nella lingua italiana solamente dopo l'Unità d'Italia. Infatti, se arcaico viene registrato come lemma nel 1865, altri termini con radice simile, come *arcaismo*, per esempio, erano in uso già da alcuni secoli prima. Un fatto oltremodo interessante – a tratti ossimorico – che conferisce carattere distintivo alle sfumature semantiche del suddetto lemma, utilizzato per richiamare *ab illo tempore* un qualcosa di indubbia antichità.

Tuttavia, come suggerisce il campo della linguistica attraverso le copiose definizioni sopracitate, sarebbe alquanto riduttivo declinare il concetto di arcaico esclusivamente come sinonimo di antico o primitivo; sicuramente, arcaico riferisce ad una fase antica, ma al contempo proietta verso la condizione primaria, dilatata e universale, interprete del progresso di un dato processo.

A sostegno di questa tesi appena esposta è lo storico dell'arte Ernst Gombrich che, nel tentativo di chiarire la natura relativa del primitivo, come istanza di ribellione al classico e al progredito, rimarca una peculiare condizione di ordine cronologico, se relazionata a quella poc'anzi espressa dell'arcaico: «Non aspettatevi, per favore, che io cominci con una mia definizione di 'primitivo', dato che questo è un termine sempre relativo. Possiamo giudicare una cosa più o meno primitiva se partiamo o da un modello o da un determinato grado di sviluppo. [...] In ogni caso è una parola il cui uso implica il paragone con un'alternativa meno primitiva, più sviluppata, più progredita o in qualsiasi altro modo la si voglia definire» (Gombrich, 1985, p. 7).

Se dunque, secondo Gombrich, il primitivo è discreto e relativo, profondamente radicato e relazionato a un livello temporale, l'arcaico, in virtù del suo significato intrinseco, può essere interpretato come continuo e assoluto, una categoria fuori dal tempo.

Ma, al contempo, questa continuità espressa appare oltremodo controversa, se non ambigua, poiché non chiarisce del tutto la sfera semantica che racconta il termine arcaico attraverso parole molto forti – a tratti quasi brutali – come sorpassato, decrepito, per giunta inattuale, fuori moda, rozzo. Arcaico sembra qualcosa di perduto, noioso, qualcosa dall'indubbia utilità, troppo antiquato per poter essere recuperato, troppo rozzo per essere alla moda e, dunque, utilizzato. Subentra subitaneamente un interrogativo: può, in fondo, qualcosa di assoluto e trascendente, essere al contempo rozzo e incompleto?

In aggiunta a ciò, è opportuno osservare come la parola arcaico, nel suo utilizzo prevalente nelle discipline dell'arte, della storia, dell'archeologia, della filosofia, della psicologia, si rapporta antitetivamente a due principali categorie, considerate tipicamente suoi ordinari contrari: il classico e il contemporaneo, da cui l'arcaico si distanzia affermandosi, tanto dal classico come sinonimo di compiutezza, quanto verso il contemporaneo come sinonimo di evoluzione. Sono considerazioni, queste, dai toni squisitamente indagatori, che sollevano questioni che non preludono certamente a risposte certe e assolute, ma lasciano aperte direzioni critiche e processi ermeneutici. Nel ripercorrere semanticamente la parola arcaico si potrebbe, infatti, decidere di privilegiare una direzione anziché l'altra; indubbiamente, al fine di una sincera interpretazione del lemma, è legittimo sistematizzare entrambe le sfumature. Arcaico, dunque, riflette una duplice condizione, secondo un peculiare grado di perfezione imperfetta: nel suo grado originario, racconta la definitezza, la trascendenza, l'assoluto, nel

richiamo e rimando ad un costruito primario ed originale; nel suo grado di rozzezza e primitivismo, arcaico racconta la tensione, l'aspirazione, la latenza, l'indeterminatezza.

Cerchiamo, ora, di comprendere specificatamente i due gradi poc'anzi espressi intercettando alcuni campi disciplinari dove il termine viene indagato secondo le due diverse logiche.

L'ambito storico-archeologico, nel quale la parola è prettamente impiegata, riferisce un concetto di arcaico relegato a un preciso lasso temporale, antecedente il periodo classico: arcaico, in archeologia, descrive una manifestazione con precise coordinate spazio-temporali, che approssimativamente riferiscono al periodo del VI secolo a.C., contrapposte nettamente al periodo classico, momento di massimo splendore e fioritura della città greca. È interessante notare, in questo senso, la netta differenza che il campo dell'archeologia propone tra periodo arcaico e periodo classico. Chiaro retaggio di una cultura – quella occidentale, raccontata dalla storia come “razionale” e “civilizzata” – l'arte classica rappresenta il riflesso della razionalità e della perfezione della Grecia di Pericle, l'*acmé* di una condizione che il periodo arcaico aveva favorito ma a cui non aveva potuto ambire.

Stesso dicasi nell'ambito della scultura, dove il carattere di “incompletezza” che viene attribuito all'arcaico, di chiara matrice egizia, esprime una consapevolezza non completamente raggiunta dell'autore nella ricerca del bello e della perfezione. È solo nella scultura classica, infatti, con il canone di Policleto per la scultura, o con il trattato dell'architetto Iktinos sul Partenone [04] per l'architettura, per citare due esempi paradigmatici, che si codificano delle norme e dei canoni fissi e precisi, attraverso i quali l'espressione dell'artista trasmette e traduce una consapevolezza audace del suo operato.

Dunque, per quel che si evince sinora, arcaico in archeologia rappresenta qualcosa di “non ancora classico” e, da un punto di vista strettamente cronologico, si esprime come concetto immobile, statico, fisso, limitato, di fatto cristallizzato, sia nel tempo che nello spazio.

Non solo nell'arte e nell'architettura greca, ma anche nella letteratura latina, come suggerisce Treccani, constatiamo la medesima contrapposizione tra arcaico e classico, in cui lo spartiacque è rappresentato dall'attività letteraria di Cicerone. Proprio il famoso maestro di retorica, eponimo dell'epoca classica, che tanto si gloriava di aver portato alla perfezione l'arte dell'oratoria latina, aveva compreso che la sua arte, al suo tempo, non era oggetto di una completa ammirazione da parte di molti giovani aristocratici, che auspicavano un ritorno all'antica semplicità dell'oratoria attica.



04. *Acropoli*, Atene, 448-438 a.C.

Cicerone, dal suo canto, espone una personale tesi³ sulle motivazioni sottese a questa scelta, attraverso una difesa sottile, in cui il riconoscimento del carattere evoluto, raffinato e perfezionato dell'oratoria classica – qualcosa di insolito, di diverso da quello che generalmente si era abituati a vedere e sentire – genera una reazione di tedio, a causa dell'eccesso di rappresentazione stilistica, soprattutto in chi, costantemente, è abituato a quell'indubbio fascino che le forme arcaiche esercitano sull'uomo, nella loro rozzezza e immediatezza.

Emerge un cambio strategico di paradigma, dall'oggetto al soggetto, nel quale il limite è intrinseco a chi guarda e ascolta, non nell'arte antica, della quale lo stesso Cicerone ammette la potenza generatrice capace di esercitare un genere di repulsione verso ciò che è troppo abbellito, probabilmente per via di una precedente assimilazione e interiorizzazione.

Gombrich stesso esprime un chiaro grado scetticismo sul superficiale disgusto provato dai giovani aristocratici, sostenendo la tesi che debba sicuramente esistere una ragione più universale del solo tedio per preferire le forme più antiche di arte: «Mi riferisco alla reverenza per l'antico presente generalmente in tutte le culture, una reverenza strettamente collegata alla credenze religiose. Platone aveva certamente scoperto qualcosa di importante quando lodò l'immobilismo dell'arte sacra egiziana, giacché l'arte sacra legata al rituale e alla liturgia non dovrebbe seguire i capricci della moda. Un'immagine venerata da tempo immemorabile assume un'aura di maestà e di imponenza che non è possibile ritrovare in una più recente: questo naturalmente gli antichi lo sapevano. [...] Le opere dei tempi più remoti hanno veramente un che di sacro e di divino che non si può ricreare a volontà» (Gombrich, 1985, p. 16). L'atteggiamento ieratico espresso da Gombrich acquista maggiore chiarezza e definizione attraverso gli scritti dello storico delle religioni Mircea Eliade, uno degli autori chiave per la comprensione del tema dell'arcaico. Egli affronta, più precisamente, il tema dell'ontologia arcaica o, più esattamente, «de concezioni dell'essere e della realtà che emergono dal comportamento dell'uomo delle società pre-moderne», intendendo con pre-moderne o tradizionali «le società che comprendono sia il mondo che viene chiamato abitualmente primitivo, sia le antiche culture dell'Asia, dell'Europa e dell'America» (Eliade, 1968, p. 15). L'essenziale della ricerca di Eliade, infatti, verte sull'immagine che l'uomo delle società arcaiche si è fatto di se stesso e del ruolo che occupa nel mondo. Egli contrappone l'immagine dell'uomo della società arcaica e l'uomo della società moderna: emerge una visione dell'uomo arcaico solidale al ritmo del cosmo, che compie atti e azioni già compiuti da eventi sacri originari, gli arche-

tipi mitici; all'opposto, l'uomo moderno, poiché privo di una profondità spirituale, si ritrova immerso nella disperazione e nello storicismo della sua epoca. La vita dell'uomo arcaico è una vita completamente pervasa dal sacro: «ogni oggetto e ogni azione acquistano un valore, e diventano reali, in quanto partecipano a una realtà che li trascende» (Eliade, 1968, p. 16). Solo attraverso le manifestazioni del sacro, che Eliade riconduce al simbolo, al rito e al mito, l'uomo riesce opporsi alla storia.

In estrema sintesi, il valore ciclico e infinito del tempo, la rilettura degli eventi sacri attraverso il mito e la riattualizzazione degli stessi attraverso il rito costituiscono la chiave di sopravvivenza e di immortalità dell'uomo arcaico.

Gli stessi atti umani possiedono un preciso significato e valore, che «non sono legati al loro dato fisico bruto, ma al fatto che riproducono un atto primordiale, ripetono un esemplare mitico» (Eliade, 1968, p. 17). E l'architettura, in quanto atto umano primordiale, è pervasa da un valore fortemente fondativo: essa è interpretata come atto sacro e simbolico, fortemente connesso alla creazione divina, dove «il gesto del rito acquista realtà, solamente nella misura esclusiva in cui riprende un'azione primordiale» (Eliade, 1968, p. 17). Similmente a Gombrich, dunque, anche Eliade riconosce nel sacro una delle chiavi persistenti dell'arcaico, elemento distintivo rispetto ad altri tipi di codici interpretativi della realtà.

Il valore fortemente fondativo dell'arcaico si proietta, dunque, verso ulteriori contaminazioni, in particolare provenienti dall'ambito della filosofia, uno tra i campi disciplinari in cui l'arcaico è stato indagato nella sua accezione primaria. Infatti, i ragionamenti condotti dai primi filosofi, a partire dal VI secolo a.C., tra cui si ricordano Talete, Anassimandro, Anassimene, Eraclito, Empedocle, focalizzano l'attenzione sulla realtà primaria: di fronte allo spettacolo multiforme del mondo, caratterizzato da una molteplicità di cose in continuo mutamento, i filosofi arcaici indagano e riportano il significato delle cose a una realtà unica ed eterna, a una condizione necessaria, l'*archè*⁴, materia da cui tutte le cose derivano e legge che spiega il ciclo della vita.

È curioso constatare come, a distanza di secoli, il dibattito filosofico intorno al tema sia sempre molto attuale: varia il punto di vista dell'osservatore, che ritrova l'*archè* non più solo nel passato, come modello assoluto, ma anche nel presente, nella sua essenza contemporanea, attraverso la disamina dicotomica generata da temi quali tempo e moda, attuale e intempestivo, buio e luce.

All'interno del panorama nazionale e internazionale, uno dei protagonisti più autorevoli e vividi sui temi dell'arcaico è indubbiamente Giorgio Agamben.

In un suo recente saggio, il filosofo dichiara: «Arcaico significa: prossimo all'*archè*, cioè all'origine. Ma l'origine non è situata soltanto in un passato cronologico: essa è contemporanea al divenire storico e non cessa di operare in questo, come l'embrione continua ad agire nei tessuti dell'organismo maturo il bambino nella vita psichica dell'adulto. Lo scarto – e, insieme, la vicinanza – che definiscono la contemporaneità hanno il loro fondamento in questa prossimità con l'origine, che in nessun punto pulsa con più forza che nel presente» (Agamben, 2008, p. 21).

Arcaico è sempre, qui, ora. Le parole del filosofo proiettano verso un singolare paradigma: un concetto di origine non statica e lontana temporalmente da noi, ma un'origine contemporanea al divenire storico. E per afferrare in toto la complessità che ci investe ogni giorno, il poeta deve coltivare un'attitudine, essere *contemporaneo*: «Appartiene veramente al suo tempo, è veramente contemporaneo colui che non coincide perfettamente con esso né si adegua alle sue pretese ed è perciò, in questo senso, inattuale; ma, proprio per questo, proprio attraverso questo scarto e questo anacronismo, egli è capace più degli altri di percepire e afferrare il suo tempo. La contemporaneità è, cioè, una singolare relazione col proprio tempo, che aderisce ad esso e, insieme ne prende le distanze; più precisamente, essa è quella relazione col tempo che aderisce a esso attraverso una sfasatura e un anacronismo [...] Contemporaneo è colui che tiene fisso lo sguardo nel suo tempo, per percepirne non le luci ma il buio. [...] E solo chi percepisce le segnature dell'arcaico può essere considerato contemporaneo [...] percepire questo buio non è una forma di inerzia o passività, ma implica un'attività e un'abilità particolare che, nel nostro caso, equivalgono a neutralizzare le luci che provengono dall'epoca per scoprire la sua tenebra, il suo buio speciale, che non è, però, separabile da quelle luci. Può dirsi contemporaneo soltanto chi non si lascia accecare dalle luci del secolo e riesce a scorgere in esse la parte dell'ombra, la loro intima oscurità» (Agamben, 2008, p. 13).

L'ambito filosofico non è il solo campo ad affrontare il tema dell'arcaico ponendolo come potenziale astrazione: anche il campo delle discipline psicologiche, infatti, come abbiamo dedotto dalle definizioni espresse, descrive l'arcaico non tanto come astrazione trascendente quanto come insieme di manifestazioni, di comportamenti, di tendenze latenti, trasmessi attraverso un pensiero istintuale e non sofisticato.

Arcaico, in tal senso, riferisce al «tipo di materiale psichico riconosciuto come appartenente a un'epoca passata o una fase primitiva di sviluppo» (Galimberti, 2018), che può appartenere sia all'individuo che alla collettività. Alcune branche specifiche dell'archeologia, come quella processuale, ritengono che non sia di alcuna utilità approfondire il pensiero dell'uomo arcaico, in quanto sono le azioni e non le idee che possono essere recuperati nella testimonianza materiale.

In generale, oggi si è comunemente d'accordo nel sostenere che ciò che distingue l'uomo da altre forme di vita è, indubbiamente, la capacità di usare i simboli.

In maniera del tutto analoga a ciò che accade nella nostra mente, anche l'uomo arcaico possedeva «una visione del mondo, un sistema di riferimento interpretativo, una mappa cognitiva, concetto affine alla carta mentale di cui parlano i geografi, ma non limitata alla sola rappresentazione delle relazioni spaziali. Infatti, gli esseri umani non agiscono soltanto in relazione alle loro impressioni sensoriali, ma anche in relazione alla loro preesistente conoscenza del mondo, attraverso la quale quelle impressioni vengono interpretate e ricevono un significato» (Renfrew - Bahn, 2018, p. 396).

È proprio grazie a questa capacità della mente che l'uomo arcaico ha potuto ricordare stati passati conservati nella memoria e di immaginare possibili stati futuri. Inoltre, nel suo essere animale sociale, l'uomo condivide la sua mappa cognitiva con altri uomini, per cui, va da sé che la condivisione della stessa cultura e della stessa lingua spesso coincide con la stessa visione del mondo: «Nella misura in cui questa condizione è soddisfatta, infatti, è possibile parlare di una mappa cognitiva comune, anche se gli individui sono diversi l'uno dall'altro così come lo sono i gruppi definiti da particolari interessi» (Renfrew - Bahn, 2018, p. 397).

Questa affermazione ci riporta a un confronto obbligato con i nostri antenati, gli ominidi, poiché è da loro che deriva sostanzialmente la formazione della nostra struttura fisiologica e il nostro bagaglio psichico: «Dopo aver riconosciuto il nostro evidente debito nei confronti dei nostri antenati [...] possiamo chiederci se essi abbiano pensato o meno. La domanda è equivoca, come d'altra parte equivoco è il verbo pensare, che in contesti diversi significa cose molto diverse. In un certo senso, tutti gli animali superiori pensano» (Mosterín, 1983, p. 15)⁵. Per spiegare questo pensiero pre-linguistico, l'antropologo spagnolo Jesús Mosterín propone l'esempio della femmina del ghepardo⁶ la quale, nel momento in cui si rende conto che i suoi piccoli hanno fame e deve cacciare per sfamarli, individua la grande mandria di gnu, zebre e

gazzelle, in marcia alla ricerca di nuovi pascoli e, contestualmente, studia una strategia, atta a individuare al contempo la preda giusta – la più debole e facile della mandria – nonché il momento in cui decide di attaccarla.

Il modo di pensare descritto da Mosterín viene ricondotto e trasposto, in questa sede, al tratto più rozzo, istintivo e animalesco – arcaico, in questo senso – alla base dell'evoluzione umana. Il concetto di pre-linguismo che egli introduce, inteso come condizione di pensiero sistematizzata tra cervello, linguaggio e comunicazione, richiama gli studi di Noam Chomsky sulla grammatica universale comune a tutti i linguaggi, sulla struttura profonda quale fondamento di tutti i linguaggi, per cui non si impara semplicemente a parlare, ma le particolarità di una lingua vengono apprese attraverso una struttura di base universale fissata a livello genetico.

Esiste, infatti, una linea di pensiero, dall'antesignano dell'antropologia culturale Adolf Bastian, che mette in essere le idee elementari come spiegazione delle uniformità culturali e dei parallelismi nell'evoluzione di diversi gruppi etnici, a Karl Gustav Jung che, attraverso il concetto di inconscio collettivo⁷ e i suoi contenuti innati, gli archetipi – «tipi arcaici o primigeni, immagini universali presenti fin da tempi remoti» (Jung, 1980a, p. 4) (Galimberti, 2018, p. 127) – rende manifesta una capacità arcaicamente condivisa a culture geograficamente e cronologicamente lontane.

In fondo, sostiene Mosterín, noi contemporanei non siamo poi così diversi dai popoli arcaici, in quanto «gli esseri umani che hanno sviluppato le diverse varietà del pensiero arcaico avevano la nostra stessa costituzione psico-fisica e le nostre stesse esigenze e tendenze. Il pensiero arcaico era lo strumento con cui hanno introdotto ordine e struttura nel loro mondo esperienziale, ottenendo così un mondo che ha permesso loro di raggiungere una certa tranquillità psicologica e un certo livello intellettuale. All'ombra della quale fecero grandi progressi nell'agricoltura, nei trasporti, nell'organizzazione sociale, nella scrittura, nell'aritmetica e nella geometria pratica, nell'astronomia, nel calendario e in molti altri campi. Sarebbe sbagliato supporre che il pensiero arcaico sia stato poi completamente soppiantato dal pensiero filosofico o scientifico» (Mosterín, 1983, p. 225).

Per spiegare la struttura del pensiero dell'uomo, l'antropologo utilizza la curiosa ma esplicativa metafora della cipolla: «Nella storia intellettuale dell'umanità un nuovo tipo di pensiero non sostituisce mai completamente il precedente, ma si sovrappone ad esso. Il nostro modo di pensare, in un determinato momento storico, è composto da molti strati, come una cipol-

la. Al centro si trovano gli impulsi e le intuizioni più primitive, che si sono formati in molti milioni di anni di evoluzione biologica. Altri strati rappresentano livelli di pensiero arcaici, seguiti dagli strati più esterni del pensiero filosofico e scientifico. I metodi formali e computazionali caratteristici del nostro tempo sono come la buccia della cipolla. Sono la parte più visibile e caratteristica della nostra cultura, ma sarebbe ingenuo confondere la cipolla con la sua buccia» (Mosterín, 1983, p. 226).

Sebbene Mosterín, alla fine della sua disamina, disconosca il pensiero arcaico riconoscendogli un'assenza di autocoscienza critica e metodologica, la sua tesi è illuminante ai fini della sistematizzazione, congiuntamente al discorso di Agamben, della duplice condizione dell'arcaico ipotizzata all'inizio del capitolo. Inoltre, si delinea un'altra considerazione nel riconoscimento della risonanza metaforica dell'uomo come palinsesto di sé stesso, in costante relazione con la diacronia contemporanea.

Ciò porta a dedurre che, probabilmente, attraverso la coscienza e la conoscenza consapevole del tempo passato, il pensiero arcaico può essere adoperato puntualmente, attraverso una selezione specifica, intuendo la differenza gerarchica dei singoli strati, al fine di attualizzarli e renderli partecipi alla realtà contemporanea, come suggerisce lo psicoanalista James Hillman. Allievo di Jung, egli ha tratto, attraverso la lettura degli antichi miti, esplorati con una sensibilità non comune, intuizioni valide per i temi attuali.

Nel mito, secondo Hillman, esiste qualcosa di arcano, che tocca le corde più profonde della sensibilità umana, gli strati più intimi della metafora stratificata di Mosterín e che, al contempo, porta l'uomo contemporaneo a interrogarsi su se stesso, sulle sue inclinazioni e tendenze: «Rintracciare gli antichi miti nel comportamento, nei fenomeni che inconsapevolmente assumiamo essere la realtà quotidiana, quanto mai lontani dal mito: è questa la rivelazione di cui è alla ricerca la psicologia archetipica. [...] Oltre a voler collegare i disastri umani ai miti più vasti, cerchiamo anche di riconnettere l'esperienza presente alla cultura storica, nella speranza di aprire una porta rimasta troppo a lungo chiusa, serrata dai due lati: dalla storia e dalle sue ricerche, che portano testimonianza solo del passato, morto e sepolto; e dalla psicologia, che è circoscritta all'anima soggettiva, troppo angusta e personale. Il mio tentativo è quello di dimostrare come l'antichità possa essere rilevante per la vita della psiche e come la vita psichica possa rivitalizzare l'antichità» (Hillman, 2014, p. 278): un chiaro invito, dunque, ad indagare il soggettivismo patologico che avvolge l'epoca contemporanea, interpretata come epoca del

bisogno, epoca dell'anima impoverita, volgendo lo sguardo verso un'altra epoca, quella arcaica, unificata da uno stato di persistenza originale⁸ che i miti portano in seno.

Se il campo della psicanalisi riferisce arcaico qualcosa che riporta a uno stato primitivo e mitico *ab origine*, le discipline antropologiche, d'altro canto, ne affermano la rozzezza conservativa dichiarandone al contempo il limite e il potenziale. Arcaico dal punto di vista antropologico, infatti, designa «uno stadio nello sviluppo di sequenze regionali. Usato a volte per indicare le società primitive o 'semplici', sottintende che esse rappresentano stadi evolutivi iniziali arrestatisi nel loro processo di sviluppo. Come afferma Lévi-Strauss nel suo saggio sull'argomento, dal momento che ogni società possiede una storia e uno sviluppo, non esiste nulla di simile ad una genuina arcaicità o sopravvivenza del più primitivo stadio di sviluppo» (Seymour-Smith, 1992, pp. 53–54).

Il saggio cui riferisce Charlotte Seymour-Smith è “Antropologia strutturale”, concepito alla fine degli anni '50, in cui Claude Lévi-Strauss affronta e definisce il concetto di struttura come «sistema di relazioni latenti nell'oggetto», diffuse indifferenziatamente in ogni civiltà umana. Il saggio, che attinge dai metodi dell'analisi strutturale prodotte dal campo della linguistica di Ferdinand de Saussure allo studio dei fenomeni, come la parentela e il mito, porrà le successive basi per “Il pensiero selvaggio” degli anni '60, un testo fondamento dello strutturalismo, in cui l'antropologo descrive la sua interpretazione della mentalità arcaica relazionandola al pensiero scientifico moderno delle società occidentali.

In contrapposizione con la tradizione francese sostenuta dal pensiero di Émile Durkheim e Lucien Lévy-Bruhl, che vedevano nella mentalità arcaica un'involuzione rispetto al pensiero scientifico moderno, al punto tale da definirlo “prelogico” e “imperfettamente razionale”, il pensiero selvaggio di Lévi-Strauss rivendica la sua autonomia, capace di esprimere ricchezza e complessità di un sapere empirico che le culture arcaiche accolgono.

Una ricchezza che, inspiegabilmente, ha subito un'interruzione temporale, portando l'antropologo a ragionare sulla questione del *paradosso neolitico*.

Come sappiamo, il Neolitico è il periodo in cui l'uomo arcaico sviluppa le sue tecniche in maniera ottimale, attivandosi in maniera ingegnosa nel campo dell'agricoltura, dell'allevamento e della produzione artigianale: «Ognuna di queste tecniche presuppone secoli e secoli di osservazione attiva e metodica, ipotesi ardite da scartare o convalidare attraverso il controllo di esperienze infaticabilmente ripetute»; l'uomo arcaico, pertanto, doveva indubbiamente

possedere «un atteggiamento dello spirito prettamente scientifico, una curiosità assidua e sempre all'erta, un'esigenza di conoscenza per il piacere della conoscenza». Ma, si domanda Lévi-Strauss, perché questa tensione scientifica sembra essersi interrotta, al punto tale che «millenni di ristagno si sono frapposti come una piattaforma fra la rivoluzione neolitica e la scienza contemporanea?» (Lévi-Strauss, 1964, p. 27).

La risposta che l'antropologo fornisce è il punto focale del nostro discorso: egli riconosce l'esistenza di non una ma, bensì, due forme di pensiero scientifico, di natura diversa: una concreta, l'altra astratta; la prima che tende verso l'esperienza sensibile, l'altra che se ne distanzia. La prima forma è, più precisamente, il cosiddetto «pensiero selvaggio» – espressione che non possiede un significato letterale, inteso come pensiero “dei selvaggi” – riferente a una modalità intellettuale che caratterizza tanto i saperi neolitici quanto molti ambiti della vita quotidiana contemporanea e “civilizzata”, distinguendosi però dalla moderna formalizzazione scientifica.

Per illustrare meglio la differenza tra i due pensieri scientifici, Lévi-Strauss ricorre a un parallelismo: il pensiero selvaggio sta ad un *bricoleur* come il pensiero scientifico sta ad un ingegnere. «Il *bricoleur* è capace di eseguire un gran numero di compiti differenziati ma, diversamente dall'ingegnere, egli non li subordina al possesso di materie prime e di arnesi, concepiti e procurati espressamente per la realizzazione del suo progetto: il suo universo strumentale è chiuso, e, per lui, la regola del gioco consiste nell'adattarsi sempre all'equipaggiamento di cui dispone, cioè a un insieme via via finito di arnesi e di materiali, peraltro eteroclitici, dato che la composizione di questo insieme non è in rapporto con il progetto del momento» (Lévi-Strauss, 1964, p. 30).

Se, dunque, il *bricoleur* si adatta alle materie prime che possiede, costruisce tutto con le proprie mani, aggiusta, modifica, entra in contatto con la materia grezza, conferendogli significato e apprendendo da essa, attraverso l'attività del fare che lo guida e gli fornisce ispirazione, l'ingegnere, d'altro canto, parte da un progetto astratto e teorico; egli ha regole precise, poiché il suo progetto è stato concepito a priori e, quindi, deve solo eseguire meccanicamente e in maniera pianificata l'obbiettivo che si era preposto.

Se l'ingegnere progetta in maniera innovativa, utilizzando concetti concepiti appositamente per l'occasione, il *bricoleur* utilizza segni, attribuendo significato alla materia con cui si trova a stretto contatto, vivendo una condizione di eterno presente.

Cosa si evince da questo esempio? In primo luogo, l'esempio del *bricoleur* porta in essere un pensiero che si distanzia da un'ottica meramente primitiva, intesa come inferiore nella storia evolutiva della specie umana. In secondo luogo, il pensiero arcaico di cui il *bricoleur* rappresenta la metafora è, a tutti gli effetti, un pensiero scientifico: esso è solamente “diverso” dal pensiero scientifico inteso in senso stretto, che presuppone un diverso utilizzo di facoltà intellettuali condivise. Essendo comune a tutta la specie umana, il pensiero arcaico è un modo innato di concepire le cose, che tradisce una condizione di eterno presente.

Si evince, dunque, un'interpretazione di arcaico, derivata dalla sfumatura primitiva, come un pensiero concreto, costruttivo, adattabile, dal carattere istintuale e spontaneo.

La suddetta disamina sinora narrata rappresenta solo alcuni tra i principali apporti multidisciplinari che il tema dell'arcaico può intercettare, desunti dalle definizioni proposte dal campo della linguistica; nel prossimo capitolo, la ricerca si prefigura di mettere a sistema tali sfumature di pensiero e orientarle verso l'architettura, attraverso interpretazioni e trasposizioni.

NOTE

¹ «La compattezza pertanto non è una scoperta, ma un modo antico di concepire l'architettura, un modo di rispondere alla realtà su due fronti: il tessuto urbano da una parte e un mondo interno autonomo dall'altra» (Moneo, 2012, p. 67).

² Il Vocabolario Etimologico di Pianigiani fu edito nel 1907 in due volumi per i tipi di Albrighi & Segati, fu seguito nel 1926 da un volume di “Aggiunte, correzioni e variazioni”, edito da Ariani, Firenze. Fu poi ripubblicato più volte in versioni praticamente identiche, (Sonzogno, 1937; Dioscuri, 1998; Melita, 1990; Polaris, 1993). Attualmente, decaduti i diritti, è possibile consultarlo digitalmente al sito www.etimo.it.

³ «È difficile dire per quale ragione le cose che più diletano i nostri sensi e sembrano più attraenti a prima vista sono le stesse dalle quali rifuggiamo più presto, presi da una specie di sazietà e disgusto. Quanto le nuove pitture sono superiori alle più antiche per vivacità e varietà di colori, eppure, benché le possiamo trovare attraenti all'inizio, poco dopo non ci piacciono più, mentre i vecchi dipinti mantengono il loro fascino malgrado il loro aspetto rude e antiquato. [...] Potete osservare la stessa cosa per tutto ciò che riguarda i sensi; i profumi troppo dolci e penetranti ci stancano più presto che quelli di fragranza più discreta, e qualcosa che ha profumo di terra piace più che il profumo dello zafferano. Anche per il tatto c'è un limite alla morbidezza e alla leggerezza che ci può essere piacevole, e quanto al gusto, il più sensibile al piacere di tutti i sensi, chi è più facilmente sedotto da ciò che è dolce, come è pronto a respingere e provare ripugnanza per il troppo dolce... e così in tutto il piacere più grande si trova al limite del disgusto più forte. Non dobbiamo dunque meravigliarci, se questo accade anche nell'arte della parola» (Cicerone in Gombrich, 1985, pp. 14–15).

⁴ Si riporta il passo in cui Anassimandro definisce l'*arabè*: «Tra quanti affermano che il principio è uno, in movimento e infinito, Anassimandro, figlio di Prassiade, successore e discepolo di Talete, ha detto che principio, *arabè*, ed elemento degli esseri è l'infinito, *apeiron*, avendo introdotto per primo questo nome del principio. E dice che il principio non è né l'acqua, né un altro dei cosiddetti elementi, ma un'altra natura infinita, dalla quale tutti i cicli provengono e i mondi che in essi esistono». Per ulteriori approfondimenti cfr. Anassimandro in Simplicio, *Commento alla Fisica di Aristotele*, VI secolo a.C.

⁵ I passi dell'antropologo spagnolo Jesús Mosterín che verranno citati a seguire costituiscono una traduzione italiana dell'autore dal testo originale edito in lingua spagnola.

⁶ «Il ghepardo osserva, nota, classifica, decide, ricorda, impara: in una parola, pensa. Ma non si tratta affatto di un pensiero linguistico o concettuale, che procede attraverso l'articolazione di simboli arbitrari. È piuttosto una serie di coordinazioni senso-motorie di immagini, impulsi e movimenti. In questo modo pre-linguistico o pre-concettuale pensiamo anche quando giochiamo a tennis, o quando cerchiamo di prendere una mosca, mentre si guida un'auto o si lavora a maglia una sciarpa di lana, mentre ci si rade o ci si salva da un incendio. E in questo modo prelinguistico pensavano indubbiamente gli ominidi preumani, e ogni volta pensavano un po' meglio, come indica il loro cervello in crescita. [...] è molto dubbio che gli ominidi fossero in grado di articolare la loro esperienza in modo simbolico,

di pensare in senso linguistico. Ma erano indubbiamente molto capaci di svegliarsi, di imparare e trasmettere le loro conoscenze e competenze. E ne avevano bisogno, vista la mancanza di armi o di difese naturali paragonabili a quelle della maggior parte degli altri animali nel loro habitat. [...] Quindi, se volevano sopravvivere, dovevano diventare saggi, dovevano acquisire, imparare e trasmettere conoscenze, competenze e abilità» (Mosterín, 1983, p. 16).

⁷ Jung definisce l'inconscio collettivo come «parte della psiche che deve la sua esistenza esclusivamente all'ereditarietà» (Jung 1980: 43).

⁸ «Oggi è di moda sorpassare o bypassare Freud con motivazioni di ogni sorta – sociologiche, femministe, scientifiche. Ma c'è un dono di Freud che non dovremmo mai ignorare: il ritorno alle sorgenti della cultura nei miti mediterranei, l'aver con ciò situato le radici della psicologia non già nel cervello o nella genetica o nella cieca evoluzione, bensì nella base poetica della mente, la cui immaginazione è strutturata da configurazioni mitiche, o universali fantastici, come Vico chiamava tali presenze archetipiche» (Hillman, 2014, p. 277).

1.2. Una poetica per l'architettura

Alla luce dell'evidente natura polisemica dell'arcaico, appare ora opportuno interrogarsi sulle specifiche sfumature che il termine intrattiene e acquista nell'architettura, sulle intuizioni che alcuni dei campi disciplinari precedentemente citati accolgono e suggeriscono specificatamente, nonché sui caratteri prettamente architettonici che il codice ermeneutico dell'arcaico concettualmente evoca nello sguardo verso l'architettura antica.

Come già sottolineato, la parola arcaico racchiude una duplice condizione di “perfezione imperfetta”: nel suo grado simbolico, esso racconta la definitezza, la trascendenza, l'assoluto, nel richiamare la categoria primaria ed originale dell'*archè*, mentre, nel suo grado necessario di cruda istintualità e primitivismo, arcaico racconta la tensione, l'aspirazione, la latenza, l'indeterminatezza.

Arcaico, come richiamo dell'antico⁹, in architettura rappresenta un atteggiamento strettamente connesso «alle intenzioni e alle pratiche del progetto, sul filo di due diverse sensibilità»: una prima, che l'architetto Aldo De Poli riconduce alla tradizione americana, richiama una condizione primordiale e tellurica dei luoghi, dove «la natura si rende geologia minerale, come un potente disegno arcaico, fatto di profondità siderali»; una seconda, più legata alla cultura europea e al suo forte rapporto con la storia, dove «l'arcaico diviene deposito di sedimenti e disegno della memoria, dove la luce del sole gioca per penetrazioni improvvisate» (De Poli, 2008, pp. 101–102).

Due sensibilità, l'una tettonica, intrinsecamente connessa alle invarianti territoriali che da sempre caratterizzano e conformano i luoghi, l'altra matriciale, legata all'azione antropica che individua, costruisce e abita il territorio attraverso segni radicati che il tempo nobiliterà a palinsesto, capaci di offrire e sollevare spunti semantici peculiari.

Tra le due interpretazioni, la prima appare ricoprire un ruolo preminente rispetto alle tematiche che la ricerca intercetta, sia per la tipologia di cultura geografica che per la relazione con un particolare tipo di paesaggio archeologico – nella fattispecie del suddetto progetto di ricerca, quello preistorico sardo – che ha espresso segni nel territorio sopravvissuti fino ai giorni nostri.

È, infatti, proprio «la nozione di sopravvivenza», come ricorda il filosofo e geografo Jean-Marc Besse, che racconta nei paesaggi «la persistenza degli oggetti, delle forme, degli

usi che, sebbene passati, li fanno perdurare nella loro stessa inerzia, conferendo loro una dimensione di continuità. Il passato resiste. Le vestigia dei vecchi paesaggi non spariscono così facilmente e, anche quando sono apparentemente cancellate, lasciano ancora percepire e sentire la loro presenza e la loro forza» (Besse, 2020, p. 69).

A valle di una resistenza che diviene persistenza, arcaico in architettura può essere interpretato come una vera e propria poetica, nel senso etimologico che il verbo greco *poiein* accoglie semanticamente: esso può essere ricondotto, infatti, tanto a una categoria astratta, ad un pensiero concettuale antico dotato di permanenza, radicamento e continuità, rivolto verso un grado di sintesi *ab origine*, quanto a qualcosa di intrinsecamente legato alla materia, qualcosa che tradisce la materialità di un segno primitivo, una condizione costruttiva prima del fare, rimandante a un'epoca antica in cui il gesto semplice e istintuale era latore di persistenza temporale. Cerchiamo, dunque, di abbracciare i tratti salienti di entrambe le sfumature.

Astrattamente, abbiamo asserito che arcaico è connesso intimamente all'origine – tema che solleva domande più che fornire risposte o interpretazioni – tra cui, una tra le più impellenti: quale è la ragione del rapporto con il passato, che l'uomo va incessantemente ricercando?

Una domanda dalla risposta tutt'altro che semplice e, probabilmente, univoca, sulla quale il filosofo Giorgio Agamben si è a lungo interrogato, fornendo una personale interpretazione. Il filo rosso della sua riflessione sul metodo, infatti, ruota intorno all'archeologia come disciplina che tenta di attingere alla dimensione sorgiva dell'*archè*, parola che la stessa architettura condivide e custodisce nella sua radice etimologica, che Agamben definisce come «lo scarto fra il punto di insorgenza di un fenomeno e la tradizione dei saperi che ce lo trasmette»¹⁰.

Sostenendo l'ipotesi che nell'architettura moderna si sia smarrito il legame intimo fra costruire e abitare, egli propone il metodo archeologico come strumento per indagare le condizioni di validità e di possibilità dell'architettura: «Concepisco le ricerche archeologiche come progetti per il passato, in un senso di ritrovare nel passato un luogo per il possibile, per il presente. Quindi, l'archeologia non è un ritorno al passato ma è la ricerca nel passato di una possibilità per il presente»¹¹.

Il volgere lo sguardo verso l'archeologia, dunque, attraverso un pensiero arcaico – prossimo all'origine, all'*archè*, secondo il filosofo – assume, dal punto di vista dell'architettura, un significato rilevante: non si tratta, infatti, di un ritorno o imitazione di alcuni modelli, stili o concezioni passate, tesi a una mera ricostruzione di quello che era, ma diviene un potenziale

strumento profondo di conoscenza dei luoghi. In virtù della sua stabilità costante e della sua prossimità con l'*archè*, il pensiero arcaico diviene «una forma di resistenza e persistenza al passare del tempo, un presente che si aggiorna continuamente senza perdere la sua sostanza originaria: una categoria storica, atopica, atemporale» che si presta a divenire «un concetto potenzialmente operativo che rappresenta una forma di radicamento, il continuo e lento modificarsi secondo principi di adattamento e necessità, una realtà che sembra liberarsi dalla dimensione cronometrica del tempo e rendersi disponibile a un uso contemporaneo, almeno nei contenuti che strutturalmente lo connotano» (Peghin, 2020, p. 33).

Esso, dunque, chiarifica e disvela le complessità stratificate dei territori, intesi nella loro accezione di palinsesto, in cui, «come per i vecchi manoscritti, è possibile, con l'aiuto di un dispositivo di lettura adatto, cogliere le tracce del passato sotto i paesaggi attuali. In altre parole, nei paesaggi c'è un presente di questo passato, ed è un presente attivo, come una memoria dei futuri passati» (Besse, 2020, p. 69), che ambisce a potenziale strumento di indagine ermeneutica dei luoghi.

In concerto con la suddetta ricerca, focalizzata specificatamente sull'ambito preistorico della Sardegna, pare opportuno riportare un passo esplicativo tratto da “Studiolo” di Giorgio Agamben, un saggio in cui il filosofo racconta di uno straordinario esemplare scultoreo sardo, riconosciuto a livello dell'intero ambito mediterraneo, che ha stimolato le sue riflessioni in merito a questo tema, una decina di anni dopo le considerazioni sull'arcaico e il contemporaneo esplicitate nel precedente capitolo.

Si tratta della dea prenuragica di Turriga [05], conosciuta anche con il nome di *Dea Madre* o *Mater Mediterranea*, una rappresentazione marmorea ritrovata nel 1935 da un contadino nei pressi di un villaggio nuragico in località Turriga, al confine dei comuni di Ortacesus, Selegas e Senorbì.

Agamben racconta che, durante il ritrovamento della Dea Madre, fu compilata, come si è soliti fare, una scheda archeologica, che descriveva minuziosamente e dettagliatamente, con il rigore scientifico che contraddistingue l'archeologia, tutte le caratteristiche della statua, quali la localizzazione, le dimensioni, le proporzioni, la tipologia, il materiale etc.

Tuttavia, secondo il filosofo, nessuno aveva colto l'essenziale: nessuno aveva trascritto, in quella scheda, ciò che un archeologo – forse, per cultura o per attitudine – non avrebbe potuto trascrivere o vedere: la sincerità figurativa dell'opera. Asserisce Agamben: «La descrizione



05. *Dea Madre*, Turriga, 18cm x 43cm, marmo, V sec. a.C.

non coglie però l'essenziale. Questa figura, che ci appare di una lontananza remota, è più presente di qualsiasi oggetto presente. [...] In essa la preistoria si svela non come un tempo che dista da noi cinque millenni, ma come la dimensione originale della presenza. [...] Quello che esige da noi questo volto femminile senza sguardo è di spostarci in questa dimensione originale, di assoggettarci docilmente alla preistoria come alla nostra unica disciplina» (Agamben, 2019, pp. 99–100).

Si parla, curiosamente, di *preistoria*: Agamben ci racconta, in questo passo, la capacità e l'attitudine che dovremmo prestare nel guardare le opere di un lontano passato, guardandole non passivamente e nostalgicamente, ma con occhio critico e lungimirante, abbandonandoci alla seduzione capace di disvelarne il potenziale sintetico, scevro da orpelli, per la contemporaneità.

«Esistono dei momenti», afferma Agamben, «purtroppo rarissimi, in cui sembra proprio che ci sia un punto di insorgenza, in cui la preistoria appare [...] e irrompe nel presente, nella storia. [...] Nel 1994, lo speleologo Chauvet riuscì a penetrare in una grotta del Paleolitico Superiore ubicata nella regione dell'Ardèche, nota oggi con il nome di 'Grotta di Chauvet', che contiene alcune delle pitture più meravigliose del Paleolitico. Immaginiamo questo signore che entra lì e si trova, di colpo, a 40.000 anni fa. Ancora, negli anni '70 ho avuto la grande fortuna di poter visitare Lascaux: ricordo l'entrata in questa Cappella Sistina, una grande sala dove è ritratta questa cavalcata di cervi, di cavalli. Che temporalità c'è lì, in questi luoghi?

Si ha una stranissima sensazione, di chiara interruzione del decorso cronologico, in cui tutto quello che ci pareva di sapere viene meno»¹².

Lascaux [06], Chauvet [07] sono luoghi in cui l'invito alla proiezione verso una dimensione originale, che riferisce a dei costrutti e delle figurazioni atemporali, pone ed eleva il pensiero arcaico a potenziale astrazione, un'analogia concettuale che rivela una potenza che attrae e dà l'impulso e l'ispirazione per operare consapevolmente: un pensiero in grado di asciugare le complessità, qualcosa in grado di riportare, in maniera chiara e diretta, a semplici e poche regole, ad azioni elementari e ai principi fondativi dell'architettura, che ribadiscono la radice esistenziale dell'abitare.

E, in virtù della sua natura proiettiva, l'architettura può coltivare questa possibilità, come afferma l'architetto Manuel Aires Mateus: «l'arcaico esprime intimamente una vicinanza ad un'origine del fare, e tanto più vicini siamo alle motivazioni del fare, quanto l'architettura è



06. Grotta di Lascaux, Dordogna, 15.000 a.C.



07. *Grotta Chauvet*, Ardèche, 37.000-35.000 a.C.

più forte. Questa è una prima modalità, forte a tal punto da essere radicalmente ovvia. In secondo luogo, l'arcaico richiama la condizione atopica e atemporale dell'architettura, ovvero la qualità e l'opportunità di chiamare in causa geografie, tempi e luoghi diversi; la sua influenza del fare non è dettata da un mero storicismo o da una riflessione confinata ad un determinato spazio, ma è costituita da una libertà di movimentazione dentro la storia, tale da permetterle il raggiungimento di un livello di astrazione che possiamo definire arcaico»¹³.

Un atteggiamento al limite dell'idiosincrasia, quello espresso da Aires Mateus, che conferisce all'architettura un ruolo *super partes* rispetto alle altre discipline, in cui il richiamo etimologico di arcaico, dal verbo greco *àrchein*, cominciare, tiene le fila di un discorso in cui l'architettura è capace di trascendere e traguardare le questioni fondative dell'abitare.

Tuttavia, la condizione atopica e atemporale di Aires Mateus, già introdotta dal passo di Peghin, potrebbe porci subitaneamente un interrogativo, che è opportuno illustrare, relativo alla natura intrinseca dell'arcaico e alla sua sostanziale differenza con l'archetipo, già citato a più riprese nel primo capitolo dalle voci di Eliade, Jung e Mosterín. Potrebbe essere, infatti, che la tensione verso un'origine miri al ritrovare fondamentalmente il modello archetipale.

Partiamo subito da una constatazione: arcaico e archetipo, in una prima fase ideale, si trovano in una condizione pressoché analoga, poiché si rivolgono entrambi verso il punto di insorgenza, l'*entstehung* di nietzschiana memoria.

«L'idea archetipale non si manifesta, bensì è latente, è una condizione in potenza, in attesa di essere prima determinata, dunque sintetizzata e, infine, formalizzata nella sua manifestazione fisica verso lo stato immanente della realtà architettonica. Tale condizione rappresenta il necessario inizio, la *conditio sine qua non*, al fine di intraprendere l'ideale tracciato culturale che determina l'interdipendenza tra l'archetipo e le sue figurazioni, ectipiche ed idealtipiche» (Giordano, 2021, p. 276).

L'idea dell'archetipo, come esplica Giordano nella sua ricerca dottorale, rivela un carattere latente e, in questo, è vicina all'idea, al pensiero arcaico. All'idea archetipica, per esempio, si riconduce la riflessione di Joseph Rykwert, nella sua ricerca sulla prima casa dell'uomo – quella di Adamo ed Eva nel giardino dell'Eden – che, piuttosto, va ricercando una memoria di qualcosa che non è propriamente memoria di un oggetto, bensì di «uno stato di qualcosa che è esistito, anzi di qualcosa che venne compiuto, che venne fatto: di un'azione. Si tratta di una memoria collettiva tenuta in vita nell'ambito di certi gruppi per mezzo di leggende e di riti»

(Rykwert, 1972, p. 16). Tuttavia, se l'archetipo raggiunge un grado di perfezione e conclusione, che potrà successivamente decretare o meno una potenziale materializzazione nella realtà fenomenica, l'arcaico rimane in uno stato di tensione, di indeterminatezza, di apertura¹⁴.

Se l'archetipo gode di compiutezza e definizione, essendo una figura formata e stabilizzata, l'arcaico gode di aspirazione, di perfettibilità: pertanto, rappresenta una condizione perennemente in potenza che non sarà possibile prendere o acquisire come modello, ma può essere intesa e compresa nel suo grado di intuizione, di idea, di indizio, poiché, in esso, l'origine non ha ancora manifestato in maniera omogenea una propria dimensione. In questo, l'arcaico fondamentalmente differisce dall'archetipo, che si esplicita e si offre in maniera chiara, poiché esso si trova ai principi di una potenziale forma, ma non è determinato che possa o debba assurgere; arcaico non configura e stabilizza l'archetipo, ma contiene già in luce le condizioni che portano all'idea dell'archetipo; arcaico, in sintesi, guarda verso il punto di insorgenza, nel quale la materia è chiaramente composta da azioni elementari e principi fondativi che, però, ancora non sono composti e rivelati.

Sebbene questo carattere, in prima istanza, possa costituire un fattore di dubbio o un potenziale limite, in realtà il carattere latente costituisce il vero punto di forza dell'arcaico, che trattiene in potenza la possibilità di azione e la sua potenza operativa, anche e soprattutto grazie a quel suo lato primitivo¹⁵ al quale l'archetipo, in quanto elemento ormai fissato, non può più ambire.

Ad ogni modo, seguendo la tesi sostenuta all'inizio del capitolo, la poetica dell'arcaico contiene anche una dimensione più sensibile e concreta, che riporta a un momento in cui l'architettura era nuda, a qualcosa che, se ricondotta «alle sue radici remote – diciamo cinquantamila anni orsono – è probabilmente scaturita dalla curiosità, dallo stupore, dalla creazione di modelli e dal mistero» (Mallgrave in Mosco, 2012, p. 9).

Non dobbiamo in alcun modo dimenticare o sottovalutare questa interpretazione fondamentale, alla base dei nostri processi cognitivi, poiché essa si ripresenta all'interno della dimensione storica quasi come una ricorrenza, un *modus* reiterato che l'uomo cerca costantemente di inseguire e replicare: come fa notare Aires Mateus, è indubbio che «vi è una certa attitudine dell'uomo di tornare sempre all'architettura arcaica, perché è la più primitiva e istintiva e l'istinto è una forma primaria molto diretta e precisa del fare»¹⁶.

L'istinto, per l'architetto, è chiaramente associato, in prima istanza, «ad una sensazione molto

protettiva data dalla quantità di materia, connessa intrinsecamente con un'idea di arcaico»¹⁷ e, conseguentemente, al rapporto elementare con la terra, al radicamento, alla stereotomia, all'immediatezza, alla spontaneità e alla durata temporale del gesto, agli elementi dell'architettura¹⁸. È un qualcosa di vagamente innato, di facilmente intuibile ma difficilmente razionalizzabile, al punto tale che, probabilmente, come sostiene il filosofo francese Henri-Louis Bergson, «vi sono cose che l'intelligenza, da sola, è capace di ricercare ma che, da sola, non riuscirà mai a trovare. Sono cose che il solo istinto potrà trovare; ma non sarà mai capace di ricercarle» (Bergson, 1944, p. 167).

Istintivamente, dunque, architettura arcaica è architettura massiva, litica, cruda: è architettura fatta di gravità, di terra, di pietra, di luce, di acqua.

In questo senso, arcaico può essere ricondotto anche alla rozzezza materica, all'incompiutezza¹⁹ e al non prefissato, così come ci presenta la sua stessa definizione proveniente dal campo della linguistica, in quanto non mira tanto al raggiungimento di una dimensione costruttiva stabile, precisa e organizzata, quanto all'intenzione²⁰ processuale del fare, alla tensione comunicativa, che ci lascia in uno stato di sospensione in cui, tuttavia, continuiamo a riconoscere quella condizione di sintesi, talmente chiara da arrivare in maniera diretta, immediata e cruda al suo interlocutore, veicolata *in primis* dalla materialità dell'opera arcaica.

La materialità, infatti, è il primo tramite con il quale questo aspetto più primitivo dell'arcaico emerge, secondo due facce, come ricorda l'antropologo Tim Ingold: «da un lato, c'è la cruda fisicità del carattere materiale del mondo; dall'altro lato c'è l'agire socialmente e storicamente situato di esseri umani che, appropriandosi di questa fisicità per i loro scopi, sembrerebbero proiettare su di essa sia forma che significato, nel processo di conversione dalla materia prima grezza presente in natura alla forma conclusa degli artefatti» (Ingold, 2019, p. 55), una qualità che percepiamo attualmente in quei luoghi profondamente intrisi di arcaicità.

È, in sostanza, quella caratteristica del pensiero arcaico che Mosterín coglieva come distintiva, secondo la quale «il pensiero arcaico è sempre diretto o transitivo, va direttamente all'oggetto, senza fermarsi a considerare il proprio condizionamento soggettivo, linguistico o metodico. Non è auto-riflessivo, non dichiara o analizza esplicitamente la propria metodologia» (Mosterín, 1983, p. 224).

Sono declinazioni oltremodo stimolanti, che trovano riscontro anche in alcuni autori già citati come, per esempio, Mircea Eliade, che chiarisce la forte valenza sacra e simbolica dell'ar-

chitettura attraverso le descrizioni del comportamento che l'uomo arcaico attua specificatamente nei confronti del territorio. Il pensiero arcaico, in questo caso, diviene strumento e principio ordinatore della realtà²¹, capace di conferire istanze di durabilità e persistenza alla costruzione, attraverso l'atto sacro di fondazione. Le suddette istanze vengono assicurate attraverso la ripetizione di un «atto divino della costruzione esemplare»²², che vede *in nuce* la creazione simultanea dei mondi e dell'uomo. Eliade, in particolar modo, si sofferma a specificare come la realtà e la durabilità del luogo siano raggiunte attraverso l'identificazione di momenti chiave che strutturano un'idea arcaica di architettura, tra i quali si annoverano l'identificazione di un luogo, la decisione di un centro e la consacrazione del terreno, gesti che vengono attualizzati con l'atto del rito, attraverso il quale il tempo della fondazione del luogo coincide con il tempo mitico dell'origine.

Altri riferimenti importanti, utili a traguardare la poetica dell'arcaico per l'architettura, afferiscono alla Psicologia della Gestalt, corrente della psicologia contemporanea secondo la quale i processi mentali della conoscenza e dell'esperienza percettiva si organizzano in configurazioni unitarie; in particolare, in questa sede può essere interessante richiamare l'esperienza dello psicologo ceco Max Wertheimer, che spiega l'esistenza di alcuni codici interpretativi, chiamati *fattori strutturanti* (Galimberti, 2018, p. 984), che il nostro cervello utilizza per spiegare le forme: nella costruzione dei luoghi, infatti, l'uomo arcaico ha sempre provato un tipo di appagamento esistenziale, di inconscia compiutezza, resa manifesta dall'essenzialità formale di queste architetture.

Questo accade, in particolar modo, nell'architettura arcaica, dove i sistemi architettonici si declinano secondo veri e propri tecneni alla scala territoriale, rispettando, tra i tanti, il principio gestaltico del destino comune, dove più elementi vicini, come accade nel caso di un villaggio nuragico, per esempio, vengono percepiti come elementi appartenenti allo stessa famiglia o, ancora, come il nostro occhio subisce il fascino della rovina nuragica, ricomponendo mentalmente l'immagine nell'unità formale platonica di un potenziale cono, dove i margini chiusi si impongono cognitivamente su quelli aperti.

Tuttavia, una delle teorizzazioni probabilmente più appropriate per il campo architettonico è quella del pensiero visivo di Rudolph Arnheim, una teoria che ha avuto un ruolo sostanziale nella formazione della specie umana. Dalla relazione tra il pensiero e i meccanismi della percezione spaziale, infatti, derivano codici arcaici comuni che il genere umano ha acquisito,

che permettono la comprensione di fattori quali «le distanze, le grandezze, la forza di gravità, i rapporti morfologici e di scala, e di dare un senso generale alle esperienze architettoniche disperse nello spazio e nel tempo» (Benevolo - Albrecht, 2002, p. 66).

Questi, di fatto, sono gli stessi fondamenti che intervengono nelle discipline del progetto: molto spesso, infatti, un'apparente diversità architettonica cela, in realtà, una basilare uniformità di atteggiamenti e ciò si traduce nel riconoscimento di una dimensione evocativa ancestrale che le architetture arcaiche esercitano nell'uomo, qualcosa che era solito ricercare e che ha perso nel tempo, qualcosa che è necessario riscoprire anche nel progetto delle architetture contemporanee, impiegando tutti i sensi, non solo la vista: *«The body knows and remembers. Architectural meaning derives from archaic responses and reactions remembered by the body and the senses»* (Pallasmaa, 2012).

Ad ogni modo, la poetica dell'arcaico si svolge e articola secondo le suddette sfumature che, nella disciplina architettonica, possono avere un valido riscontro qualora agiscano come strumento di espressione nella contemporaneità, veicolando il riconoscimento del passato come materia attiva e attuale tesa verso il progetto.

Ecco che, quindi, arcaico rivolto al progetto diviene un approccio che torna ai principi fondativi, che indaga in maniera profonda i luoghi, ritrovando gli elementi persistenti e codificandone i segni, facendo in modo che essi possano diventare materia attiva della trasformazione del territorio. Allo stesso tempo, la poetica dell'arcaico può aiutarci, come architetti, a ritrovare la fiducia verso il senso primo del nostro lavoro. Ecco, dunque, che i modelli del passato possono costituire alimento imperituro per fissare dei principi solidi, soprattutto in quei momenti storici, come quello attuale, in cui un cambio di paradigma appare quanto meno necessario, in un senso che vede nel ritorno alle origini un ripensamento di alcuni valori, «un tentativo di ridare un valore alle azioni quotidiane oppure, semplicemente, un richiamo a una sanzione naturale a rinnovarsi per una stagione» (Rykwert, 1972, p. 220).

Vale nuovamente la pena soffermarsi attentamente sul famoso passo di Giorgio Grassi intorno al segreto delle buone architetture, che sistematizza alla perfezione questo concetto.

Se, secondo Grassi, «l'architettura sono le architetture», è possibile asserire che «l'architettura arcaica sono le architetture arcaiche», per cui, nel prossimo capitolo andremo a ritrovare quei luoghi del passato intrisi di arcaicità, scoprendone modalità di manifestazione ed operazioni primarie e precisandone le coordinate spazio-temporali.

«Quando guardiamo le architetture del passato noi come architetti, senza eccezione credo, cerchiamo di penetrare il loro segreto.

Parlo naturalmente delle buone architetture, di quegli esempi che s'impongono alla nostra attenzione e che la trattengono, di quegli esempi ai quali sempre ritorniamo per riprendere fiducia nel nostro lavoro.

E parlo anche di quel loro segreto che presuppone sempre però un disvelamento, anche se arduo, non parlo dell'indecifrabile, che lasciamo ad altri di interpretare.

A noi interessa il loro segreto, per così dire, tecnico, c'interessano i criteri, le modalità, il loro come prima di tutto. È questo il carattere particolare della nostra osservazione, guardiamo per imparare come si fa.

E la prima cosa che impariamo, spesso a nostre spese, è che questo segreto non appartiene alla forma in sé.

Anzi la forma in sé, la forma isolata, è sempre un enigma e come tale ci scoraggia.

Invece il carattere positivo, d'incitamento che ha sempre su di noi la buona architettura è qualcosa che è incluso certo nella forma stessa, ma che è altrettanto prima e dopo la forma, che precorre la forma e dalla forma si distacca, mostrandocene la portata, che appartiene cioè più che alla forma stessa, alle relazioni che la forma stabilisce con la sua presenza.

Quando la forma è isolata risalta la sua particolarità, il suo carattere eminentemente sintetico, ma noi non siamo in cerca di suggestioni, chiediamo spiegazioni, vogliamo conoscere i legami, i passaggi, sappiamo che quella forma è così, definita e perentoria, perché è il risultato di un'osservazione e di un lavoro strettamente connessi. Tutto è al suo posto in quella forma, niente è affidato al caso o all'improvvisazione, è questo che ci convince.

Noi guardiamo la forma con occhio analitico, riconosciamo la sicurezza delle scelte, ma la nostra attenzione è attirata piuttosto dalla coordinazione che regola tali scelte,

cioè a dire dall'ordine che presiede alla disposizione delle parti e degli elementi, e la forma in quanto tale c'interessa solo perché ne è il risultato. Ammiriamo la forma, vogliamo eguagliare quel risultato, per questo siamo decisi a penetrarne le modalità e ad appropriarcene.

Attenendoci all'emergente aspetto tecnico-pratico della forma, a poco a poco annulliamo la distanza che la separa da noi. Pur consapevoli dell'importanza che hanno le condizioni storiche, culturali, sociali, etc. nella definizione delle forme dell'architettura, noi siamo attirati piuttosto dalle loro condizioni materiali, pratiche, siamo attirati dal loro lavoro, e questo ce le avvicina.

Quando come architetti parliamo di astoricità delle forme architettoniche, intendiamo piuttosto questo, e parliamo di appropriazione, più che altro nel senso del percepire e del condividere la ragione pratica di tali forme».

Giorgio Grassi

NOTE

⁹ «L'arcaico, ovvero il richiamo dell'antico, è, benché in contraddizione, una delle seduzioni maggiori della modernità, dal romanticismo in poi, quasi a risarcimento della coscienza inquieta. Letteratura, musica, arti figurative, con motivazioni diverse, attingono all'arcaico, intrecciandolo frequentemente al popolare e all'esotico, come per bisogno di mettersi a contatto con dimensioni di genuinità, di essenzialità, di verginità ideale. Questo indirizzo di gusto e straniamento è stato potenziato nel XX sec. dagli apporti della psicoanalisi che, inquisendo il latente, ha disocculato il fondo arcaico, con il suo linguaggio dimenticato, negli individui e nelle comunità. In architettura, l'arcaico è annesso alle intenzioni e alle pratiche del progetto sul filo di due diverse sensibilità. In America, esso è filtrato dalla suggestione, prima che dall'idea, della primordialità, storicamente e naturalisticamente riscontrabile nel paesaggio pre-urbano e desertico, dove la natura si rende geologia minerale, come un potente disegno arcaico, fatto di profondità siderali. A tale paesaggio, ad esempio, si legano le utopie di P. Soleri, allievo di F. L. Wright o le case Trubek e Wislocki realizzate come case tagliate dal vento da R. Venturi. In Europa, invece, esso, in maniera preziosa, sottolinea la consapevolezza delle distanze e delle differenze non solo temporali, a marcare la costituzione del progetto sulla cifra dell'artificio. Come, in F. Venezia, dove l'arcaico diviene deposito di sedimenti e disegno della memoria, dove la luce del sole gioca per penetrazioni improvvise» (De Poli, 2008, pp. 101–102).

¹⁰ Passo tratto dalla prima *lectio magistralis* del ciclo «La voce, il gesto, l'archeologia» che Giorgio Agamben tenne a Palazzo Serra di Cassano a Napoli il 9 maggio 2019.

¹¹ Cfr. nota 10.

¹² Cfr. nota 10.

¹³ Il passo è tratto dalla conversazione che lo scrivente ha avuto il 4 luglio 2022 a Lisbona con l'architetto Manuel Aires Mateus intorno ai temi dell'arcaico e dello spazio nuragico.

¹⁴ «A differenza del concetto di archetipo, che si riferisce ad un'idea che appare compiuta e suscettibile di assurgere a modello, arcaico è un concetto aperto che rappresenta una condizione: l'idea di un'immobilità che, non rinunciando ad una dimensione dinamica potenziale, esprime una forma di radicamento e di continuità» (Peghin, 2018, p. 230).

¹⁵ «All'interno di questa dialettica è possibile individuare un'invariante nell'idea di 'primitivo', in quanto luogo nativo di ogni comporre consapevole, profondo e necessario. Questo ambito comprende forme espressive non ancora compiute, nelle quali l'energia primaria di un'idea architettonica non si consuma del tutto alla ricerca del pieno contenuto dell'opera, ma rimane ancora in parte integra, promettendo ulteriori sviluppi. Il primitivo è anche uno spazio della verità delle cose, una verità parziale ma immediatamente evidente, non il risultato di un'evoluzione, ma qualcosa che esiste in sé» (Purini, 2022, p. 23).

¹⁶ Cfr. nota 13.

¹⁷ Cfr. nota 13.

¹⁸ «Il primo segno del passaggio all'insediamento stabile, dopo la caccia, la lotta e la vita nomade nel deserto, oggi

come allora, quando i primi uomini perdettero il Paradiso, è la costruzione del focolare e l'uso della fiamma che vivifica, riscalda, e cuoce i cibi. Attorno al focolare si raccoglievano i primi gruppi, si strinsero le prime alleanze, le primitive concezioni religiose si formarono come consuetudini culturali. In tutte le fasi di sviluppo della società esso costituisce come un centro sacro, attorno al quale tutto si ordina e di configura. È il primo e il principale, l'elemento morale dell'architettura. Attorno a esso si concentrano altri tre elementi, in un certo qual modo le negazioni difensive, i protettori dei tre elementi naturali ostili al fuoco del focolare: il tetto, il recinto, e il terrapieno». (Semper, 1991, pp. 206–207)

¹⁹ «La stessa idea di 'incompiutezza', in effetti, anche al solo nominare la parola, reca in sé l'immagine e la possibilità del pieno compimento. L'incompiuto che compie – su un piano di proiezione di possibilità della materia – la forma originaria» (Oppo, 2012, p. 21).

²⁰ «Il cervello non è semplicemente un congegno per processare le informazioni e ricavarne significati ma anche un'entità senziente, intenzionale. I nostri comportamenti non hanno soltanto motivazioni cognitive, ma anche basi emotive e affettive che incarnano i processi mentali antichi. Le esperienze percettive furono inizialmente affettive del tipo del processo primario e originantesi nel tronco encefalico; esse si sono poi rivelate capaci di venire elaborate attraverso l'apprendimento secondario e i processi mnemonici e di evolvere nelle forme della cognizione terziaria della coscienza» (Tagliagambe, 2021, p. 28).

²¹ «Ogni territorio, occupato con lo scopo di abitarvi o di utilizzarlo come spazio vitale, è prima di tutto trasformato da *caos* in *cosmos*; cioè, per effetto del rituale gli viene conferita una forma che lo fa così divenire reale. Evidentemente la realtà si manifesta, per la mentalità arcaica, come forza, efficacia, e durata. Perciò il reale per eccellenza è il sacro, poiché soltanto il sacro è in un modo assoluto, agisce efficacemente, crea e fa durare le cose. Gli innumerevoli gesti di consacrazione – degli spazi, degli oggetti, degli uomini, etc. – tradiscono l'ossessione del reale, la sete del primitivo per l'essere» (Eliade, 1968, p. 25).

²² «Per assicurare la realtà e la durata di una costruzione, si ripete l'atto divino della costruzione esemplare: la creazione dei mondi e dell'uomo. Prima di tutto, la 'realtà' del luogo è ottenuta con la consacrazione del terreno, cioè con la sua trasformazione in un 'centro', poi, la validità dell'atto di costruzione è confermata dalla ripetizione del sacrificio divino. Naturalmente, la consacrazione del centro avviene in uno spazio qualitativamente distinto dallo spazio profano. Con il paradosso del rito, ogni spazio consacrato coincide con il centro del mondo, proprio come il tempo di un qualsiasi rituale coincide con il tempo mitico dell'inizio. Con la ripetizione dell'atto cosmogonico, il tempo concreto, in cui si effettua la costruzione, è proiettato nel tempo mitico, *in illo tempore*, in cui è avvenuta la fondazione del mondo. Così sono assicurate la realtà e la durata di una costruzione, non soltanto dalla trasformazione dello spazio profano in uno spazio trascendente (il 'centro'), ma anche dalla trasformazione del tempo concreto in tempo mitico. Un rituale qualsiasi, come avremo occasione di vedere poi, si sviluppa non soltanto in uno spazio consacrato, cioè essenzialmente distinto dallo spazio profano, ma anche in un 'tempo sacro', 'in quel tempo' (*in illo tempore, ab origine*), cioè quando il rituale è stato compiuto per la prima volta da un dio, da un antenato o da un eroe» (ivi, p. 38).

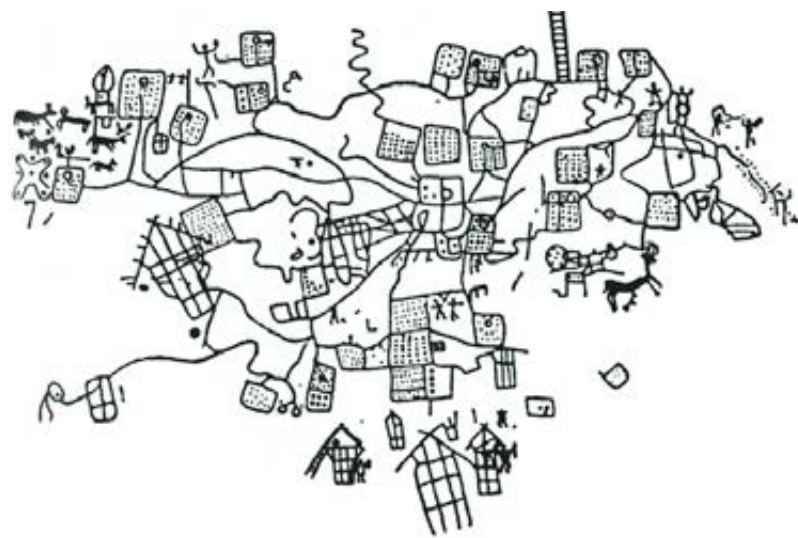
2. L'ARCAICO NEL MONDO ANTICO

THE ARCHAIC IN THE ANCIENT WORLD

Once the power of archaic thought has been established on a theoretical-conceptual level and its semantic character within the field of architecture has been clarified, it becomes necessary to investigate the modes of manifestation of this interpretive code, as well as to identify its primary operations. There are certain distinctive places to which humans recognize or associate an archaic value, more or less unconsciously, and they capture and investigate these places through the construction of works to rediscover themselves and the world around them through the primordial phenomenological action of inhabiting. These are resistant places, real or imaginary, to which we cannot attribute precise spatio-temporal coordinates because the archaic, by its very nature, operates transversally through time. They are places that hold archaic instances that communicate through similar tools - primarily matter - whose formal meaning in their construction fundamentally consists of founding, elevating, and opening up, gathering and embodying a world that takes place within the spatial definition limits in which life operates.

To investigate these systems, it is necessary to return to a proto-landscape condition, understood as something that refers to all territorial constructions that preceded the fixation form in the territory, something capable of systematizing an intrinsic human need to anthropize the surrounding territory, expressing the need to fix themselves to it permanently, observing, representing, setting boundaries to places, and thus establishing a diversity through the actions of the sign and the path. Sign and path primarily structure and identify the formal nature of prehistoric architectures that, through their isolated position and their evocative monumentality, become symbolic forms of architecture within the territory. Archaic architecture, as a form of symbolic art, radically opposes the archetypes of the hut and the cave: «it is instead a work that presents the sacred for a community, which through it recognizes itself as unitary» (Rocca, 2008, p. 63). Archaic architecture is an architecture that must give thought to itself: it surprises, sets representations in motion, refers to universal and yet indeterminate thoughts that humans fix through the sign. The sign that humans decree in the territory is therefore a universal need of art, something that is internalized and returned to the territorial scale through two main operations, often complementary: the movements of large earthworks and the erection of impressive vertical elements.

Although the poetics of the archaic operate transversally through time and space, the principle of convergent evolution clarifies how the first territorial manifestations developed similarly, albeit in different places and periods, contrary to what is generally thought: therefore, variety is the result of the production of spatial and temporal differences. With respect to the European context, two main experiences can be identified: the settlements of the Near East and those along the coasts of the Western Mediterranean and the Atlantic, which simultaneously participate in influencing the archaic architectures of Sardinia which, due to its preferential geographical position, originate within the great Atlantic-Mediterranean European horizon.



08. Incisione rupestre di Bedolina, Val Camonica, 10.000 a.C.

2.1. I luoghi dell'arcaico

Una volta stabilita la potenza del pensiero arcaico a livello teorico-concettuale e precisato il suo carattere semantico all'interno del campo dell'architettura, subentra la necessità di ricercare le modalità di manifestazione di questo codice interpretativo, nonché identificarne le operazioni primarie adottate. Esistono, in questo senso, alcuni luoghi distintivi²³ – non necessariamente o facilmente riconducibili a determinati spazi o a definiti periodi cronologici – ai quali l'uomo riconosce o associa, più o meno inconsciamente, un valore arcaico, che capta e indaga attraverso la costruzione di opere per riscoprire, per mezzo dell'azione primordiale fenomenologica dell'abitare, se stesso e il mondo che lo circonda.

Sono luoghi resistenti, ai quali non possiamo attribuire precise coordinate spazio-temporali, poiché l'arcaico, per sua stessa natura, opera trasversalmente al tempo; sono luoghi custodi di istanze arcaiche, che comunicano attraverso strumenti analoghi – la materia *in primis* – il cui significato formale della loro costruzione consiste fondamentalmente nel fondarsi, elevarsi ed aprirsi, ossia nel loro «essere tra terra e cielo» (Norberg-Schulz, 1984), radunando e incarnando un mondo che ha luogo nei limiti di definizione spaziale in cui la vita opera.

Subentra, dunque, una specifica necessità, ovvero indagare *ab origine* questi sistemi; per farlo, dobbiamo evidentemente risalire ad una condizione di proto-paesaggio, inteso come «qualcosa che riferisce a tutte le costruzioni di scala territoriale che hanno preceduto la forma di fissazione nel territorio che l'agricoltura e la città hanno posto in essere»²⁴.

La nozione di proto-paesaggio sistematizza un'intrinseca esigenza dell'uomo, che antropizza il territorio che lo circonda esprimendo la necessità di fissarvisi stabilmente, osservando, rappresentando [08], ponendo dei confini ai luoghi, sancendo, di fatto, una diversità²⁵, attraverso le azioni del segno e del percorso.

Azioni descritte in maniera paradigmatica dal paesaggista João Gomes da Silva, nel descrivere la condizione: «Nel paesaggio arcaico gli spazi hanno una carica simbolica molto forte, soprattutto nell'organizzazione del territorio, attraverso la segnalazione di molti punti dello spazio, creando una sorta di nozione di paesaggio. Dal momento in cui l'uomo è cacciatore e raccogliatore deve segnalare punti precisi del territorio, definirne una 'rappresentazione' e averne un 'controllo', con il sistema, ad esempio, del megalitismo, con cui determinati punti sono 'costruiti' come segni. Nel momento in cui il territorio è organizzato e segnalato pos-

siamo parlare di paesaggio, cioè la compresenza di strutture organizzative e aspetti simbolici. Non sappiamo se questa costruzione è il frutto intenzionale o spontaneo, sicuramente è un paesaggio necessario. In questi proto-paesaggi esiste comunque una rappresentazione; in molte pitture rupestri sono presenti elementi del territorio come fiumi e montagne. Rappresentano paesaggi organizzati. C'è una coscienza del paesaggio in quanto territorio che ha significati analoghi a quelli contemporanei» (Gomes da Silva in Peghin, 2019, pp. 125–126). Sin dagli albori, infatti, l'uomo si è sempre dovuto confrontare con la necessità di osservare il paesaggio, osservazione non solamente intesa dal punto di vista meramente estetico-contemplativo, ma come atteggiamento intenzionale di apprendimento e ricordo esperienziale: il proto-paesaggio va compreso, e solo vivendolo l'uomo è in grado di metabolizzarlo e, successivamente, di fissarlo attraverso operazioni di segnalazione e organizzazione razionale. Certamente, l'individuazione di alcune porzioni di paesaggio significative e l'organizzazione razionale di esse prevede, a monte, il riconoscimento di percezioni e sensazioni di sicurezza o pericolo, in relazione a determinati bisogni primari come, per esempio, l'individuazione di una caverna per dormire al riparo, la vicinanza a un corso d'acqua per l'approvvigionamento, ma anche la sensazione di pericolo percepito di fronte a un branco di fiere.

Abbiamo già visto come Mircea Eliade, nei suoi saggi, abbia raccontato l'importanza dell'atto fondativo del luogo attraverso l'individuazione di un centro, attuato in uno spazio e un tempo sacro: in tal senso, il segno che l'uomo imprime in un territorio conferisce a esso un carattere univoco, che fa sì che esso sia riconoscibile, fruibile e condivisibile, essendo l'uomo, per sua natura, un animale sociale; al contempo, anche il percorso, in una condizione originaria del paesaggio, è sostanziale, soprattutto per quanto riguarda l'organizzazione antropologica degli spazi, divenendo «unica architettura che attraversava il mondo [...], il primo segno antropico capace di insinuare un ordine artificiale nei territori del caos naturale» (Careti, 2006, p. 27).

Nel racconto dei caratteri dell'architettura delle origini, in buona sostanza, si riconosce la potenza di questi due elementi, segno e percorso, che si caratterizzano strutturandosi e identificandosi precipuamente nella natura formale delle architetture preistoriche che, attraverso la loro posizione isolata e la loro monumentalità evocativa, divengono forme d'architettura simbolica all'interno del territorio.

Elementi che scandiscono e ordinano il paesaggio, le architetture preistoriche si manifestano nella storia secondo omogenei strumenti cognitivi, riscontrabili in un repertorio molteplice

di opere che rispondono, il più delle volte, a un linguaggio di condivisibili regole fisico-psichiche, anche in ambienti diversi e in epoche lontane tra loro. Cerchiamo di chiarire più adeguatamente questa posizione, servendoci della poetica dell'arcaico e delle sue sfumature declinate precedentemente.

Se, come afferma William Morris, l'architettura intesse una stretta relazione con l'uomo²⁶, rappresentando parte integrante della sua vita, è allora possibile asserire che essa sia il risultato di un processo cognitivo, decisionale e produttivo che, attraverso alcune azioni elementari processate dall'uomo, ne rivela il carattere fondativo e necessario.

In sostanza, non appena l'uomo esprime un senso di necessità, l'architettura esiste. Un processo che, arcaicamente parlando, vede nell'architettura un'arte intesa come bisogno universale dell'uomo, grazie alla quale l'uomo si percepisce come “spirito assoluto”.

Questo concetto è richiamato in maniera esemplare nell'Estetica di Hegel, dove egli ascrive al piano generale delle arti il ruolo dell'architettura. L'arte, nella sua manifestazione generale, viene tripartita dal filosofo in arti figurative, arte dei suoni e arte della parola; tra le arti figurative sono annoverate l'architettura, la pittura e la scultura, mentre all'arte dei suoni e all'arte della parola corrispondono, rispettivamente, la musica e la poesia.

Per ognuna di queste arti particolari, Hegel teorizza tre forme d'arte universale: la forma simbolica, la forma classica e la forma romantica. Balza subito agli occhi una particolarità: la prima forma d'arte rimanda a una determinazione teorica, il simbolo²⁷, mentre le altre due rimandano a dei periodi inquadrabili cronologicamente nella storia.

Per spiegare con chiarezza che cosa sia l'architettura simbolica, Hegel enuncia la differenza tra segno e simbolo. Se nel segno il rapporto che sussiste tra espressione sensibile e significato è totalmente arbitrario, lo stesso non accade nel simbolo, dove questa relazione risulta pressoché ambigua.

Più specificatamente, per esplicitare meglio il concetto, il filosofo presenta l'esempio del leone, come simbolo del concetto astratto di forza: il leone contiene, già nella sua materialità, il significato di forza, ma questa forza non è espressa al pieno delle sue potenzialità, poiché altre espressioni potrebbero esprimerla in modo altrettanto inadeguato.

Per questo carattere di inadeguatezza e di indeterminazione – curiosamente affine alla natura del pensiero arcaico – l'opera d'arte simbolica è considerata un enigma. Non solo il pensiero, però, è indeterminato, ma anche – e qui la questione si fa ancora più interessante – la sua

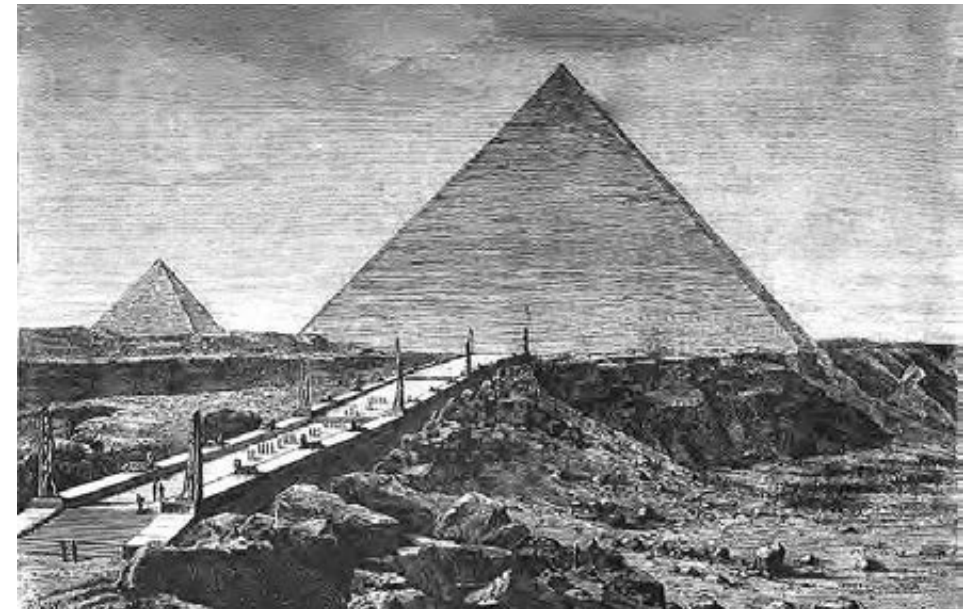
manifestazione concreta attraverso la materia: non siamo, infatti, come nel caso della forma d'arte classica, di fronte a qualcosa di proporzionato, regolare e strumentale, come il tempio greco, dove «le forme si intellettualizzano, linee e angoli divengono retti e subentrano proporzioni numeriche nelle determinazioni spaziali» (Rocca, 2008, p. 63) ma di fronte alla tensione, a un pensiero arcano e latente che «utilizza per sé ancora la materia naturale esterna e, non ancora in armonia con essa, rende innaturali, distorce le figure naturali stesse e introduce lo smisurato» (Hegel in Rocca, 2008, p. 64).

È, sostanzialmente, la differenza che intercorre tra bellezza e sublime che, se rapportata alle modalità di manifestazione nello spazio delle architetture preistoriche, non stupisce affatto come associazione e trasposizione, in quanto esse paiono proprio trarre forza e potenza dalla loro natura fuori misura.

Ora, secondo il filosofo tedesco ogni forma vive per eccellenza in un'arte particolare, e la forma d'arte simbolica è quella che più è intrinsecamente connessa all'architettura: essa le appartiene, poiché essa si trova all'inizio²⁸ dell'arte stessa, prima forma speciale che Hegel individua in ordine sia logico che cronologico.

Nella definizione dell'architettura autonoma o simbolica²⁹ illustrata affiorano questioni che ritroviamo e riconosciamo nelle architetture arcaiche: in quanto mescolanza tra architettura e scultura, tale architettura non presenta delle forme prefissate, non nasce per assolvere un determinato scopo, o per contenere qualcosa.

L'architettura autonoma o simbolica si oppone agli archetipi della capanna e della caverna ipotizzati e teorizzati da Laugier, da Giedion, da Frampton, poiché «questi non sono tratti caratteristici, e inoltre questi inizi non sono nulla di storico, [...] non sono inizi architettonici» (Hegel in Rocca, 2008, p. 67). L'architettura autonoma «non deriva dalla caverna né dalla capanna: bensì è opera che presenta il sacro per una comunità, che attraverso essa si riconosce come unitaria» (Rocca, 2008, p. 63). Il senso dell'unità sintetica³⁰ emerge preminentemente in differenti arti e configurazioni; tuttavia, l'arte che Hegel considera simbolica per antonomasia è l'arte egizia [09], anche se simboliche sono altre forme di arte orientale, come quella indiana, islamica ed ebraica. Hegel racconta la torre di Babele, le colonne indiane, i memnoni e gli obelischi, i templi egizi e le sfingi; descrive l'architettura simbolica come imponente e monumentale; un'architettura che sorprende, che mette in moto rappresentazioni, che rimanda a pensieri universali e tuttavia indeterminati.



09. Sidney Barclay, *Piramidi di Giza*, 1880.



10. Athanasius Kircher, *Torre di Babele*, 1679.



11. *Cromlech di Stonehenge*, Regno Unito, 3100-1600 a.C.

12. *Piramidi di Giza*, Egitto, 2650-2560 a.C.

Sono immagini, queste appena espresse, che raccontano in maniera paradigmatica i caratteri dell'architettura arcaica: la smisuratezza, la potenza evocativa, l'austerità, il radicamento, la monumentalità, l'isolamento, l'iconicità, l'atemporalità, la trascendenza, la sintesi.

In particolar modo, la torre di Babele, in quanto luogo mitico, pone dinanzi a due considerazioni: la prima, apre alla constatazione che i luoghi dell'arcaico non necessariamente devono essere fisici o reali, ma possono anche aspirare a essere luoghi leggendari; l'altra, è insita nell'elemento della torre, come luogo in cui la comunità si riunisce e si sente rappresentata, che rinvia chiaramente al monumento eponimo della cultura nuragica, il nuraghe, che avrà un ruolo determinante nel presente lavoro di ricerca.

Non solo Babele, ma anche le colonne richiamano una specifica attitudine dell'architettura arcaica, la relazione iconica³¹, tesa verso la venerazione della natura, attraverso espliciti richiami antropomorfi, sia femminili che maschili, di cui l'architettura preistorica è ricchissima, come i pozzi sacri e i megaliti; inoltre, anche le piramidi partecipano a questo discorso, poiché il loro senso ieratico emerge nella loro capacità di manifestare tanto l'audacia nell'elevazione verso il cielo quanto lo sprofondamento nell'elemento terra, custode dello spirito faraonico. Architetture arcaiche sono, dunque, opere inimitabili, che non necessitano di spiegazioni e che permettono una continua possibilità interpretativa: non a caso, i primi due Capolavori³² che Livio Vacchini annovera nel suo saggio omonimo nient'altro sono che il Cromlech di Stonehenge [11] e le piramidi di Giza [12]: l'uno il sistema discreto, l'altro quello continuo; il primo, luogo dove «cinquemila anni fa, nasce l'architettura» (Vacchini, 2007, p. 9), l'altro che «anela alla durata, aspira all'eterno» (Vacchini, 2007, p. 13).

Ad ogni modo, la tensione verso l'assoluto è, dunque, l'esito di un bisogno universale dell'arte. Ma questo bisogno universale dell'arte da dove deriva e dove va ricercato?

«Il bisogno universale dell'arte va dunque cercato nel pensiero dell'uomo, giacché l'opera d'arte è per l'uomo un modo di porre dinanzi a sé quel che egli è» (Hegel in Rocca, 2008, p. 64).

Se l'uomo, allora, in quanto essere pensante e cosciente, è strumento produttore di questo bisogno, si può asserire che, seppur in spazi e tempi distanti tra loro, l'architettura arcaica si è manifestata attraverso simili modalità ed analoghi strumenti mentali di base, attraverso i quali l'uomo ha impresso ed espresso per mezzo dell'intelletto dei segni ragionati sul territorio. Sono strumenti primari strettamente interrelati anche all'anatomia dell'uomo arcaico,



13. *Monoliti del cerchio di Borgard*, Isole Orcadi, Regno Unito.

14. *Monoliti orizzontali e verticali*, Dyfed, Regno Unito.

15. *Simmetria bilaterale e centrale*, Callanish, Isole Ebridi, Regno Unito.

16. *Interno con motivi astratti e simboli nella tomba di Gavrinis*, Francia.

essendo il corpo l'unico mezzo con il quale egli poteva esperire un processo progettuale fondamentalmente segnico³³. Una questione interessante, nota come evoluzione convergente³⁴, concetto nato nel campo della biologia e delle scienze naturali per definire un fenomeno che riguarda lo sviluppo di organismi che vivono in condizioni ambientali simili ma senza alcuna parentela evolutiva. Trasponendo questa definizione all'architettura preistorica, denotiamo come a luoghi diversi, il più delle volte, corrispondono simili forme architettoniche, che si rinnovano nel tempo attraverso reiterati meccanismi compositivi arcaici.

Tra gli «strumenti mentali di base» (Benevolo - Albrecht, 2002, pp. 35–40) che riconduciamo alle prime esperienze dell'uomo arcaico si annoverano:

- La comprensione delle tre dimensioni spaziali, rispettivamente lunghezza, larghezza e altezza, utili per l'acquisizione dei riferimenti di misura orizzontali e verticali, che divengono «la regola intellettuale posta alla base della geometria euclidea»;
- La comprensione della forza di gravità [13], «da cui deriva la possibilità di rendere stabili pilastri e muri eretti verticalmente», fino ad arrivare alla nascita del trilite come giustapposizione di elementi orizzontali e verticali [14];
- La tendenza all'utilizzo della simmetria, al fine di conferire «individualità e carattere a un manufatto complesso», in particolare la simmetria assiale o bilaterale [15], la traslatoria o variabile, altrimenti chiamata sequenza, e quella rotatoria o a raggiera³⁵;
- La capacità di riproduzione secondo modelli costanti, relazionati a differenti usi e significati, che fa leva sull'acquisizione del modello e sulla successiva applicazione secondo schemi e criteri di adattamento;
- Il rapporto con l'orientamento, che tradisce la capacità di rapportare i manufatti al movimento della volta celeste³⁶;
- La capacità di utilizzare diverse tipologie di rappresentazione, come scultura e pittura, dal quale si evince l'acquisizione del concetto di scala [16];
- La capacità di pianificazione nel tempo, che tradisce «una previsione che va oltre la vita biologica di un individuo» e che mira alla durata e alla fissazione delle architetture.

Si identifica, in linea generale, un repertorio di azioni che possono essere ricondotte a dei precisi modelli, in molti casi identici, in ambienti e in epoche lontane tra loro. Questa osservazione è curiosa, poiché rimanda in maniera evidente, come abbiamo detto, ad alcune strutture costanti³⁷ che il cervello umano innatamente possiede: è come se, in un certo qual

modo, le tipologie dell'architettura arcaica siano state inventate molte volte³⁸, in occasioni e circostanze indipendenti.

Arriva un momento della storia, che possiamo ricondurre in linea generale al Neolitico, in cui l'uomo, da nomade, necessita di stanziarsi stabilmente nei luoghi. Ecco che, quindi, i ripari precari e amovibili vengono sostituiti da architetture durevoli, costruite con materiali uniformi e resistenti, adatte ad essere raggruppate in villaggi.

Si assiste, di fatto, a un vero e proprio processo di antropizzazione identificativa del territorio, filtrato da un sapiente uso della geometria come dispositivo comunicativo al contempo tecnico e formale, necessario e simbolico.

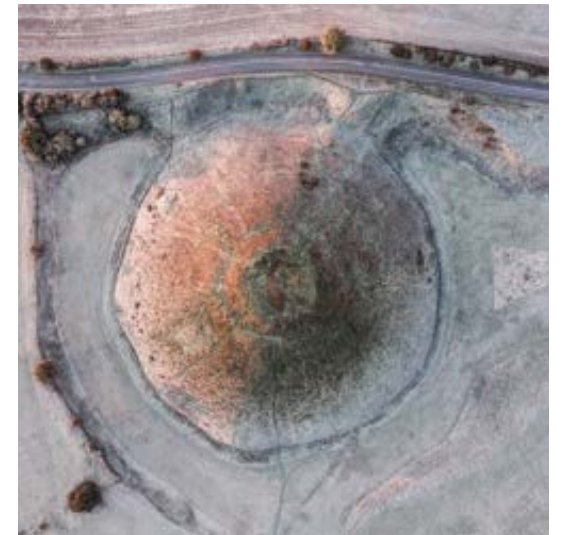
Infatti, proprio nel momento in cui si passa da una condizione precaria e multiforme dell'architettura ad una condizione più durevole e omogenea, il riferimento geometrico emerge in maniera preponderante, rispetto a una prima fase di "in-formalità", in cui la precarietà e il nomadismo dominavano il paesaggio.

La geometria arcaica tende a manifestarsi secondo due prevalenti forme geometriche mentali [17] che richiamano i principi universali di centralità e direzionalità: «Il riferimento alle forme geometriche mentali fa prevalere due figure planimetriche: il cerchio – adatto soprattutto a caratterizzare un manufatto singolo – e il rettangolo, che facilita l'osservazione di più manufatti orientati allo stesso modo, e diventa prevalente nel corso del tempo. È soprattutto significativo che queste due figure siano pensate come 'piante', cioè sezioni orizzontali a partire dalle quali nascono verticalmente le pareti del manufatto» (Benevolo - Albrecht, 2002, p. 41).

Tali istanze geometriche ricercano nella grande scala un contatto con il territorio: come asseriva all'inizio del capitolo il paesaggista Gomes da Silva, una tra le capacità più straordinarie che viene comunemente riconosciuta e ricondotta all'uomo arcaico, di cui la geometria è foriera, è il progetto alla grande scala, attraverso vere e proprie architetture territoriali.

Tuttavia, Benevolo e Albrecht sottolineano come l'architettura preistorica abbia, in un certo qual modo, coltivato la necessità di allontanarsi dalle misure del corpo umano per raggiungere la smisuratezza hegeliana, traendo forza dall'isolamento, privilegiando l'apertura verso lo spazio esterno, mentre quello interno è ancora acerbo, è ancora da scoprire³⁹.

«È forte la tentazione di chiamarli 'monumentali'; ma la loro austerità avverte che hanno una natura diversa dai monumenti della civiltà urbana. Non c'è l'aspirazione alla rifinitura, all'ornamentazione e meno che mai l'intenzione di contrapporli ai manufatti della vita quotidiana.



17. ©David R Abram, *Cumuli di Avebury*, Wiltshire, Regno Unito.

Si direbbe che siano incorporati definitivamente nel supporto naturale e paesistico, che poi sostiene la presenza delle generazioni umane e dei loro equipaggiamenti effimeri. Il loro obiettivo è complesso: mutuare dal paesaggio la solenne stabilità della natura e marcarlo con un segno orgoglioso della presenza umana» (Benevolo - Albrecht, 2002, p. 46).

Un segno che viene dunque interiorizzato e, successivamente, restituito alla scala territoriale, attraverso due operazioni principali, in molti casi complementari: gli spostamenti di ingenti movimenti di terra e l'erezione di imponenti elementi verticali⁴⁰.

Attraverso la manipolazione del suolo esistente, i movimenti di terra ri-creano delle nuove geometrie, trasformando la topografia esistente e restituendola in una stessa quantità di materia, basandosi sulle operazioni elementari dello scavo e del riporto. Il carattere primario di queste manipolazioni del suolo è chiaramente riconducibile a una conoscenza precisa delle pendenze: il controllo di esse, in concerto con la conoscenza della consistenza del terreno, permette la stabilizzazione di una forma autoportante, in grado di diversificarsi in forme e dimensioni differenti (spianate, fossati, valli, spiccati, terrapieni)[18].

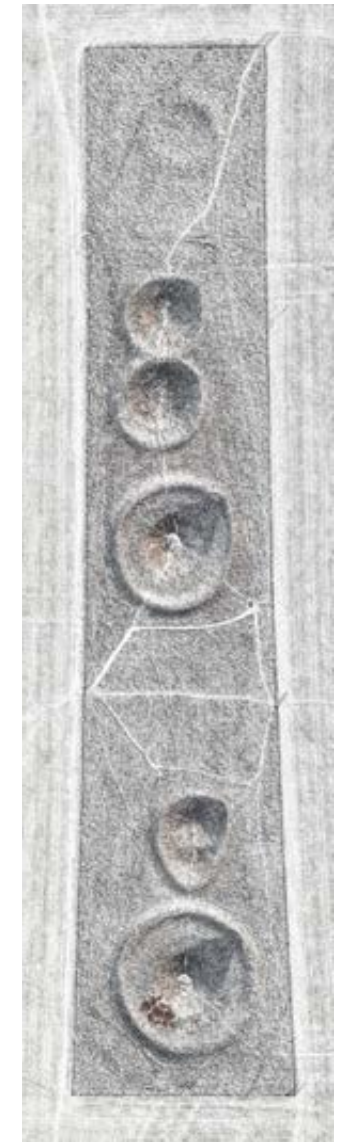
Il diverso grado di controllo, trasporto e movimento del materiale terra può produrre diversi tipi di configurazioni, se rapportato al territorio circostante: al livellamento della terra corrisponderà un podio, una piattaforma; l'aggiunta di materia produrrà un riporto, mentre la sottrazione di materia produrrà uno scavo. Tra i numerosi esempi che possiamo richiamare si annoverano i terrapieni sopraelevati del Medio Oriente, gli *benges* dell'Europa Occidentale [19], le fosse e i basamenti del mondo cinese, i *mounds* e le piramidi a gradoni del continente americano.

Se nei movimenti di terra il riferimento costitutivo dell'attacco a terra è costituito dal piano orizzontale, nell'erezione degli elementi costruiti, invece, il riferimento è il piano verticale, l'alzato, che richiama l'acquisizione e la comprensione della gravità come strumento compositivo arcaico per antonomasia.

«I menhir appaiono per la prima volta in età neolitica e costituiscono gli oggetti più semplici e più densi di significati di tutta l'età della pietra. Il loro innalzamento rappresenta la prima azione umana di trasformazione fisica del paesaggio: una grande pietra distesa orizzontalmente sul suolo è ancora soltanto una semplice pietra senza connotazioni simboliche, ma la sua rotazione di novanta gradi e il suo conficcamento nella terra trasformano la pietra in una nuova presenza che ferma il tempo e lo spazio: istituisce un tempo zero che si prolun-



18. ©David R Abram, *Tumuli Cursus*, Stonehenge, Regno Unito.



19. ©David R Abram, *Cimitero di Normanton*, Stonehenge, Regno Unito.

ga nell'eternità e un nuovo sistema di relazioni con gli elementi nel paesaggio circostante» (Careri, 2006, p. 30). Le stesse manifestazioni megalitiche sparse nelle varie zone del mondo e i diversificati esempi dei movimenti di terra sono chiari esempi di come le stesse costanti formali tendano a ripetersi in luoghi e tempi diversi, a sottolineare quasi una struttura di base universale comune all'uomo. Una struttura che tende a esplicitarsi secondo due principali invarianti fondative, come suggerisce Bernard Rudofsky, affermando, a proposito del bisogno umano di erigere cerchi di pietra, che esistono «domande [...] che suscitano riflessioni sul valore – simbolico e necessario – che questo atto poteva avere in un uomo che alla contemporaneità non ha lasciato alcun indizio, se non quelli dell'inconscio collettivo» (Rudofsky, 1979, pp. 102–103).

NOTE

²³ «L'elemento distintivo appartiene a un altro ordine, astratto, universale, e compare nel paesaggio geografico come un'innovazione assoluta. Da quando il territorio terrestre è interamente disponibile alla diffusione della specie umana, l'uomo marca le sue conquiste col segno che è soltanto suo, l'ordine geometrico e cosmico riconosciuto dalla mente» (Benevolo - Albrecht, 2002).

²⁴ Il passo è tratto dalla conversazione che lo scrivente ha avuto il 8 luglio 2022 a Lisbona con l'architetto paesaggista João Gomes da Silva intorno ai temi del paesaggio arcaico sardo.

²⁵ «Il confine stabilisce una differenza vera o presunta tra due luoghi, e produce effetti sul territorio dall'una e dall'altra parte di una linea reale o solamente immaginata. [...] L'effetto prodotto da un confine fisico o mentale è equivalente: sancisce una diversità» (Albrecht - Benevolo, 1994, p. 4).

²⁶ Una delle definizioni più celebri di architettura è esplicita da William Morris nella conferenza intitolata *"The prospects of Architecture in civilization"* del 1881: «è una concezione ampia, perché abbraccia tutto l'ambiente della vita umana. Non possiamo sottrarci ad essa, finché facciamo parte del consorzio civile, perché l'architettura è l'insieme delle modifiche e alterazioni introdotte sulla superficie terrestre, in vista delle necessità umane, eccettuato solo il puro deserto».

²⁷ «Ciò che noi chiamiamo simbolo è un termine, un nome o anche una rappresentazione che può essere familiare nella vita di tutti i giorni e che tuttavia possiede connotati specifici oltre al suo significato ovvio e convenzionale. Esso implica qualcosa di vago, di sconosciuto o di inaccessibile per noi» (Jung, 1980b, p. 5).

²⁸ «L'architettura costituisce l'inizio in genere dell'arte esistente. L'inizio è la guisa più semplice dell'essere. Si crede certamente di avere così l'arte in figura semplice, nel suo concetto, che poi si sviluppa a poco e poco, lentamente. Ma un tale accrescersi meramente quantitativo dà soltanto una diversità indifferente, non quella veritiera» (Hegel in Rocca, 2008, p. 67).

²⁹ «L'architettura autonoma o simbolica è quella in cui la separazione tra un'opera che racchiude e una figura soggettiva non è ancora presente, e in cui invece l'intero scopo risiede nell'opera architettonica. Una tale opera è in parte simbolica ed è piuttosto una mescolanza di scultura e architettura. È scultura inorganica. Entrambe le arti sono ancora unite. E tuttavia l'architettura deve respingere da sé la scultura e farsi contenitore delle figure di lei. Tale differenza è infatti essenziale. Ciascuna delle due distinte arti deve svilupparsi per sé. Più precisamente, l'inizio dell'architettura simbolica sta nella necessità che l'universale presenti se stesso e mostri di non valere come un immediato, ma come un che di prodotto dallo spirito» (Hegel in Rocca, 2008, p. 69).

³⁰ «Un'opera di questo tipo è un punto di riunione per gli uomini. Appartiene all'uomo, in quel che viene fatto l'uomo è per l'uomo. Il contenuto deve però in terzo luogo essere originariamente tale da possedere un interesse obbiettivo, universale. [...] Quel che deve essere presentato, invece, è quel che riunisce in sé gli uomini, qualcosa di sacro. Sacro, dice Goethe, è quel che unisce l'uomo all'uomo. Qualcosa di sacro di tale genere, dunque, è il contenuto. L'opera dell'architettura per sé autonoma deve per sé dare da pensare, destare mediante la sua espressione rappresentazioni

universali, che del resto qui possono ancora essere del tutto indeterminate. E tuttavia, in base al contenuto, in queste presentazioni architettoniche deve risiedere una qualche universalità, che ha da mostrarsi nel materiale anche mediante la forma» (Hegel in Rocca, 2008, pp. 69–70).

³¹ «La relazione iconica era estremamente importante nell'architettura del passato ed è probabilmente altrettanto antica della connessione causale. In origine la colonna veniva eretta per rappresentare il fallo, mentre la grotta raffigurava il grembo da cui scaturisce la nuova vita. La combinazione di questi due elementi iconici creò le prime, reali, opere di architettura» (Norberg-Schulz, 1977, p. 28)

³² «Dovremmo parlare forse di scultura e non di architettura ragionando sulle piramidi di Giza? No, per almeno due ragioni. Innanzitutto, perché nella costruzione delle piramidi c'è una relazione semplice tra forma e modo di costruire. In secondo luogo, perché a Giza, come a Stonehenge, si affrontano tutti i problemi fondamentali dell'architettura» (Vacchini, 2007, pp. 14–15).

³³ «L'esperienza del sacro è una conseguenza del fatto che una parte rilevante della vita pratica e mentale umana, quella specificatamente umana, è mediata dalla semiosi. Più in particolare, secondo questa tesi la pervasività della pratica dei segni introduce nella nostra esperienza la distinzione tra un ambito sacro e uno profano. Dal momento che la capacità di praticare la semiosi è probabilmente inscritta nella biologia della specie *homo sapiens*, ne segue che le condizioni trascendentali per fare esperienza del sacro sono incluse nella biologia umana» (Cimatti, 2008, p. 89).

³⁴ Come sostiene il paleobiologo Simon Conway Morris, l'evoluzione convergente rappresenta «la tendenza ricorrente dell'organizzazione biologica ad arrivare alla stessa 'soluzione' ad un particolare 'necessità'» (Conway Morris, 2005, p. 164).

³⁵ Cfr. (Giedion, 1969, p. 463).

³⁶ «L'installazione in un territorio equivale alla fondazione di un mondo. [...] per questo la prima tecnica di costruzione è l'orientazione che rivela il luogo come il centro del mondo» (Ferraro, 2002, p. 15).

³⁷ «Il linguaggio ha un aspetto interno e uno esterno. Una frase può essere studiata dal punto di vista di come esprime un pensiero o dal punto di vista della sua forma fisica, cioè dal punto di vista della interpretazione semantica o di quella fonetica. Usando una terminologia recente, possiamo distinguere la “struttura profonda” di una frase dalla sua “struttura superficiale”. La prima è la struttura astratta sottostante che determina l'interpretazione semantica della frase; la seconda è l'organizzazione superficiale di unità che determina l'interpretazione fonetica e che è in relazione con la forma fisica dell'enunciato effettivo, cioè con la sua forma percepita o capita. [...] La struttura profonda, che esprime il significato, è comune a tutte le lingue, così almeno si sostiene, in quanto è un semplice riflesso delle forme di pensiero. Le regole trasformative, che convertono le strutture profonde in strutture superficiali, possono differire da una lingua all'altra. Naturalmente, la struttura superficiale risultante da queste trasformazioni non esprime direttamente le relazioni di significato delle parole, tranne nei casi più semplici. È la struttura profonda sottostante all'enunciato effettivo – una struttura puramente mentale – che è portatrice del contenuto semantico della frase» (Chomsky in Brondi, 1979, pp. 405–406).

³⁸ A tal proposito, potrebbe essere interessante approfondire il concetto di engramma, ipotizzato da alcuni studiosi per spiegare il fenomeno della memoria.

³⁹ «La nomenclatura moderna distingue la misura assoluta di un oggetto e la scala, cioè il rapporto con gli altri oggetti e l'ambiente che li contiene. Usando queste parole, va detto che l'architettura neolitica si allontana volentieri dalle misure del corpo umano, ma resta infallibilmente in scala con il paesaggio circostante. Il riferimento antropometrico come regola generale è una conquista successiva [...] Le inusitate misure di alcuni manufatti neolitici – edifici o figurazioni – non sembrano riferibili all'uomo e ai suoi usi. Non creano, soprattutto, uno spazio interno segregato – oppure lo creano con un singolare ritegno, come un rifugio nascosto, nei primi villaggi del Vicino Oriente e nei templi maltesi – mentre modificano con sicurezza lo spazio esterno in cui tendono a integrarsi» (Benevolo - Albrecht, 2002, p. 43).

⁴⁰ Per ulteriori approfondimenti sul tema della verticale, cfr. (Giedion, 1969, p. 452).

2.2. L'orizzonte atlantico mediterraneo

Nel precedente capitolo abbiamo sottolineato la capacità delle architetture preistoriche di essere identificate sotto un'ottica generale e unitaria, attraverso l'evidenza di un'omogeneità riconducibile alla poetica dell'arcaico, non strettamente connessa a determinate coordinate spazio-temporali. Tuttavia, essendo il progetto di ricerca focalizzato verso un'interpretazione architettonica dell'esperienza nuragica in quanto foriera di istanze arcaiche, pare opportuno effettuare uno specifico affondo di scala sul proprio ambito d'appartenenza, quello europeo atlantico-mediterraneo.

Sebbene la poetica dell'arcaico operi trasversalmente al tempo e allo spazio, il principio di evoluzione convergente chiarisce come le prime manifestazioni territoriali si sono sviluppate in maniera analoga, seppur in luoghi e in periodi differenti tra loro, a dispetto di quello che generalmente si pensa: è la varietà, dunque, il risultato della produzione delle differenze spaziali e temporali. Relativamente all'ambito europeo, si possono annoverare due principali esperienze che partecipano a questo sistema: la prima è quella relativa agli insediamenti del Vicino Oriente⁴¹, «precocemente soppiantati dalla prime comunità urbane già nel IV millennio a.C.»; la seconda è quella relativa agli insediamenti europei lungo le coste del Mediterraneo occidentale e dell'Atlantico, «che possono perfezionare più a lungo i loro manufatti prima di essere omologati nell'universo urbano fra il I millennio a.C. e il I d.C.» (Benevolo - Albrecht, 2002, p. 71).

Pertanto, in questa sede, pare opportuno soffermarsi su alcune considerazioni intorno alla seconda esperienza, quella che Benevolo e Albrecht definiscono delle «culture non urbane» delle fasce costiere europee, nelle quali le società arcaiche hanno avuto modo di costruire architetture attraverso materiali locali – prevalentemente pietra e legno – sparse su un territorio in stretto contatto con il mare [20].

«Tali esperienze [...] sono già diffuse nel IV secolo a.C. sulle rive del Mediterraneo, e soprattutto nel bacino occidentale si prolungano fino al secondo millennio a.C., finché nella seconda metà di esso, il commercio marittimo unifica lo spazio economico e culturale, mettendo in circolazione anche i modelli delle grandi civiltà urbane della 'Mezzaluna fertile'. Sulle coste atlantiche, dal Portogallo alla Scandinavia, si sviluppano in modo autonomo, ancora per gran parte del I millennio a.C., prima che il mondo ellenistico romano porti le sue frontiere fino



20. ©David R Abram, *Tomba a camera Barclodiat y Gawres*, Anglesey, Regno Unito.

al Mare del Nord, e le più settentrionali sopravvivono anche dopo» (Benevolo - Albrecht, 2002, p. 85). Assistiamo, dunque, a numerose opere sparse in queste terre, impostate su quell'operazione primaria che, utilizzando come riferimento costitutivo il piano verticale⁴², riferisce principalmente all'erezione di architetture territoriali, contenenti le risposte elementari al controllo della forza di gravità, che porterà al megalitismo.

Il megalitismo è un fenomeno architettonico-culturale di vasta portata, caratterizzato dall'erezione di manufatti in blocchi di pietra di grandi dimensioni che si sviluppa in gran parte del mondo, dalle coste atlantiche dell'Europa alla Scandinavia, all'Africa settentrionale, nel Mediterraneo, in Europa Orientale fino al Caucaso e in Asia, in India, Corea ed altre regioni dell'Estremo Oriente, nelle Americhe etc.

Una diffusione capillare⁴³, nella quale le tipologie più diffuse sono rappresentate dalle pietre singole erette verticalmente, i menhir, e dalle strutture trilittiche composte da due pietre verticali che reggono una pietra orizzontale, i dolmen che, giustapposti insieme, in alcuni casi formano una struttura chiusa prettamente circolare, il cromlech.

I «tre tipici interventi preistorici», come soleva definirli Bruno Zevi, rappresentano il fondamento della presa del possesso dell'uomo sullo spazio della natura, secondo l'interpretazione dell'architetto: «Pietra lunga elementare, issata nel contesto incolto, il menhir è segnale orientativo e fulcro di aggregazione per i popoli nomadi; a confronto dei francesi, i nostri sono pochissimi e tardivi, tanto da essere squadrati a guisa di pilastri. Il dolmen rappresenta la prima copertura di un vuoto, una pietra orizzontale librata su due o tre setti verticali; in Italia è pressoché inesistente. Un filare di menhir offre una direzione, due filari affiancati stabiliscono un percorso, e in realtà il cromlech preclude alla strada; l'Italia lo ignora, poi lo acquisisce non nelle sue componenti native, ma attraverso il filtro dell'elaborazione ellenica» (Zevi, 1994, p. 15).

Anche Bernard Rudofsky si esprime, a tal proposito, ritenendo che il vero fondamento, addirittura «l'ABC della scultura-architettura», sia da rintracciare proprio nell'architettura megalitica dei menhir, dei dolmen, dei cromlech. Egli, nella sua disamina sull'architettura spontanea, loda il grado di accuratezza preistorica nel posizionamento di tali opere nel territorio, di cui uno degli esempi paradigmatici è sicuramente rappresentato dai famosi allineamenti francesi di Carnac, paradigma della simmetria bilaterale: «Le lunghe linee si agitano, e alcune pietre sembrano sul punto di rompere i ranghi. Ma insomma, allinearle costituiva probabilmente



21. ©David R Abram, *Cromlech di Stonehenge*, Regno Unito, 3100-1600 a.C.

l'ultimo pensiero della mente di coloro che le eressero, poiché le linee rette, in modo assai simile agli angoli retti e alla simmetria – attributi supremi dell'architettura grandiosa – erano ancora sepolte nel futuro» (Rudofsky, 1979, p. 104).

Numerose sono le ipotesi⁴⁴ intorno a queste architetture: certo è che possiamo, a tutto tondo, sostenere la tesi di F. T., riassunta egregiamente in tal modo: «*From the beginning to the end architecture is only a great zero*». È questo il testo lapidario di una cartolina che Aldo Rossi riceve dal suo amico F. T. in visita a Stonehenge, probabilmente travolto dalla potenza espressiva del cromlech [21], che subitaneamente solleva questioni ataviche nella mente dell'architetto: «Perché? In realtà la cartolina è bellissima, è presa dall'alto e mostra una grande campagna verde rasata, le pietre e il cerchio o più cerchi che le contornano. Mi sembra un grande inizio. Non ho mai visto le costruzioni megalitiche in Gran Bretagna, ma quelle in Bretagna e in Galizia mi hanno impressionato moltissimo. So che è difficile parlare di Stonehenge senza far della cattiva letteratura, ma come non riconoscere la forma di queste pietre per tutta la storia?» (Rossi in Dal Co, 1999, bk. 8).

Rossi non è l'unico ad aver preso posizione rispetto all'opera megalitica inglese: tra le numerose ed autorevoli voci, lo stesso Livio Vacchini riconosce la potenza atemporale del cromlech di Stonehenge [22], al punto tale da annoverarlo nel suo saggio come primo tra i noti Capolavori: «A Stonehenge, cinquemila anni fa, nasce l'architettura. Una volta ultimata la posa del primo architrave, nasce una forma della conoscenza umana, la cui vera natura sarà la costruzione della luce. A Stonehenge l'istante si congela e l'emozione cresce a mano a mano che vediamo apparire con prepotenza le tre modalità fondamentali del costruire: come la crosta terrestre si modifica; come si innalza, come si chiude verso il cielo. [...] In queste poche pietre allineate ritrovo tutto quanto riguarda il mio mestiere: il tracciato; il numero, la struttura come evidenza, luce, forma e spazio; c'è il tipo, il pubblico, il privato; la precisione; la verità costruttiva; l'etica; la tecnica; l'ordine... c'è tutto» (Vacchini, 2007, p. 9).

Stonehenge fu studiato in maniera folgorante anche da parte del monaco benedettino Dom Hans van der Laan, che cercava, quasi ossessivamente, di ricostruirne il mistero attraverso lo strumento del disegno, al fine di carpirne e poter attualizzarne i principi fondanti.

Sostiene, a tal proposito, Alberto Ferlenga (2000, p. 23), che il cromlech inglese sia «così simile alle sue architetture, protetta dal mistero che la avvolge, del peso della storia e delle vicende umane. Stonehenge gli appare come pura forma espressa dalla ragione degli uomini per



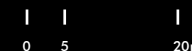
22. ©David R Abram, *Cromlech di Stonehenge*, Regno Unito, 3100-1600 a.C.

celebrare un rito attraverso la semplice composizione di pietre sparse. Ne farà un modello, che userà indifferentemente per la progettazione di mobili o di edifici, di interni o di esterni». Tuttavia, non solo la monumentalità e la struttura formale del Cromlech di Stonehenge viene riconosciuta ma, in pieno allineamento con la poetica dell'arcaico, anche il carattere austero di rozzezza, sinonimo di asciuttezza di pensiero, viene, in alcuni casi, altresì lodato: «Stonehenge non ha nulla di ammirevole né per composizione né per ornamentazione: ma quegli enormi massi di pietra rozza, posati ritti uno sopra l'altro, rivolgono il pensiero verso l'immensa forza che fu necessaria per compiere quell'opera. La rozzezza dell'opera in sé aumenta l'impressione di grandiosità, dato che esclude l'idea di arte e di inventiva; la maestria produce un altro genere di effetto, ben diverso da questo» (Burke in Gombrich, 1985, p. 18).

Sebbene la letteratura intorno al sito di Stonehenge sia particolarmente copiosa, non mancano esempi altrettanto importanti all'interno dell'orizzonte atlantico-mediterraneo: in particolare, la penisola iberica, specialmente il Portogallo - tra le tante, si segnala la regione dell'Alentejo - è particolarmente ricca di opere megalitiche: specificatamente, il distretto di Évora accoglie l'*Anta Grande di Zambujeiro*⁴⁵ e il Cromlech di Almendres [23], rispettivamente il sito megalitico più grande e più antico d'Europa.

Oltre i megaliti con chiara funzione culturale, occorre richiamare anche un'altra tipologia megalitica assai rilevante, ovvero quella riconducibile all'ambito funerario: l'ubicazione della morte nei luoghi, in una condizione arcaica di proto-paesaggio, infatti, diviene «un aspetto strutturante del paesaggio», al punto tale da rappresentare «l'attestazione del possesso del territorio, la prova che lo hanno sfruttato, giustificando così la presenza sul posto dei loro discendenti» (Guilaine, 2020, p. 137), attraverso molteplici forme architettoniche, dai dolmen ai vari esempi di ipogeismo disseminati nel territorio.

Per quanto riguarda l'ambito prettamente mediterraneo, percepiamo una sostanziale continuità nella ricchezza di queste architetture arcaiche, che prevalentemente si servono della pietra e della terra per manifestare la loro presenza, attraverso una straordinaria varietà che porta immediatamente a chiedersi, in fondo, quale sia la natura di questo mare, luogo di contatto e origine delle suddette opere. Con molta probabilità, la risposta a questo quesito può essere presa in prestito dallo storico Fernand Braudel: «Che cos'è il Mediterraneo? Mille cose insieme. Non un paesaggio, ma innumerevoli paesaggi. Non un mare, ma un susseguirsi di mari. Non una civiltà, ma una serie di civiltà accatastate le une sulle altre. Viaggiare nel Mediterra-



23. Pianta del Cromlech di Almendres, Évora, Portogallo, 6000-3000 a.C.



24. *Cromlech di Almendres*, Évora, Portogallo, 6000-3000 a.C.

25. *Menhir di Almendres*, Évora, Portogallo, 6000-3000 a.C.

neo significa incontrare il mondo romano in Libano, la preistoria in Sardegna, le città greche in Sicilia, la presenza araba in Spagna, l'Islam turco in Jugoslavia. Significa sprofondare nell'abisso dei secoli, fino alle costruzioni megalitiche di Malta o alle piramidi d'Egitto. Significa incontrare realtà antichissime, ancora vive, a fianco dell'ultramoderno: accanto a Venezia, nella sua falsa immobilità, l'imponente agglomerato di Mestre; accanto alla barca del pescatore, che è ancora quella di Ulisse, il peschereccio devastatore dei fondali marini o le enormi petroliere. Significa immergersi negli arcaismi dei mondi insulari e nello stesso tempo stupire di fronte all'estrema giovinezza di città molto antiche, aperte a tutti i venti della cultura e del profitto, e che da secoli sorvegliano e consumano il mare» (Braudel, 2008, pp. 7–8).

Il bacino del Mediterraneo, dunque, rappresenta un vero e proprio spazio liquido, indefinito, simile ma poco omogeneo, privo di veri e propri confini, un contesto dove la cultura, lo spazio e il tempo hanno prodotto realtà varie e intrecciate.

«Per la verità non sappiamo neppure fin dove il Mediterraneo si estenda: quanto ampi siano i tratti della costa che occupa, fin dove si spinga nelle rientranze del territorio, e dove in effetti cassi. [...] La saggezza antica insegnava che il Mediterraneo arriva fin dove cresce l'ulivo. E tuttavia non è ovunque così: ci sono posti sulla costa che non sono mediterranei o lo sono in misura minore rispetto ad altri che ne sono più distanti [...] E altrove d'altro canto le peculiarità caratteristiche del Mediterraneo contraddistinguono parti del territorio contestuale, penetrano in esso con molteplici effetti e conseguenze. Il Mediterraneo non è solo geografia. I suoi confini non sono definiti né dallo spazio né dal tempo» (Matvejevic, 1991, pp. 17–18).

Uno spirito⁴⁶ atopico e atemporale, che ha generato nel tempo una moltitudine di architetture arcaiche: tra le più importanti, ricordiamo i sesì di Pantelleria, i *talayotes*, le *navetas* [26] e le *taulas* [27] delle Baleari, le torri della Corsica, i templi di Malta [28], le architetture nuragiche e prenuragiche sarde e, al contempo, un insieme di dispositivi spaziali tipicamente mediterranei, come il *kepos*, la *tholos*, il *dromos*, il *temenos* etc. che hanno contribuito a creare luoghi straordinari, come il pozzo sacro sardo di Santa Cristina e il Tesoro di Atreo in Grecia [29]. Tali dispositivi spaziali affioreranno in maniera preponderante e paradigmatica nel capitolo successivo, riferito alla Sardegna, raccontando una visione prettamente arcaica, foriera di una moltitudine di architetture che rispondono a un'idea comune di Mediterraneo, metafora di un «centro di una cultura dell'abitare nella quale convergono discontinuità e ripetizioni derivate dalle tradizioni culturali occidentali e orientali, che spesso hanno saputo dialogare

proficuamente» (Picone, 2014, p. 8). Sono proprio questi episodi, infatti, che fissano il senso profondo delle questioni fondative attraverso un livello di radicamento e di continuità, per alcuni versi dal carattere prettamente inconscio e innato, che viene raggiunto tramite livelli al contempo metaforici e pragmatici, simbolici e necessari; ci troviamo, in sostanza, di fronte a delle architetture il cui grado di coerenza e verità ha permesso, nel tempo, raggiungere un grado di persistenza che ancora può essere considerato attuale.



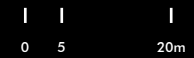
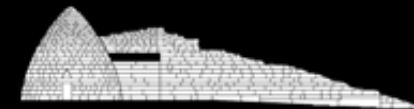
26. *Naveta di Els Tudons*, Minorca, Isole Baleari.

27. *Taula di Torre Trencada*, Minorca, Isole Baleari.

28. *Tempio di Hag'ar Qim*, Malta.



29. Dromos e tholos del Tesoro di Atreo, Argolide, Grecia, 1450 a.C.



30. Pianta e sezione del Tesoro di Atreo, Argolide, Grecia, 1450 a.C.

NOTE

⁴¹ Per ulteriori approfondimenti sulla prima esperienza, cfr. (Mellaart, 1975).

⁴² «La verticalità, come principio coordinatore, non è confinata solo alle grandi civiltà arcaiche, ma affonda le sue radici nel precedente mondo neolitico. Ci deve essere una qualche connessione fra questo principio organizzativo e il processo evolutivo dello spirito umano. Esso è verificato in tutto il mondo, anche là dove non esisteva alcun contatto diretto fra civiltà diverse» (Giedion, 1969, p. 452).

⁴³ «Dal 1950 in poi, il metodo di datazione al radiocarbonio ha contribuito a dirimere la controversia dimostrando l'anteriorità dei monumenti occidentali rispetto ai presunti prototipi del Mediterraneo orientale. Gli influssi orientali verso ovest, evidenti fin dall'inizio del Neolitico, non si applicavano quindi al megalitismo. [...] Alcuni autori ritengono che, soprattutto per il dolmenismo, siano possibili diverse culle: Portogallo, Andalusia, Bretagna, Danimarca e isole britanniche; altri, tenendo conto dell'importanza della navigazione, della mobilità delle popolazioni dell'epoca, ritengono che molto presto, sulla costa atlantica dell'Europa, si siano sviluppate strette relazioni che hanno favorito la moltiplicazione delle 'scuole', ma a partire da un impulso localizzato. In questa fase della ricerca, se ci basiamo sui dati del radiocarbonio, è la Francia occidentale che sembra essere il focolaio più antico delle espressioni megalitiche. Tuttavia, anche se l'idea di costruire monumenti in pietra sulla costa atlantica ha potuto diffondersi rapidamente a partire da un punto specifico, ha generato nelle aree interessate architetture variegata e regionalizzate, che non necessariamente hanno replicato il modello dell'archetipo» (Guilaine, 2020, pp. 137–138).

⁴⁴ Un'ipotesi che prende in considerazione più analiticamente i dati archeologici disponibili, riferita più in particolare ai contesti delle regioni costiere e pianiziali dell'Europa atlantica, della Manica e del Mare del Nord e proposta dall'archeologo Colin Renfrew, vede il megalito come segno di demarcazione e controllo territoriale tra comunità confinanti, e di prestigio e potere, di rappresentazione della coesione sociale – più o meno spontanea – interna alle comunità stesse. Alla sfera prettamente culturale è invece legata l'ipotesi suggerita dallo studioso Salvatore Piccolo, che individua la genesi di queste architetture nella fortunata coincidenza di più fattori spontanei: la vista di composizioni trilitiche davvero straordinarie, originatesi in modo del tutto casuale – per opera di terremoti, inondazioni, venti – sollecitò talmente l'immaginario religioso di talune comunità preistoriche che finirono per attribuire a quelle conformazioni un significato mistico eccezionale, replicandole artificialmente. Per ulteriori approfondimenti cfr. (Renfrew - Bahn, 2018).

⁴⁵ *Anta* è il termine portoghese con il quale è comunemente conosciuto il dolmen.

⁴⁶ «Il Mediterraneo è, come dice la parola, un mare tra le terre, montagnose per lo più, racchiuso tra tre continenti, con le isole disposte come pilastri o ponti sui quali incedere saltando da un continente all'altro. Un luogo di terra e di mare, di 2.205.000 km², lungo 3860 km e largo in media 600, ristretto a 150 nel Canale di Sicilia che divide il 'mesogeios' in due bacini, orientale e occidentale. Questo spazio liquido 'misurato' è popolato da 250 milioni di uomini, dalle molte facce e dalle molte vite, unificati fisicamente dallo specchio d'acqua: un grande stagno è stato detto, abitato, quali 'rane', da vivaci esseri umani. Vi convergono, come lunghi promontori o code dell'Europa, le penisole

iberica, sardo-corsa, italiana, balcanica, tunisina-cirenaica e quella anatolica a cornice orientale. [...] si determinano così un'area di incontro di popoli e di civiltà è un crogiolo degli stessi, ma risulta anche un teatro storico di scontri dove la guerra, il commercio, il viaggio e le esplorazioni si sono alternati o sovrapposti sino a diventare indistinguibili. Questo groviglio è stato facilitato, per non dire imposto dalle distese di onda marina che non sono a dismisura, che separano sulle terre, ma non le abbandonano, anzi costituiscono un orientamento a vista. Esse agevolano il rapporto e il contatto tra terra e terra in modo discreto, che non viola né altera l'autonomia delle singole terre. [...] Ogni terra ha il proprio sapere che trova la coesistenza in una unità superiore che tutti li contiene e li compone nello stesso spirito: appunto lo 'spirito Mediterraneo'. C'è dunque un volto sostanzialmente unitario del Mediterraneo. E questa unità di ambiente e di fisionomia globale dà la possibilità ai mediterranei di riconoscere, in qualunque parte essi si rechino del loro mare, un brandello di se stessi, un pezzo della loro casa un lembo del loro paesaggio, un elemento caro della loro famiglia, un colore e un profumo che tutti hanno respirato all'origine e che non si è perduto nella notte dei secoli. Sono state queste culture 'particolari', con originali tratti fisici e psicologici, con valori e modelli di comportamento assoluti e indiscutibili, con dialetti diversi su un ceppo linguistico comune – il Mediterraneo – fedeli alla tradizione e fiere di essere se stesse, a costituire la ricchezza ed il prestigio del Mediterraneo. In più – e prioritariamente nella scala di energie determinanti – sta lo spessore incomparabile della stratificazione storico-culturale. Ed è carico di esperienze creatrici di idee del più remoto Mediterraneo che ha arricchito di civiltà la gran parte del globo, sino ad oggi» (Lilliu, 2002, pp. 439–440).

IL MEDITERRANEO NEL II MILLENNIO A.C.

LUOGHI, CIVILTÀ E CULTURE

- Anatolia | Regno Ittita
- Area Padana | Civiltà delle Terramare
- Cipro | Civiltà Cipriota
- Corsica | Civiltà Torreana
- Creta | Civiltà Minoica
- Egitto | Nuovo Regno
- Grecia | Regni Micenei
- Isole Baleari | Cultura Talayotica
- Isole Eolie | Culture di Capo Graziano, Milazzese e Ausonio
- Penisola Iberica | Cultura di El Argar
- Sardegna | Civiltà Nuragica
- Sicilia | Culture di Thapsos e di Pantalica



INSERTO I

UN INVENTARIO DI FIGURE MEGALITICHE

SANTUÁRIOS

RENÉE GAGNON

Il lavoro dell'artista canadese Renée Gagnon, realizzato in più fasi tra il 2018 e il 2020, si compone di ventuno fotografie di grande formato che ritraggono alcune architetture megalitiche provenienti da diverse parti dell'Europa. Irlanda, Francia, Paesi Bassi e Portogallo rappresentano, per l'artista, alcuni luoghi selezionati in cui emergono condivise costanti formali.

La fotografia, in questo caso, viene utilizzata come strumento e riscontro evocativo di invarianti fondative comuni, attraverso le quali Gagnon trasforma, approfondisce, inventa e chiarisce.

L'artista, che vive e lavora in Portogallo da diversi decenni, modifica e interpreta ogni luogo arcaico - a volte producendo un sottile grado di trasformazione - attraverso immagini modificate prima attraverso la stampa digitale e, successivamente, attraverso i pastelli a cera, *gouache* e acquerelli.

TIME OF THE GREAT STONES

«The ambiguous nature of Renée Gagnon's works and the undefinable quality of their meanings is enhanced by the ambiguity of the disciplinary fields they span.

These are actually painted photographs: although it may appear that simple digital manipulation would suffice to achieve appreciably identical results, the mechanical record is contradicted by a pictorial mask of painstaking execution in a combination which is so subtle that it may escape the less attentive glance.

The instantaneous nature of photography and slow progress of painting, the long process of history and tempo of her and our own experience intersect in the field of speculative discourse that the artist develops. It is this array of overlapping features that presents us with a series of unstable settings where Time is once more the dominant theme and the basis for understanding her work.

Each monument is a unique instant – and each forms part of a coherent whole, an age-old process playing out over a vast spatial extension, itself irreducible to no other time and no other space. Unrepeatable as it is, the time of each monument is, in the last analysis, the blink of an eye: it is neither the instantaneous moment of the capture of a photographic image nor the long series of work sessions that the artist has dedicated to each, but the present instant with no past and no future, the exact moment at which Renée has decided to stop working on each image and present it to us.

Each image thus exists in an eternal present, imagined in the past or the future, but in fact transcending the real present and the real places in which we find ourselves.

It is as if Renée Gagnon is showing us a Time portal and inviting us to accompany her on an adventure».

João Pinharanda

IL TEMPO DELLE GRANDI PIETRE

«La natura ambigua delle opere di Renée Gagnon e la qualità indefinibile dei loro significati sono enfatizzate dall'ambiguità dei campi disciplinari che esse abbracciano.

Queste sono effettivamente fotografie dipinte: anche se potrebbe sembrare che una semplice manipolazione digitale sarebbe sufficiente per ottenere risultati apprezzabilmente identici, il registro meccanico è contraddetto da una maschera pittorica di esecuzione scrupolosa in una combinazione così sottile che può sfuggire allo sguardo meno attento.

La natura istantanea della fotografia e il lento progresso della pittura, il lungo processo della storia e il tempo della sua e della nostra esperienza si intersecano nel campo del discorso speculativo che l'artista sviluppa. È questa serie di caratteristiche sovrapposte che ci presenta una serie di ambientazioni instabili in cui il Tempo è ancora una volta il tema dominante e la base per comprendere il suo lavoro.

Ogni monumento è un istante unico - e ognuno fa parte di un insieme coerente, un processo antico che si svolge su una vasta estensione spaziale, che in sé non è riducibile a nessun altro tempo e a nessun altro spazio. Pur essendo irripetibile, il tempo di ogni monumento è, in ultima analisi, un attimo fugace: non è né l'istantanea cattura di un'immagine fotografica né la lunga serie di sessioni di lavoro che l'artista ha dedicato a ciascuna, ma l'istante presente senza passato e senza futuro, il momento esatto in cui Renée ha deciso di smettere di lavorare su ciascuna immagine e presentarla a noi.

Ogni immagine esiste quindi in un presente eterno, immaginato nel passato o nel futuro, ma in realtà trascendente il presente reale e i luoghi reali in cui ci troviamo. È come se Renée Gagnon ci mostrasse un portale temporale e ci invitasse ad accompagnarla in un'avventura».

João Pinharanda

COUNTLESS DOLMEN...

«The Atlantic Seaboard of Europe is one of the regions of the world with the largest number and greatest diversity of megalithic monuments some of them among the most impressive in the world.

Sites such as Stonehenge, Newgrange, Locmariaquer, Gavrinis, Cueva de Menga, the Almendres Cromlech, and the great Dolmen of Zambujeiro, among others, are now important hubs for cultural tourism.

However, there are thousands more monuments that are less acclaimed, many of them practically unknown, dotted throughout European Landscapes of almost all kinds.

Many of them are unrecognizable ruins, destroyed by the action of nature of Man. Others, as might be guessed, have disappeared without a trace.

Renée Gagnon's work focuses on relatively little-known monuments in four very different Western European Regions: Brittany, The Netherlands, Portugal, and Ireland, whose relationship with the landscape remains relatively strong and where the timeless force of these true works of art, which were certainly highly prized in pre-historic times, may be felt, with less influence from extraneous factors; weathered with the passage of time, their majestic presence is all the greater now due to their remote origins and strange fascination.

The megalithic monuments of Europe Are the product of human creativity - works that have endured millennia more or less unscathed right up until today. Looking at them with new eyes - and in a sense, recreating them - represents an apt tribute to our ancestors, megalithic artists, and dreamers like ourselves. Just like present-day artists, opening up new perspectives, whose meaning, as ever, is obscure».

Manuel Calado

INNUMEREVOLI DOLMEN...

«La costa atlantica dell'Europa è una delle regioni del mondo con il più grande numero e la maggiore diversità di monumenti megalitici, alcuni dei quali sono tra i più impressionanti al mondo. Siti come Stonehenge, Newgrange, Locmariaquer, Gavrinis, Cueva de Menga, il Cromlech di Almendres e la grande Anta di Zambujeiro, tra gli altri, sono ora importanti centri per il turismo culturale.

Tuttavia, ci sono migliaia di altri monumenti meno acclamati, molti dei quali praticamente sconosciuti, sparsi in paesaggi europei di quasi ogni tipo.

Molti di essi sono ruderi irriconoscibili, distrutti dall'azione della natura o dall'uomo. Altri, come si potrebbe immaginare, sono scomparsi senza lasciare traccia.

Il lavoro di Renée Gagnon si concentra su monumenti relativamente poco conosciuti in quattro regioni dell'Europa occidentale molto diverse tra loro: Bretagna, Paesi Bassi, Portogallo e Irlanda, il cui rapporto con il paesaggio rimane relativamente forte e dove la forza senza tempo di queste vere opere d'arte, che sicuramente erano molto apprezzate in epoca preistorica, può essere avvertita, con meno influenza da fattori estranei. Consumati dal passare del tempo, la loro maestosa presenza è ancora più grande oggi a causa delle loro remote origini e della strana fascinazione.

I monumenti megalitici d'Europa sono il prodotto della creatività umana: opere che hanno resistito per millenni più o meno intatte fino ad oggi. Guardarli con occhi nuovi, e in un certo senso, ricrearli, rappresenta un giusto tributo ai nostri antenati, artisti megalitici e sognatori come noi. Proprio come gli artisti odierni, aprendo nuove prospettive, il cui significato, come sempre, è oscuro».

Manuel Calado

BRITTANY

FRANCE



- 31. *Dance of the shadows [Danza delle ombre]*, 93cm x 133cm, 2019.
- 32. *Dolmen with wall [Dolmen con muro]*, 2019, 93cm x 133cm, 2019.
- 33. *Grey ascent [Ascensione grigia]*, 93cm x 133cm, 2019.
- 34. *Gateway [Portale]*, 93cm x 133cm, 2019.

NETHERLANDS

DRENTHE REGION



35. *Lay down on the sand* [Distendersi sulla sabbia], 93cm x 133cm, 2020.

36. *Purple signal* [Segnale viola], 2019, 93cm x 133cm, 2020.

37. *Dispersal* [Dispersione], 93cm x 133cm, 2020.

38. *Drawing on rock* [Disegno su roccia], 93cm x 133cm, 2020.

IRELAND



- 39. *Defeated by vegetation* [*Sconfitti dalla vegetazione*], 93cm x 133cm, 2020.
- 40. *Raising from the ground* [*Elevarsi dalla terra*], 2019, 93cm x 133cm, 2020.
- 41. *The Beast of the Apocalypse* [*La Bestia dell'Apocalisse*], 93cm x 133cm, 2020.
- 42. *Perfect balance* [*Equilibrio perfetto*], 93cm x 133cm, 2020.
- 43. *His Majesty* [*Sua Maestà*], 93cm x 133cm, 2020.

PORTUGAL ALENTEJO



44. *Some ways [Alcune vie]*, 111cm x 160cm, 2018.
45. *Open by night [Aperto di notte]*, 93cm x 133cm, 2019.
46. *Open by day [Aperto di giorno]*, 93cm x 133cm, 2019.
47. *Path of Light [Percorso di Luce]*, 93cm x 133cm, 2018.
48. *Forgotten object [Oggetto dimenticato]*, 93cm x 133cm, 2019.
49. *In praise of light [Elogio della luce]*, 93cm x 133cm, 2020.
50. *Elegance [Eleganza]*, 93cm x 133cm, 2019.
51. *Broom [Ginestra]*, 93cm x 133cm, 2019.



*After having discovered the “antas” no Alentejo,
I started a journey along the Atlantic coast, from Portugal,
to Brittany, Ireland and the Drenthe a province of Holland
to discover the remains of the megalithic architecture erected 8000 years ago.*

*The European men left behind numerous and enigmatic legacies.
They are impressive or timid,
sometimes hidden in the forest or on the edge of the ocean.
Some of them covered a burial plot which became
a place of worship, a sanctuary.*

*A stone road was added, large circles of earth
encompassed them in a strong intention to modify nature.
Most of the time only their structure remains
and radiate a strange alchemy, a magnetic energy.*

It is this sensation that I seek to transmit in my paintings.

Renée Gagnon

Dopo aver scoperto i dolmen dell'Alentejo,
ho iniziato un viaggio lungo la costa atlantica, dal Portogallo,
alla Bretagna, all'Irlanda e alla Drenthe, una provincia dell'Olanda,
per scoprire i resti dell'architettura megalitica eretta 8000 anni fa.

Gli uomini europei hanno lasciato numerose ed enigmatiche eredità.
Sono imponenti o timidi,
a volte nascosti nella foresta o sul bordo dell'oceano.
Alcuni di essi coprivano un lotto di sepoltura che diventava
un luogo di culto, un santuario.

È stata aggiunta una strada di pietra, grandi cerchi di terra
li hanno incorporati in una forte intenzione di modificare la natura.
Il più delle volte rimane solo la loro struttura
e emanano una strana alchimia, un'energia magnetica.

È questa sensazione che cerco di trasmettere nei miei dipinti.

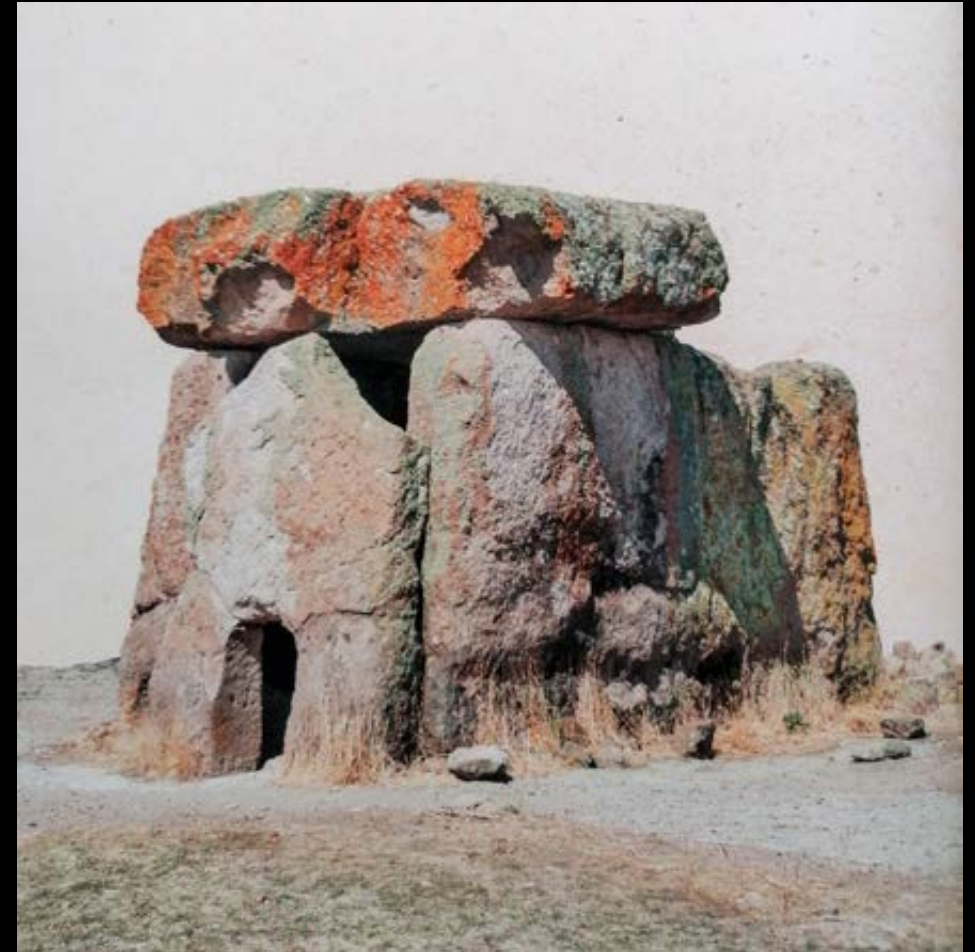
Renée Gagnon

...WHAT ABOUT SARDINIA?

La mostra di Gagnon, visitata a più riprese presso la *Fundação Eugénio de Almeida* durante il periodo estero trascorso a Évora, narra chiare istanze di natura arcaica.

Sebbene i luoghi selezionati non godano di particolare fama, ognuno di essi, nella sua unicità, veicola chiari principi: il rapporto con la natura, la monumentalità, l'equilibrio, il vuoto, il percorso, la luce. Se in lontananza le opere appaiono come mere fotografie, è il dettaglio ravvicinato che tradisce la manualità dell'artista: è necessario indugiare a lungo con lo sguardo, per cogliere.

Sulla destra un'immagine megalitica sarda, tratta da uno dei più recenti e autorevoli libri sulla preistoria sarda, che sembra quasi essere in attesa di essere completata dal tocco dell'artista... È interessante ipotizzare un continuato viaggio di Gagnon, alla ricerca di luoghi arcaici, fino al potenziale arrivo in Sardegna, che potrebbe costituire un ulteriore tassello di questo suo straordinario inventario.



52. Dolmen Sa Coveccada, Mores, Sardegna, III-II millennio a.C.

PARTE SECONDA. LA “VENTOSA TERRA ARCAICA”

3. LA VISIONE DELL'ARCHEOLOGIA

3.1. Alcune note sul megalitismo sardo

3.2. Le architetture della cultura nuragica

INSERTO II LE CARTE DELL'ARCHITETTURA NURAGICA

4. LE PROSPETTIVE DELL'ARCHITETTURA

4.1. Il riconoscimento del passato come materia attiva

4.2. Geometrie espressive tra forma e tecnica

4.3. L'imperfezione della città nuragica

5. QUATTRO INTERPRETAZIONI DELLA GRAMMATICA NURAGICA

5.1. Bruno Zevi e il grado zero dell'architettura

5.2. Bernard Rudofsky e le forme primordiali mediterranee

5.3. Aldo Rossi e il segreto dell'architettura nuragica

5.4. Francesco Venezia e il perenne rinnovarsi delle forme

INSERTO III L'OMOLOGIA FORMALE DEL NURAGICO



01. Carlo de Candia - Alberto Ferrero della Marmora, *Carta dell'Isola e Regno di Sardegna*, 1845.



02. ©Gravity.Swiss, *Sardegna*, 2020.

«Chi ha percorso le campagne sarde è stato sicuramente colpito dallo straordinario contrasto fra la rarità dei centri abitati di oggi [...] e il numero considerevole (più di 8000) dei maestosi edifici conici chiamati nuraghi, innalzati tremila anni fa dalle popolazioni preromane, fittamente disseminati in tutta l'isola, più o meno ben conservati, ma che danno grandiosa solennità alle immense distese solitarie.

Una descrizione geografica non potrebbe disinteressarsi di queste vestigia monumentali: per le loro dimensioni e il loro numero, esse occupano un posto importante nei paesaggi della Sardegna.

Ce ne sono di completamente distrutti: solo l'occhio esercitato di chi ha familiarità con le campagne sarde riesce a distinguere, in mezzo ad un campo di grano o di fave, sulla parte più alta d'una elevazione del terreno spesso appena percettibile, un fitto viluppo di lentischi che indica l'esistenza di un nuraghe scomparso. Ma molti sono rimasti intatti e di molti restano imponenti rovine.

Il loro profilo suggestivo spicca sugli orizzonti spogli. [...] Sono rare le regioni della Sardegna dove non se ne possa abbracciare parecchi con un solo sguardo. Inseriti nel paesaggio geografico molto più intimamente delle case dell'uomo contemporaneo, i nuraghi sono veramente, nelle solitudini intatte delle campagne sarde, il segno più forte e più impressionante della presenza umana.

Queste costruzioni preistoriche, così numerose e solitarie, rendono ancora più pungente la rarità degli insediamenti umani del presente, e pongono al geografo un problema affascinante.

Non c'è, in tutto il mondo, una regione come questa dove due tipi di popolamento, uno totalmente scomparso da tempo, l'altro ancora in uso, si esprimano così chiaramente e così contemporaneamente nel paesaggio attuale, questo con le manifestazioni del presente, quello con la molteplicità e la forza delle testimonianze del passato».

Maurice Le Lannou

3. LA VISIONE DELL'ARCHEOLOGIA THE STANCE OF ARCHAEOLOGY

The island of Sardinia, situated at the heart of the Mediterranean basin, is a pivotal point, «the most important cultural repository of the Archaic periods», as Francesco Venezia reminds us.

Starting from the Neolithic period, Sardinia has been one of the most extraordinary places for the expressive power of the megalithic culture. Thanks to its favorable geographical position, the island has enjoyed constant influence and cultural exchanges with Atlantic Europe and the Near East, weaving a true network of contacts and reciprocal exchanges between individual cultures. This network contributes to the formation of a sort of ideological and cultural koiné, albeit with specific monumental and evolutionary outcomes typical of the individual European regions.

The archaeological discipline's image thus presents an active island where the Neolithic man, interacting with the territory, leaves their marks on the land as an evident assertion of possession. He designs, from time to time, based on natural reasons and economic advantages, the living spaces: small clusters of huts separated from the burial area, equipped with primitive infrastructures such as silos, wells, and other necessities. In this way, nature becomes the manifestation of art that sometimes takes on striking forms. The landscape is monumentalized so that an enduring trace of history remains on the territory. Settlement also assumes a significant figurative character.

Sardinia, a resistant island, «the windy archaic land, set between sea and sky», as Giovanni Lilliu, the father of Nuragic archaeology, liked to define it, has been capable of accommodating over time a wide variety of prehistoric sites: in particular, domus de janas, menhirs, dolmens, altars, megalithic circles, relating to the pre-Nuragic period, and nuraghes (corridor, tholos, complexes), villages, cult architecture (well temples, megaron temples, sacred springs), and giant tombs, relating to the Nuragic period.

Thousands of monuments, with a unique cultural significance, are topologically distributed across the island, narrating a resistant and still relevant past, in which «the incised morphology of the Sardinian landscape, the carved cliffs and ancient rocks, were the spontaneous sediment and instinctive incitement of this dry-stone architecture, whose cyclopean appearance constitutes a sort of primordial seal with a megalithic vocation» (Zevi, 1995, p. 21).

Although archaeology is a relatively recent discipline, so much has been said and written about the above theme. Recent theories and interpretations, based on rigorous and scientific field observation, have converged in some anthologies, presenting a picture of a civilization that still constitutes a strong identity element, as well as a tangible presence on the territory.

3.1. Alcune note sul megalitismo sardo

Snodo nevralgico al centro del bacino mediterraneo, la Sardegna, «il più importante giacimento culturale del periodo arcaico»¹ ha costituito, a partire dal Neolitico, uno tra i luoghi più straordinari per la potenza espressiva della cultura megalitica.

Grazie alla sua favorevole posizione geografica, infatti, l'isola ha goduto nel tempo di una costante influenza e di scambi culturali con l'Europa Atlantica e il Vicino Oriente, riuscendo a intessere, di fatto, un vero e proprio network, «una rete di contatti e di scambi reciproci tra le singole culture, che insieme contribuiscono a formare una sorta di *koinè* ideologica e culturale, pur con peculiari esiti monumentali ed evolutivi propri delle singole regioni europee» (Cicilloni, 2020, p. 158).

Un'isola attiva, in cui il grande protagonista è indubbiamente l'uomo neolitico che, misurandosi con il territorio, «[...] imprime nel suolo i suoi segni come evidente affermazione del possesso. Disegna, di tratto in tratto, giusta le ragioni naturali e le convenienze economiche, i luoghi di abitazione: piccoli agglomerati di capanne separate dall'area delle sepolture, attrezzati da primitive infrastrutture (silos, pozzi e altre occorrenze). In questo modo, la natura diventa l'apparenza dell'arte che acquista talora forme vistose. Il paesaggio viene monumentalizzato, così che rimanga sul territorio una traccia non peritura della storia. L'insediamento assume un carattere anche figurativo significativo» (Lilliu, 1967, pp. 85–86).

Un'isola resistente, «da ventosa terra arcaica, posta tra mare e cielo» (Lilliu, 2002, p. 166), come amava definirla il padre dell'archeologia nuragica Giovanni Lilliu, capace di accogliere nel corso del tempo un'ampia varietà di luoghi preistorici: in particolare, si annoverano domus de janas, menhir, dolmen, altari, circoli megalitici, relativi al periodo prenuragico; nuraghi (a corridoio, a *tholos*, complessi), villaggi, architetture culturali (templi a pozzo, templi a megaron, fonti sacre) e tombe di giganti, relativi al periodo nuragico.

Migliaia di monumenti, dal peculiare significato culturale², distribuiti topologicamente nell'isola, che raccontano un passato resistente e ancora attuale, in cui «la morfologia incisa del paesaggio sardo, le rupi scavate e le rocce antichissime, furono il sedimento spontaneo e l'incitamento istintivo di quest'architettura di pietra accumulate a secco, il cui aspetto ciclopico ne costituisce una sorta di sigillo primordiale a vocazione megalitica» (Zevi, 1995, p. 21).

In questo passo Bruno Zevi, richiamando l'autorevole voce del maestro Giovanni Lilliu,

sottolinea volutamente e precisamente la descrizione dell'aspetto “ciclopico” dei monumenti preistorici sardi: essi posseggono una vocazione megalitica, quasi come fosse una tendenza, ma, evidentemente, non i connotati. Pare opportuno, pertanto, soffermarsi a precisare una questione importante, relativa all'utilizzo lessicale del suddetto tecnicismo in relazione a quello megalitico propriamente inteso.

La tecnica ciclopica, infatti, non era prerogativa riconosciuta solamente a livello regionale, ma esprimeva un codice condiviso nell'intero bacino del Mediterraneo, come affermava l'archeologa britannica Nancy Katharine Sandars: «Quella ciclopica non è semplicemente una tecnica comune a tutta l'area mediterranea, ma rappresenta una cultura che originariamente era confinata al XII secolo, a.C. circa, con un'ampia distribuzione, dall'Anatolia alle Baleari. Il nuraghe e il talayot trovano paralleli in consimili strutture in Spagna e in Portogallo. Abbiamo qui di fronte qualcosa come il primo 'stile internazionale' dell'architettura meridionale» (Sandars, 1968, p. 218).

L'ambito archeologico, tuttavia, disconosce l'utilizzo della parola megalitico – prevalentemente impiegato *stricto sensu* per richiamare il monolitismo e il trilitismo – per quanto riguarda le archeologie prettamente nuragiche, preferendo parlare di «un parallelo modo di costruire, definito 'ciclopico'» caratterizzato dall' «utilizzo di murature in blocchi più o meno irregolari, che inizia a essere utilizzato in maniera 'monumentale' sin dalle fasi iniziali dell'Eneolitico nel santuario-altare di Monte d'Accoddi, presso Sassari» (Cicilloni, 2020, p. 158), una tra le più straordinarie architetture preistoriche a livello europeo.

Vero e proprio monumento ciclopico, *unicum* nel panorama dell'archeologia sarda, Monte d'Accoddi [03] si eleva isolato come una collina artificiale in un paesaggio pianeggiante, a pochi km dal comune di Sassari.

Scoperto intorno ai primi anni Cinquanta³, l'opera consiste in una costruzione tronco-piramidale con una lunga rampa che racconta un rapporto di radicamento con l'elemento terra. Una forma riecheggiante nell'ambito preistorico, retaggio dei movimenti ingenti di terra, che introduce un percorso sacro verso la divinità, i cui scavi diedero alla luce proprio la sua tecnica peculiare: «Si mise in luce un particolare tecnico-costruttivo assai sofisticato, che aveva consentito di contenere quella massa enorme di terra e di pietrame, delimitato in apparenza da un esile paramento murario. Infatti, era stato creato una sorta di reticolato a 'cassoni' formato da un solo filare di pietre. Questa struttura ad alveare aveva ammorsato in qualche



03. *Altare-santuario megalitico di Monte d'Accoddi*, Sassari, 2700-2400 a.C.

04. *Domus de janas di S'Acqua Salida*, Pimentel, 3200-2800 a.C.

modo il riempimento e impedito che vi fosse una spinta verso l'esterno, evitando in tal modo lesioni irreparabili alle pareti di contenimento del monumento» (Moravetti, 2006, p. 10).

A netto di specifiche tecniche, Monte d'Accoddi rappresenta il paradigma di un'intelligenza compositiva e parimenti costruttiva dell'uomo prenuragico nell'articolazione dei volumi, con soluzioni elaborate, che ancora oggi stupiscono per la loro raffinatezza e ingegnosit . Questo edificio-collina, un grande tumulo in pietra e terra a base trapezoidale preceduto da una lunga rampa, presenta soluzioni che trovano forti similitudini con il tipo elementare a ziqqurat⁴.

In questo edificio, che si ipotizza fosse un altare-santuario a terrazza, la rampa costituisce il tramite tra la terra e il cielo, in un'inversione simbolica che ha lo stesso significato delle architetture ipogee, nelle quali la scala conduce verso il ventre della terra. Citando le parole che Livio Vacchini ha scritto per l'architettura di Tikal in Guatemala, questo monumento «parla solo di s . Per questo   un capolavoro: perch  sopravvive alle sue funzioni» (Vacchini, 2007, p. 28).

Monte d'Accoddi   solo uno dei numerosi monumenti appartenenti al periodo prenuragico in Sardegna, situato in una cornice generale degli ampi fenomeni di ipogeismo e megalitismo che caratterizzarono sia il bacino del Mediterraneo che l'Europa continentale in epoca preistorica. Questi due filoni, infatti, si manifestano in Sardegna con una grande quantit  e evidenza, con aspetti tipologici e distributivi differenti; se le strutture funerarie sotterranee, le cosiddette domus de janas⁵, sono sparse soprattutto nella parte centro-settentrionale e centro-occidentale dell'isola, quelle megalitiche (menhir, dolmen, cerchi, *allée couvertes*) sono pi  diffuse nell'entroterra aree e lungo la fascia orientale. I due filoni, perch , spesso si incontrano e si integrano, dando vita a costruzioni architettoniche e artistiche di grande pregio che, in alcuni casi, arrivano a non avere eguali fuori dalla Sardegna.

Per quanto riguarda l'ipogeismo durante il periodo prenuragico ricordiamo, in questa sede, due esempi tra le pi  significative e affascinanti testimonianze pervenute ai giorni nostri: le domus de janas di Corongiu e S'Acqua Salida [04] nel comune di Pimentel e le domus de janas di Montessu nel comune di Villaperuccio, che rappresentano la pi  grande necropoli meglio conservata della Sardegna meridionale. Scavata in un anfiteatro di roccia trachitica sul fianco meridionale di un colle, la necropoli   composta da oltre quaranta tombe di varie dimensioni, allineate lungo la parete rocciosa in maniera simmetrica, secondo un disegno che pare preordinato⁶.

Il sepolcreto preistorico domina, con la sua mole, la piana del fiume, che lambisce l'abitato di Villaperuccio; oltre alla necropoli, la valle ospita un parco archeologico comprendente un *allée couverte*, due nuraghi e due imponenti menhir.

Ad ogni modo, non pare questa la sede più adeguata per indagare approfonditamente il tema, poiché esula dagli obiettivi e dalle intenzioni generali e specifiche del progetto di ricerca, incentrato sul nuragico; inoltre, questo costituisce già un campo ampiamente trattato dalla disciplina archeologica attraverso interpretazioni e risultati scientifici oltremodo apprezzabili. La letteratura prodotta dall'archeologia relativa allo studio del megalitismo sardo, infatti, risulta assai cospicua, anche in virtù del fatto che il tema si trova al centro del dibattito attuale, poiché sia il patrimonio prenuragico e nuragico sono ufficialmente candidati alla lista dei siti riconosciuti dall'UNESCO quali patrimonio dell'umanità.

Proprio il citato Monte d'Accoddi, nonché le necropoli di Montessu e Pimentel, tra le numerose archeologie prenuragiche, sono stati inseriti all'interno della *Tentative List* UNESCO “*Art and Architecture in the Prehistory of Sardinia*”⁷, risultato di un iter di riconoscimento che parte dal 2017, promosso dal Centro Studi “Identità e Memoria” (CeSim/Aps), guidato dall'archeologa Giuseppa Tanda, che promuove un totale di trentacinque siti, tra cui spiccano, in maniera assai consistente, le archeologie ipogee delle domus de janas.

Per quanto riguarda il patrimonio nuragico, invece, l'iniziativa promossa dall'Associazione “La Sardegna verso l'UNESCO” si è posta l'obiettivo di riconoscere nei monumenti della civiltà nuragica un patrimonio identitario di valore universale, non solo dal punto di vista di un rinnovato sviluppo socio-economico, ma anche come testimonianza di una civiltà straordinaria, centro della spiritualità e della meditazione, attraverso l'inserimento nella *Tentative List* “*Nuragic monuments of Sardinia*”⁸ di trentuno monumenti del periodo nuragico.

Ad oggi, infatti, solo il nuraghe Su Nuraxi di Barumini è ufficialmente riconosciuto come bene UNESCO dal 1997.

Indubbiamente, le suddette liste rappresentano solo una parte contenuta dei monumenti dell'isola; si spera che questi possano essere dei primi traguardi, un inizio di una prossima valorizzazione che possa riconoscere la potenza culturale ed espressiva dell'architettura nuragica e prenuragica a livello internazionale, data la peculiare unicità. Nel prossimo capitolo affronteremo, con maggior specificità, l'ambito nuragico, cercando di comprendere sinteticamente la visione dell'archeologia su questo peculiare patrimonio.

NOTE

¹ Espressione usata dall'architetto Francesco Venezia nel riferirsi all'isola sarda. Il passo è estrapolato dall'articolo intitolato “Il cuore solido di Castello e la perfezione nel pozzo. L'architetto Francesco Venezia e il ritorno alle origini”, tratto dal quotidiano “Unione Sarda” del 7 settembre 2014, in cui la giornalista Caterina Pinna intervista l'architetto.

² «Resta da capire con esattezza il significato culturale che i megaliti dovevano avere per le popolazioni che li erigevano e li utilizzavano; l'ipotesi più probabile è quella di vedere nei monumenti megalitici sardi, oltre alle funzioni primarie di strutture funerarie e culturali, un ruolo come *territorial markers*, veri e propri segni di demarcazione territoriale: un ruolo già ipotizzato per i monumenti megalitici del resto d'Europa» (Cicilloni, 2020, p. 158).

³ Il monumento fu scoperto da Ercole Contu che, durante gli scavi, riconobbe nel suo deposito archeologico gli elementi culturali peculiari dell'età prenuragica. Per ulteriori approfondimenti Cfr. (Anati, 1984, pp. 316–318) e (Melis, 2020, p. 277).

⁴ Cfr. (Lilliu, 1967, pp. 85–86).

⁵ Le domus de janas rappresentano uno degli elementi più significativi dell'identità dell'isola. Il nome è noto da secoli nelle prime fonti letterarie in lingua sarda, che significa letteralmente “Casa delle Fate”.

⁶ Cfr. (Atzeni, 1987, pp. 19–25).

⁷ Per ulteriori approfondimenti, consultare la proposta al seguente link: <https://whc.unesco.org/en/tentativelists/6523>.

⁸ Per ulteriori approfondimenti, consultare la proposta al seguente link: <https://whc.unesco.org/en/tentativelists/6557>.

05. Menhir.



06. Dolmen.



07. Domus de janas.



08. Unicum.



0 10 25km

Menhir

- menhir non classificati
- menhir protoantropomorfi
- menhir antropomorfi
- menhir statue

Dolmen

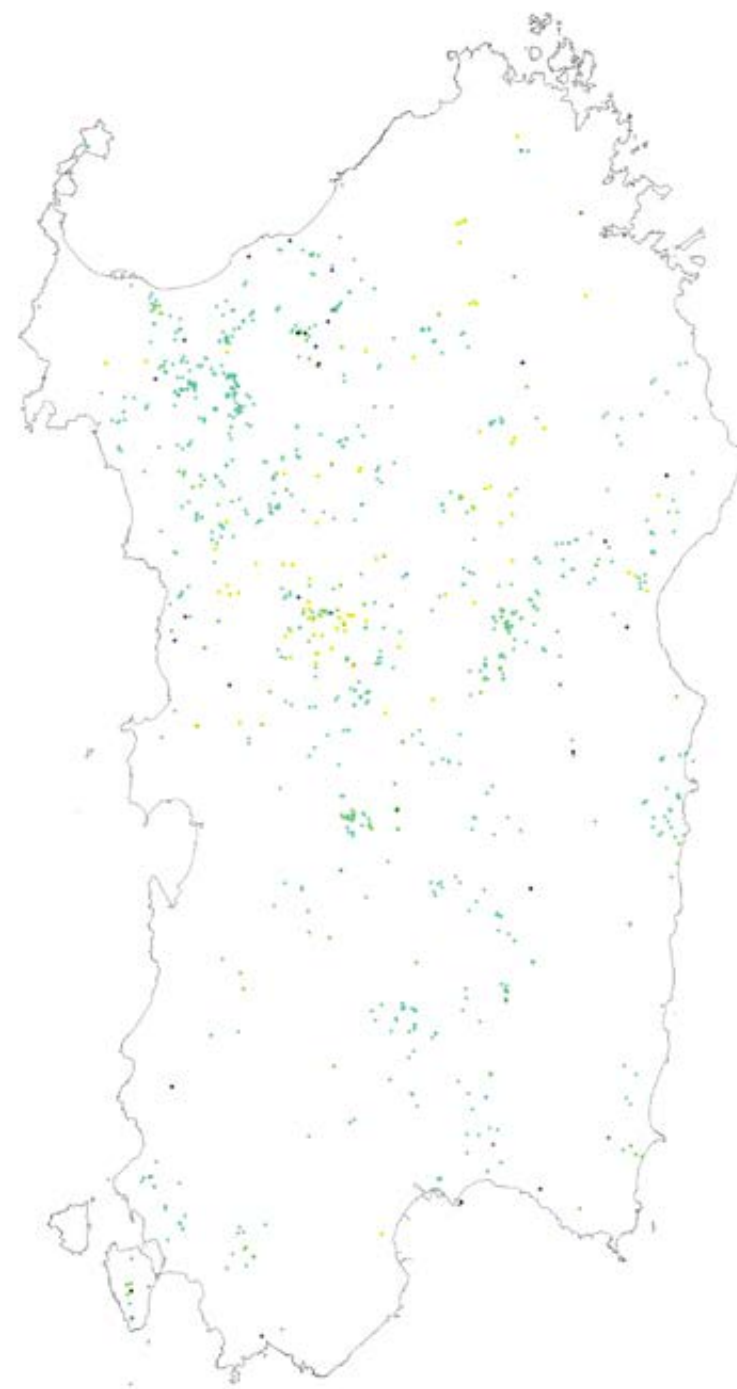
- dolmen non classificati
- dolmen a corridoio coperto

Domus de janas

- Domus de janas

Unicum

- altari
- circoli megalitici
- cromlech
- muraglie megalitiche
- templi



3.2. Le architetture della cultura nuragica

Se è vero che in ogni periodo storico la configurazione ambientale è la risultante di un processo di modificazioni determinate dagli abitanti, dai loro modi di aggregazione – sociali e architettonici – e dalla rete di comunicazioni che disegnano il paesaggio, si può sostenere, conseguentemente, che la civiltà nuragica si sia caratterizzata «per le sue peculiarità inconfondibili, così nella forma come nella struttura» (Zevi, 1995, p. 21), attraverso un carattere segnico stabile e riconoscibile, intrinsecamente legato alla morfologia dell'isola. «È nella lunga stagione culturale che prende il nome dai nuraghi, corrispondente all'età del Bronzo e a parte di quelle del Ferro, che la Sardegna conosce il momento più eclatante e significativo dell'intreccio fecondo dell'avventura umana col suo territorio» (Lilliu, 1967, pp. 85–86).

Un tempo importante per l'isola, «un tempo felice per la libertà» (Atzeni, 2000, p. 8), un tempo libero da vincoli e dipendenze, che ha consentito al popolo sardo di essere il protagonista della sua storia. «Il fenomeno nuragico è un punto alto della presenza, del dominio e delle trasformazioni operate dall'uomo del paesaggio naturale. Si realizza un ecosistema culturale di forte intensità e di totale diffusione antropica. Lo spazio-ambiente è frequentato dall'uomo in lungo e in largo, dalle coste allo zoccolo duro della montagna, sui vari suoli e sotto i diversi climi, è tutto vissuto e ostentato con segni memorabili. Il territorio è disegnato per l'intero e nei particolari insediamenti, e il disegno è concepito e realizzato alla grande. Si coglie una perfetta identificazione tra ecosistema naturale ed ecosistema culturale. La lettura di quanto rimane – ed è tanto da segnare l'ambiente ancor oggi – fa emergere un paese globale, storicizzato, così radicato da costituire il segno di identificazione della Sardegna nello stesso nostro tempo. L'ecosistema nuragico può additarsi ad esempio d'un nuovo equilibrato assetto territoriale dell'isola. Da sette a ottomila nuraghi, con densità da 3 a 1 per kmq, formano una punteggiatura così fitta nel territorio da suggerire l'immagine poetica d'una tempesta di stelle cadute sulla crosta dell'isola. I volumi a torre, organizzati in sistemi (in profondità, stellari, a cerchio) che si inseriscono in regioni naturali definite, figurano, insieme ad altre vistose forme architettoniche come tombe dei giganti e pozzi sacri, un paesaggio così intensamente monumentalizzato da non avere altrove l'uguale» (Lilliu, 2002, pp. 428–429).

L'incantevole immagine poetica evocata da Giovanni Lilliu, con questa straordinaria metafora di una tempesta di stelle cadute sulla crosta dell'isola, induce una misurata cautela

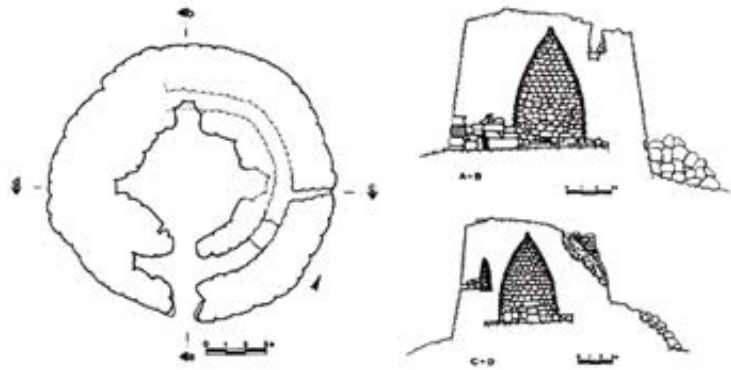
nell'affrontare il seguente capitolo, poiché lo stato dell'arte proveniente dalle discipline archeologiche relativo alle architetture nuragiche è assai copioso.

Benché l'archeologia sia una disciplina relativamente recente, tanto è stato detto e scritto intorno al suddetto tema: le più recenti pubblicazioni sono confluite in alcune antologie, dove viene presentato il quadro di una civiltà che ancora oggi costituisce un forte elemento identitario, oltre che una tangibile presenza sul territorio. Si richiamano, tra le numerose pubblicazioni, il pluriennale progetto “Corpora delle Antichità della Sardegna” (rispettivamente i volumi “Storia e Materiali” del 2014 e “Storia e Monumenti” del 2017), che costituiscono un importante contributo ai fini della diffusione e ampliamento della conoscenza del patrimonio culturale preistorico della Sardegna; successivamente, nel 2018, un'altra pubblicazione, “Il tempo dei Nuraghi”, ha messo a sistema le ultime riflessioni e aggiornamenti in un'antologia analitica dal forte carattere pluridisciplinare.

Sebbene queste consistenti produzioni bibliografiche abbiano contribuito ad avere un quadro generale piuttosto ampio e variegato della cultura nuragica in molti suoi aspetti, rimandando costantemente a bibliografie più specifiche, è importante constatare, ai fini della ricerca dottorale, che questo materiale è stato prodotto prevalentemente all'interno dell'ambito archeologico, con innesti e contaminazioni provenienti da altre discipline, quali la geologia, l'antropologia, la biologia etc.

Sebbene sull'architettura nuragica siano state riscontrate riflessioni e contributi provenienti prevalentemente dai settori dell'architettura tecnica, la tecnologia dei materiali, la storia dell'architettura e il restauro, la ricerca dello stato dell'arte non ha riscontrato ad oggi contributi rilevanti afferenti al settore scientifico disciplinare della composizione architettonica e urbana e dell'architettura del paesaggio.

Intanto, segue in calce una ricostruzione contenuta dello stato dell'arte, riferita alla bibliografia elencata, relativa alle architetture della cultura nuragica, nello specifico i nuraghi, le architetture cultuali dell'acqua e le tombe di giganti, che saranno prese in esame nel prossimo capitolo con maggior dettaglio attraverso la letteratura prodotta dagli architetti.



09. *Nuraghe Sorolo*, Birori, pianta e sezioni.

I nuraghi

L'elemento architettonico tipico e distintivo della civiltà nuragica è il nuraghe. Giovanni Lilliu, maestro indiscusso dell'archeologia nuragica, negli anni arriverà a riconoscere nel mondo nuragico le radici stesse dell'isola sarda: «Dire grande architettura e nuraghi è la stessa cosa. E dire nuraghi e dire Sardegna è anche, entro certi limiti, la stessa cosa. I nuraghi, infatti, danno figura e rilievo allo scenario fisico e umano del presente in Sardegna, come lo dettero al tempo in cui furono costruiti a migliaia e furono usati e occupati, con alterne vicende, per lunghi secoli» (Lilliu, 1988, p. 485).

Benché le torri e i numerosi ruderi dislocati in ogni parte dell'isola possono dare l'impressione di una generale omogeneità tipologica, vi sono delle diversità significative e quella più rilevante, in quanto anche espressione di una differenza cronologica, è quella tra nuraghi a corridoio e nuraghi a *tholos* [09], che a loro volta vengono distinti in monotorre o semplici e in pluriturriti o complessi.

I nuraghi a corridoio, comunemente noti con il nome di protonuraghi, pseudonuraghi o nuraghi arcaici, sono architetture caratterizzate da uno sviluppo planimetrico prevalentemente curvilineo e direzionale. La caratteristica principale, che costituisce la ragione del nome, è la presenza di uno o più corridoi interni coperti da lastroni, anche con nicchie laterali, talvolta sopraelevati. L'esistenza della scala, posizionata lateralmente o sul fondo del corridoio, che conduce alla terrazza superiore, consente di ipotizzare che il coronamento del monumento (anche per questi nuraghi) fosse un elemento particolarmente importante, sia che fosse a cielo aperto, e privo di vani, sia che presentasse una o più strutture con tetto realizzato in materiale leggero.

Le altezze dei nuraghi non risultano particolarmente elevate; all'interno del nuraghe a corridoio gli ambienti sono angusti, e la massa muraria prevale sul vuoto. Sono noti, ad oggi, poco più di 400 protonuraghi.

Il campo archeologico opera una classificazione tra i nuraghi a corridoio e i nuraghi a tumulo pieno (quelli senza camera interna, anche con scala esterna), i nuraghi con corridoio passante (che attraversa l'edificio e presenta due ingressi), i nuraghi con corridoio non passante.

Tra i protonuraghi si annoverano anche i cosiddetti nuraghi a camera naviforme, ossia strutture che esternamente risultano essere del tutto simili a un nuraghe a corridoio, ma internamente sono caratterizzate da un ambiente a pianta ellittica, più o meno larga e allungata,



10. *Nuraghe Orolio*, Silanus.

definite da pareti aggettanti e terminanti con una copertura di lastre orizzontali, cioè definibile, sulla base della sezione, a ogiva tronca. Questi sono nuraghi piuttosto significativi per la ricostruzione dello sviluppo delle architetture nuragiche, poiché rappresentano l'elemento di raccordo tra i nuraghi a corridoio e quelli monotorre.

Il nuraghe a *tholos*, altrimenti definito monotorre [10], è un'architettura a torre tronco-conica costituita da filari concentrici di pietre di varie dimensioni; in genere, le pietre più grandi e irregolari sono disposte alla base, mentre le più piccole e regolari sono posizionate nelle parti alte. Come per i nuraghi a corridoio, anche i nuraghi a *tholos* presentano un ingresso costituito da un'apertura trapezoidale o quadrangolare, sormontata da un architrave.

Lo schema più diffuso prevede che nel corridoio d'ingresso vi sia una nicchia sulla destra, mentre a sinistra sia presente la scala con sviluppo a spirale che, tramite gradini o piano inclinato, conduce alla camera del piano superiore o al terrazzo; talora, tale schema può presentarsi invertito, con scala a destra e nicchia sulla sinistra, oppure, negli esemplari più antichi, può non essere presente, talvolta sostituita da una scala interna alla camera. Sono note, infatti, anche camere provviste di scala di camera sopraelevata dal suolo e, quindi, raggiungibile mediante scale retrattili di legno o corda.

Lo schema distributivo generale prevede che il corridoio di ingresso conduce alla camera principale, caratterizzata da una pianta circolare con copertura a *tholos*, una particolare configurazione architettonica che consiste nella sovrapposizione di corsi concentrici di conci progressivamente aggettanti a formare uno spazio con copertura definita a pseudo-volta o pseudo-cupola.

La sezione della *tholos* – con ogiva più o meno stretta e alta – è stata spesso considerata un indicatore per valutare la maggiore o minore antichità dell'edificio. Secondo Giovanni Lilliu, infatti, le sezioni strette e lanceolate delle camere ad ogiva sembrano essere più antiche, mentre le più recenti sarebbero quelle in cui il diametro della pianta è maggiore dell'altezza della cupola. Una volta percorsa la scala, si può accedere al piano superiore, che può presentare la ripetizione della camera a *tholos* analoga al piano terra o, in alternativa, un terrazzo a cielo aperto.

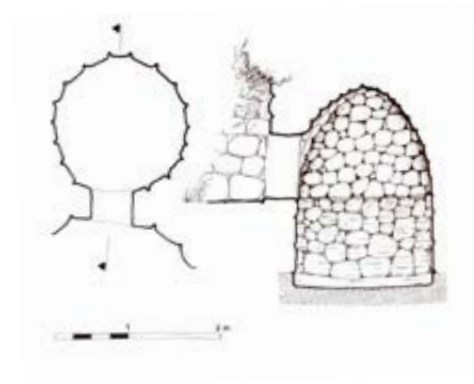
I nuraghi complessi [11], invece, sono architetture costituite da più torri, in genere per addizione rispetto a una torre isolata; esistono, tuttavia, vari esempi di nuraghi concepiti già in origine come strutture complesse. Si ipotizza che il numero dei nuraghi complessi possa es-



sere intorno alle 1000 unità. Oltre a essere menzionati come nuraghi complessi essi vengono denominati plurimi, multipli, pluriturriti e polilobati (bilobati, trilobati, quadrilobati etc.): si parla di addizioni frontali di una o due torri, con o senza cortile; addizioni frontale e laterale; addizione tangenziale di torri e cortili; addizione concentrica senza e con cortile.

Molti nuraghi complessi, e pressoché tutti quelli che presentano un carattere di rilevante monumentalità, sono muniti di un antemurale, ossia un sistema di muri, rettilinei o curvilinei che collegano torri circolari, originando geometrie poligonali che si sviluppano intorno al nuraghe, costituendo di fatto una cinta muraria esterna a esso.

Essi fanno supporre un'accurata progettazione alla base, indispensabile per raccordare i vari corpi costruttivi con cortili, corridoi, scale e spazi accessori. La modalità di addizione concentrica con tre, quattro e cinque torri laterali è quella che ha dato vita agli edifici più rappresentativi, le regge nuragiche, caratterizzate da spiccati caratteri di monumentalità.



12. Fonte sacra di S'Ulumu, Dorgali, pianta e sezione.

13. Pozzo sacro di Santa Vittoria, Serri, pianta e sezione.

Le fonti e i pozzi sacri

All'interno del quadro delle attestazioni del sacro in età nuragica si annoverano le architetture templari collegate al culto dell'acqua, strutture architettoniche che captano e canalizzano la risorsa idrica direttamente dalla vena nel sottosuolo o dagli affioramenti sorgivi.

Due sono le principali tipologie che l'architettura nuragica ha generato, a seconda dell'ubicazione naturale della risorgiva, rispettivamente al piano o a livello inferiore del piano di campagna: le fonti [12] e i pozzi sacri [13].

Esse assumono un ruolo centrale all'interno della società nuragica, soprattutto nell'età del Ferro, a seguito della crisi e della trasformazione della struttura sociale basata prima sul nuraghe, al punto tale da divenire, insieme ad altre strutture templari, poli attrattivi, veri e propri santuari o villaggi santuariali, nuovi elementi catalizzatori degli insediamenti.

I dati forniti dall'archeologia non consentono chiaramente di cogliere completamente le istanze immateriali che hanno generato queste architetture, ma lasciano intuire il ruolo centrale dell'acqua come aspetto più evidente della religiosità nuragica. Anzi, gli archeologi sostengono che «non è improbabile che molti pozzi siano costruiti inizialmente per rispondere a necessità pratiche degli abitanti e che solo in un secondo momento vengano rifunzionalizzati in luoghi di culto» (Salis, 2017, p. 253).

Al fine di captare, canalizzare e conservare l'acqua, gli architetti nuragici elaborano un'architettura composta principalmente da tre elementi: un atrio, rettangolare o trapezoidale; una scala, coperta a ogiva o con soffitto a scala rovesciata; una camera ipogea circolare a *tholos*, atta a contenere e proteggere l'elemento acqua. Nel caso delle fonti sacre, essendo la risorgiva alla stessa quota del piano di campagna, non vi è necessità dell'elemento della scala che, nel caso dei pozzi, favorisce e trattiene le variazioni del livello della risorgiva. I tre elementi costitutivi dell'architettura culturale dell'acqua, ovviamente, si prestano a soluzioni differenziate, a seconda delle peculiarità dei singoli luoghi.

La distribuzione delle fonti [14] e dei pozzi sacri [15] sul territorio regionale, infatti, tiene conto dei fattori geomorfologici dei territori quali, per esempio, la presenza di risorgive o acque ipogee, «che possono aver consentito l'ubicazione di strutture di captazione idraulica e averne condizionato le caratteristiche architettoniche» (Salis, 2017, p. 253). Tuttavia, il connubio tra paesaggio materiale-geografico e paesaggio religioso-antropologico, come sostiene l'archeologa Salis, ha indissolubilmente favorito e condizionato lo sviluppo e la monumen-

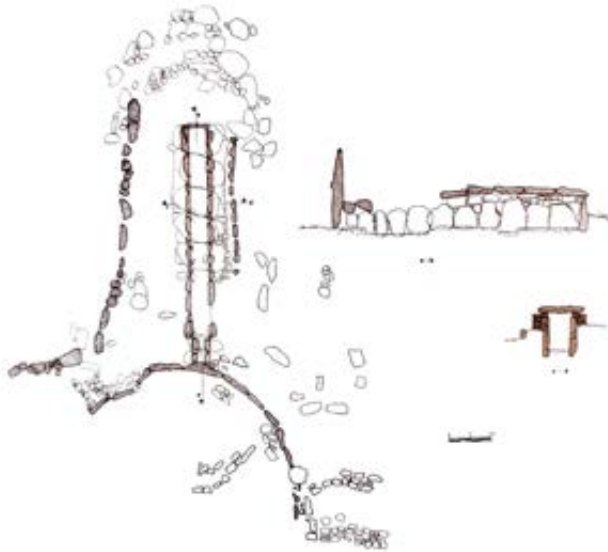


14. *Fonte sacra Su Tempiesu*, Orune.

talizzazione di tali architetture sacre dove «la geografia insediativa in cui si organizzano i villaggi, la capacità economica dei gruppi umani che in quelle strutture riconoscono un valore religioso, la posizione strategica, lungo vie di circolazione atte a promuovere contatti e relazioni tra gruppi sociali e politici differenti» (Salis, 2017, p. 253) divengono aspetti fondanti per la creazione, lo sviluppo e la durata di un luogo sacro.



15. ©Gianni Berengo Gardin, *Pozzo sacro Predio Canopoli*, Perfugas.



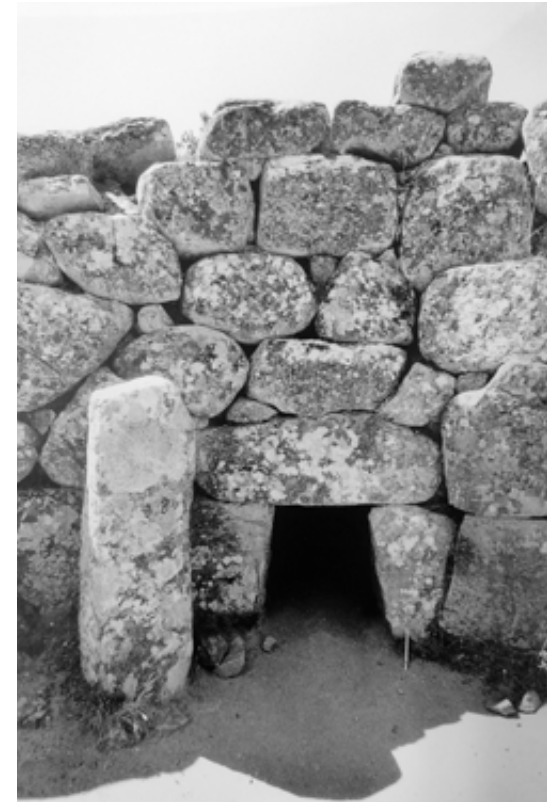
16. Tomba di giganti S'Ena 'e Thomes, Dorgali, pianta e sezioni.

Le tombe di giganti

La più nota delle tipologie di sepoltura dell'età nuragica è la cosiddetta tomba di gigante, un nome attribuito dalla tradizione per le dimensioni straordinarie che si immaginavano dovute al fatto che vi fosse sepolto un gigante. Si tratta, invece, di una tomba monumentale, di tipo collettivo ad inumazione, composta da un lungo corridoio funerario absidato che si apre nella facciata con due bracci murari, a formare un semicerchio, chiamato esedra. Le tombe di giganti più antiche, «esito della millenaria tradizione preistorica dolmenica» (Bagella, 2017, p. 277) [16], ubicate soprattutto nella Sardegna centro-settentrionale, sono realizzate con blocchi ortostatici lungo il corridoio funerario e il prospetto frontale dell'esedra [17], al centro della quale spicca una stele di grandi dimensioni con un'apertura alla base, «attraverso la quale passerebbe appena un bambino» (La Marmora, 1927, p. 25), in origine fornita di un chiusino di pietra, che aveva un valore simbolico di collegamento tra mondo dei vivi e mondo dei morti. Il profilo curvilineo dell'esedra si apriva ed abbracciava lo spazio cerimoniale, dove si svolgevano i rituali comuni di deposizione delle offerte. Successivamente a questa prima tipologia, nel sud dell'isola si costruirono tombe di giganti a filari con esedra [18], ma prive di stele centinata, mentre nel centro-nord si diffusero le tombe megalitiche in tecnica isodoma, spesso accompagnate dalla presenza di grandi betili, pietre sacre che delimitavano l'area e rappresentavano metaforicamente i guardiani della tomba; da ricordare anche le tombe a prospetto architettonico, in cui l'interno della camera sepolcrale è scavato direttamente nella roccia. In una fase posteriore, prossima alla fine del II millennio, la struttura diventa semipogea, perdendo lo spazio cerimoniale per eccellenza, l'esedra, mentre in altre aree della Sardegna, come il Sinis, compaiono anche le prime tombe singole, di cui i Giganti di Mont'e Prama costituiscono un esempio paradigmatico. Le tombe di giganti non sono l'unica modalità di sepoltura riscontrata in Sardegna: sono conosciute anche le sepolture in grotta, come i tafoni galluresi, cavità naturali scavate nel granito. Si è ipotizzato che le tombe di giganti del territorio siano state il luogo di sepoltura privilegiato del segmento egemone della comunità, mentre le grotte e i ripari sotto roccia costituissero il sepolcreto dei gruppi della popolazione comune. Ad ogni modo, la gran parte degli studiosi di protostoria della Sardegna, a partire da Lilliu, è concorde nell'evidenziare che le tombe di giganti rappresentano la manifestazione più palese della persistenza del culto degli antenati, per via della loro monumentalità e della presenza dello spazio cerimoniale dell'esedra che abbraccia la comunità.



17. *Esedra della Tomba di giganti Li Longhi*, Arzachena.



18. ©Gianni Berengo Gardin, *Esedra della Tomba di giganti Is Concias*, Quartucciu.

INSERTO II

LE CARTE DELL'ARCHITETTURA NURAGICA

Malgrado le considerevoli indagini prodotte dal campo archeologico, la ricerca sullo stato dell'arte ha evidenziato una generale carenza di materiale cartografico relativo ai beni nuragici.

Le rappresentazioni riscontrate, il più delle volte, riferiscono a limitate e selezionate porzioni di territorio, di arduo reperimento che, di fatto, rappresentano un settoriale esercizio tecnico-interpretativo di rilievo del bene archeologico.

Ciò, chiaramente, possiede obiettivi diversi rispetto a un tipo di rappresentazione grafica atta alla comprensione e al racconto dell'opera architettonica, anche e soprattutto per chi non è preminentemente educato alle tematiche afferenti all'archeologia.

Sebbene alcuni studi territoriali si siano recentemente facendo strada, soprattutto nel campo dell'archeologia

del paesaggio, si fatica ancora a reperire del materiale cartografico che chiarisca quantomeno l'ubicazione a livello regionale dei beni preistorici nella loro complessità distributiva.

La stessa carenza si concretizza, per esempio, durante le visite ai più importanti siti archeologici, in cui al fruitore del bene, il più delle volte, è concessa la visita del bene archeologico senza una particolare guida cartografica, attraverso la quale orientarsi, incuriosirsi o addirittura perdersi.

Qualora essa sia presente, nel cartello informativo all'ingresso o tenuta in mano dalla guida del sito archeologico, essa, il più delle volte, possiede una scala non adeguata al tipo di informazione che essa dovrebbe veicolare – troppo ricca di dettagli o, in alcuni casi, con tratti eccessivamente semplificati – che sminuiscono il bene stesso, che il fruitore dell'opera dovrebbe cogliere attraverso un processo conoscitivo interscalare.

Senza avere la pretesa di rappresentare delle carte regionali che possano erigersi a manifesto della preistoria sarda, si presentano, di seguito, una selezione di alcune restituzioni grafiche ottenute attraverso strumenti di rappresentazione in ambiente GIS, al fine di comprendere in maniera più agevole una prima condizione, relativa all'ubicazione spaziale del patrimonio nuragico nell'isola.

Segue, a valle dello sviluppo del progetto della ricerca, un'implementazione di tale inserto, ora volutamente sintetico, attraverso un apposito Annesso dedicato alla costituzione del suddetto SIT, che ha come obiettivo la restituzione del patrimonio arcaico regionale attraverso carte tematiche che raccontano il rapporto con le principali invarianti territoriali regionali (idrologia, topografia, geologia etc.) e la relativa densità distributiva, fino a giungere ad alcune carte interpretative.

Ai fini della realizzazione del suddetto sistema informativo territoriale, ci si è serviti dei dati forniti dalla Fondazione di Partecipazione Nurnet, creata nel 2013, che si è posta come obiettivo la divulgazione della cultura prenuragica e nuragica della Sardegna, promuovendo un'immagine dell'isola ed evidenziandone l'unicità del mondo attraverso processi economico-turistici.

Lo scopo di Nurnet, infatti, consiste nello sviluppo, con risorse minime tecniche informative tipiche dei GIS e dei social networks, di una rete di informazioni fondata sulla cultura sarda legata al periodo megalitico-nuragico: ciò, per la ricerca, ha chiaramente significato avere a disposizione del materiale per la realizzazione specifica di numerose elaborazioni cartografiche, pur nella consapevolezza che i dati continuano a essere in costante aggiornamento.

19. Protonuraghi.



20. Nuraghi a tholos.



21. Nuraghi complessi.



22. Villaggi nuragici.



23. Nuraghi non classificati.



24. Nuraghi e villaggi censiti.



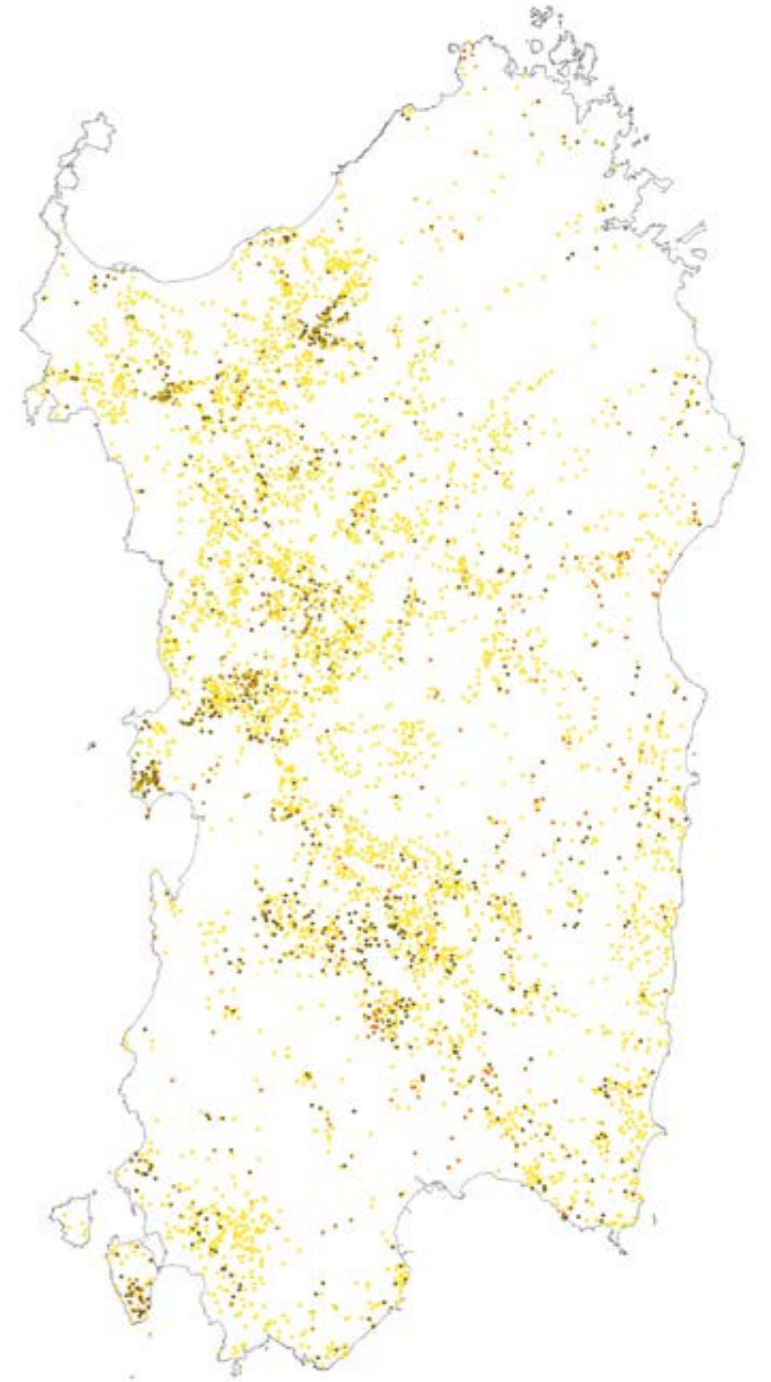
0 10 25km

Nuraghi

- nuraghi non classificati
- protonuraghi
- nuraghi a tholos
- nuraghi complessi

Villaggi

- villaggi nuragici



25. Pozzi sacri.



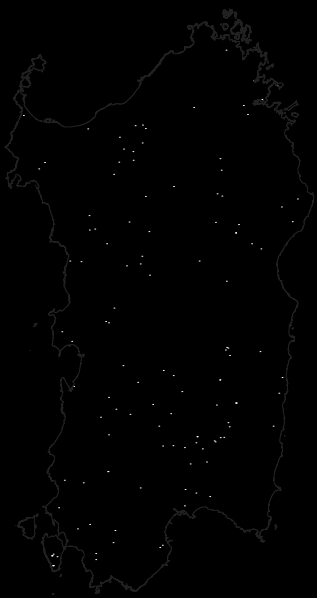
26. Fonti sacre.



27. Pozzi e fonti sacre non classificate.

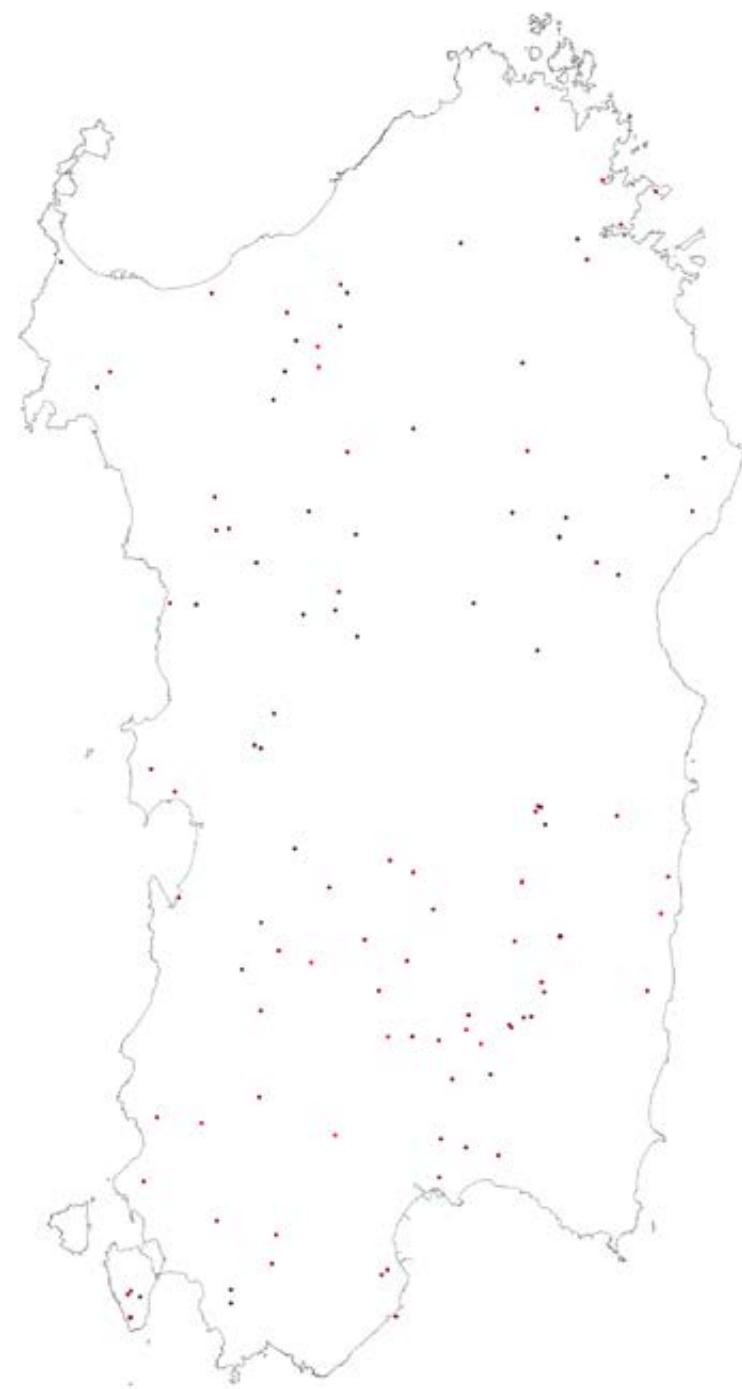


28. Pozzi e fonti sacre censite.



0 10 25km

Culto dell'acqua
● siti non classificati
● pozzi sacri
● fonti sacre



29. Tombe di giganti dolmeiche.



30. Tombe di giganti ciclopiche.



31. Tombe di giganti non classificate.

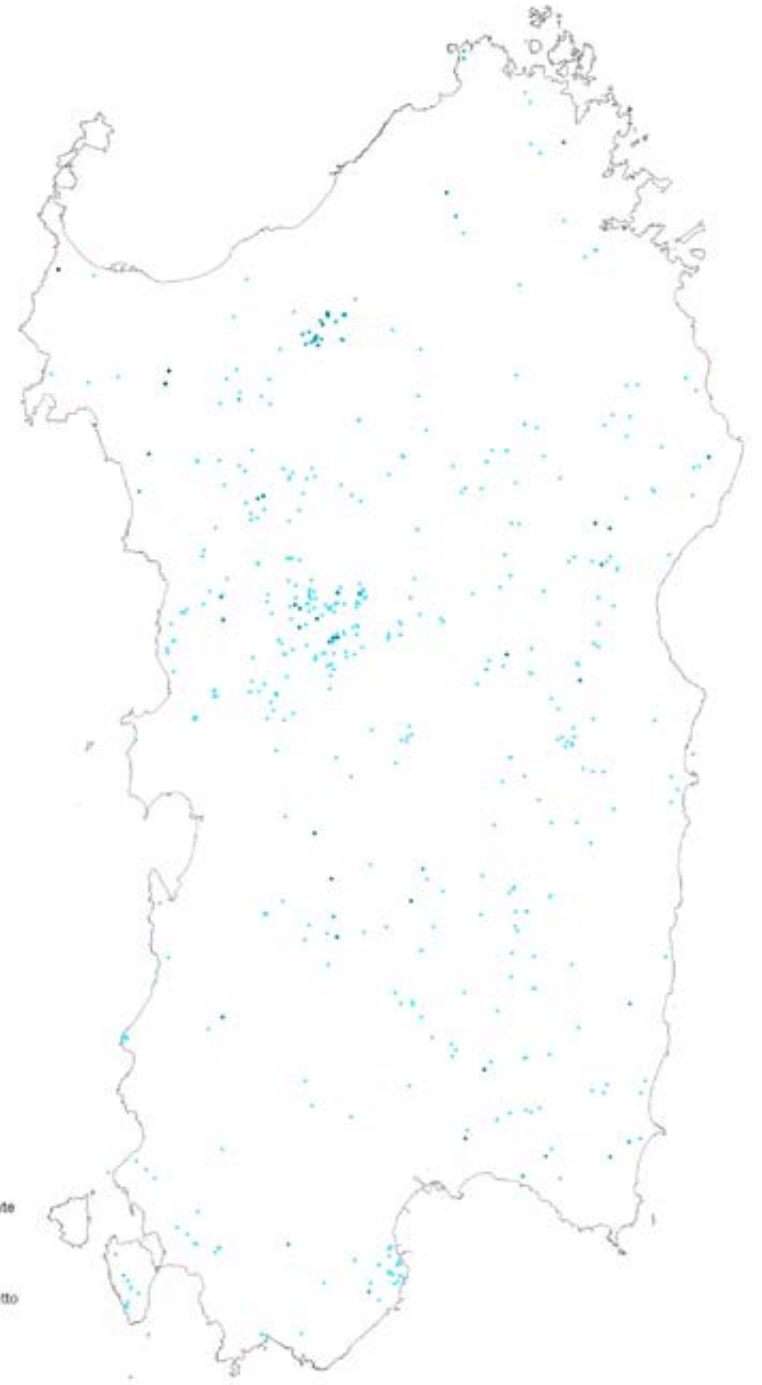


32. Tombe di giganti censite.



0 10 25km

- Tombe di Giganti
- tombe di giganti non classificate
 - tombe di giganti ciclopiche
 - tombe di giganti dolmeiche
 - tombe di giganti sep. a prospetto



4. LE PROSPETTIVE DELL'ARCHITETTURA THE PERSPECTIVES OF ARCHITECTURE

Since the inception of archaeology around 1810, ruins, although becoming the object of a science capable of reconstructing the history and art of remote times through the remnants of the past, have entered into a sort of protected sphere. Francesco Venezia describes this concept by defining the "fatal separation" as the moment when archaeology entered into this off-limits system, conceptually distancing itself from architecture, that is, the world of construction. Similarly, Leonardo Benevolo and Benno Albrecht assert that the rigorous and scientific modern archaeology has been able to interpret prehistory and its physical artifacts only as mere signs of human realities vanished into the past. «But it is time to recognize the cultural contemporaneity that we refer to with the word architecture to these scenarios. [...] We must learn to look at them 'from behind' and 'from the side', not only 'from the front', as archetypes of what came after» (Benevolo - Albrecht, 2002, pp. VI-VII). It follows, therefore, that a knowledge of the past aimed solely at the scientific reconstruction of historical processes can be misleading and limiting from the point of view of architecture, if one fails to draw the timeless lessons that archaeological ruins can offer as architectures.

Thus, an intentional look towards «an archaeology of the present as a possibility», as philosopher Giorgio Agamben suggests, can become a tool for rediscovering some universally valid certainties, activating a critical gaze not focused exclusively on the past as static reconstruction but as an active tool towards the project as an interpretive device. In this sense, the architectural gaze, which has always used history as an active material for places and projects, manages to discern various perspectives around the nuragic civilization. Therefore, the capacity of nuragic architectures to reveal a type of archaic thought in the deep interpretation of places according to a universal rhythm and an unconventional vision of space and time is explored, in order to deduce its deepest essence. This is rooted in a particular type of intelligence, currently lost, of a civilization that was capable of generating, constructing, and managing space, becoming a revealing tool of the geography of the places themselves. To accomplish this, it is appropriate to step away for a moment from the purely archaeological dimension and look towards the perspectives that architectural literature provides us, which generally speak mainly in two macro-scale systems: the architectural-constructional, in which the role of Nuragic geometry emerges as foundational in the relationship between technique and form, and the urban-territorial, in which Nuragic poetics present an image of the city distributed and territorialized across the geographical locations that compose it, different from the traditionally understood city, like the Greek polis.

«If we then analyze individual monuments, extremely varied despite their apparent monotony, we find a surprising stylistic unity that derived from the circular form of the Nuragic cell. Viewed from the tops of mountains and hills, the isolated territory must have appeared as a pattern of circles and curves, emerging from the treetops that constituted the connecting fabric. [...] these similar patterns, albeit degraded, still represent a persistent memory of a theme that remained deeply rooted» (Mossa, 1961, pp. 20-21).

4.1. Il riconoscimento del passato come materia attiva

Oggi non prestiamo più attenzione al paesaggio: «ne parliamo come un elemento decorativo più o meno piacevole da vedere, come cornice pittoresca propiziatoria di sogni e nostalgia, come se esso fosse una piacevolezza del mondo. Oppure, lo vediamo come il ributtante teatro delle nostre deiezioni industriali. Lo amiamo e lo denunciando, ma poi lo dimentichiamo e passiamo oltre» (Besse, 2020, p. 7). Parole forti quelle del geografo e filosofo Jean-Marc Besse, che denunciano la condizione del paesaggio post-industriale contemporaneo, ormai caratterizzato da uno stato quasi permanente di instabilità. Esito di uno sviluppo dinamico che ha causato profonde trasformazioni territoriali nella rete dei paesaggi storici, il paesaggio contemporaneo è sempre più coinvolto in una ricerca ossessiva di approcci innovativi e strategie risolutive, che il più delle volte riflettono la condizione di negligenza e di ingabbiamento storicistico da cui l'uomo contemporaneo è travolto.

L'invito del filosofo e geografo verso una ricerca intima, non tanto attraverso un ricordo, un semplice pensiero o un'immagine mentale, quanto con un'impressione, una sensazione allo stesso tempo potente e diffusa, porta a ritrovare nell'essenza del paesaggio una delle condizioni sensibili ed emozionali della nostra esistenza, poiché «non siamo semplicemente dentro il paesaggio, esso è la dimensione costitutiva della nostra esistenza sulla terra» (Besse, 2020, p. 7).

Questo radicamento elementare ed originario espresso da Besse è uno dei tratti salienti riconducibile a una condizione di proto-paesaggio e riconoscibile precipuamente nelle culture arcaiche che lo hanno abitato che, diversamente dall'uomo moderno, vivono una dimensione solidale ai ritmi del cosmo, in luoghi dove ancora non si era ancora accentuata una netta divisione tra immaginazione e realtà, fra sacro e profano. «Non possiamo più accontentarci» – continua Besse – «di guardare i paesaggi come dei bei fondali e come merci da consumare. Dobbiamo uscire dall'idea classica che li riduce a non essere altro che oggetti estetici [...] In verità i paesaggi sono portatori di lezioni molto più profonde e più ricche. Ci dicono molto sullo stato della società, sulla loro organizzazione e sulla loro possibile evoluzione» (Besse, 2020, p. 9).

E l'esperienza arcaica, ovvero il grande patrimonio archeologico antico che precede la moderna sistematizzazione delle epoche classiche e storicamente documentate, può attualmente

porsi come paradigma determinante per la costruzione di un'alternativa sostenibile e coerente con i luoghi. Secondo recenti elaborazioni del *Sardinian Socio-Economic Observatory* (SSEO)⁹, un quinto delle aree e dei parchi archeologici italiani è localizzato in Sardegna [33]. In particolare, l'ambito preistorico sardo costituisce una delle espressioni più significative dell'isola, dove imponenti e suggestive architetture di pietra rappresentano una delle manifestazioni più straordinarie, «per lo sviluppo architettonico, la singolare distribuzione e per l'unicità della loro postura» (Mossa, 1957, p. 44) all'interno del bacino del Mediterraneo.

In questo senso, i paesaggi archeologici sardi, specificatamente quelli nuragici, rivelano e contengono al loro interno una lunghissima e lentissima stratificazione, un accumulo di tracce, di impronte tangibili e intangibili, di avvenimenti, di edificazioni depositatesi nel tempo, che si offrono all'uomo contemporaneo.

«Ma il concetto archeologico di stratificazione non fornisce ancora la metafora più appropriata per descrivere questo fenomeno di accumulo», precisa l'architetto urbanista André Corboz, poiché «da maggior parte degli strati sono assai sottili e largamente lacunosi». Egli introduce la metafora del palinsesto¹⁰ per spiegare la codificazione stratigrafica del territorio e dei suoi segni; se, dunque, nella trasposizione di questa metafora, i paesaggi archeologici identificano un carattere di sovrapposizione tra antico e nuovo, tra ciò che è immerso nella contemporaneità e ciò che è cristallizzato e stabile, è possibile individuare antinomicamente, attraverso questo concetto, dei valori intrinseci al loro carattere di storicità, intesa come sedimentazione di tracce sul territorio: i concetti di eliminazione e sopravvivenza.

Nel primo caso, quando l'azione del tempo interviene sui paesaggi, essi si modificano attraverso trasformazioni più o meno intense; in alcuni casi essi rimangono devastati, per mano antropica o per causa naturale; altri, invece, si indeboliscono, per defezione o assenza di manutenzione. Sono i cosiddetti deserti, i buchi di una pergamena troppo raschiata, quelle regioni trattate troppo brutalmente e in modo improprio.

Ma anche quando un paesaggio risulta gravemente deturpato, estirpato alla radice, qualcosa riesce a sopravvivere, resistendo.

Nella nozione di sopravvivenza¹¹ è implicito il ruolo fondamentale della “potenza dello sguardo” (Venturi Ferriolo, 2009), capace di discernere in maniera critica i diversi segni del passato che, preminentemente ma non completamente, emergono come rovine. Esse, non appartenendo ad un'unica epoca storica ma alla molteplicità dei passati che le hanno stratifi-

cate, assurgono a un valore universalmente riconosciuto, in particolar modo nel dialogo con le generazioni future. «Secondo la tradizione occidentale, le rovine segnalano al tempo stesso un'assenza e una presenza: mostrano, anzi sono, un'intersezione fra il visibile e l'invisibile. Ciò che è invisibile (o assente) è messo in risalto dalla frammentazione delle rovine, dal loro carattere 'inutile' e talvolta incomprensibile, dalla loro perdita di funzionalità (o almeno di quella originaria). Ma la loro ostinata presenza visibile testimonia, ben al di là della perdita del valore d'uso, la durata, e anzi l'eternità, delle rovine, la loro vittoria sullo scorrere irreparabile del tempo» (Settis, 2017, p. 85).

In condivisione con il pensiero di Settis circa l'eternità della rovina è l'architetto Francesco Venezia, che definisce "separazione fatale" il momento in cui l'archeologia è entrata dentro una sorta di sfera protetta, distaccandosi concettualmente dall'architettura. Nelle ultime decadi l'archeologia storica ha subito indubbiamente cambiamenti strutturali assai profondi, al punto da raggiungere orizzonti enormemente dilatati: al centro dell'interesse della disciplina non soltanto stanno le diverse forme di produzione artistica e le modalità espressive delle società proto-industriali, ma anche «gli aspetti complessi delle loro economie, i segni profondi delle interazioni fra uomo e ambiente e l'intreccio dei saperi che si riflettono nella storia della cultura materiale come nella storia delle mentalità» (Francovich - Manacorda, 2000). Ciononostante, dal 1810 circa, anno di nascita dell'archeologia, le rovine, secondo Venezia, sono diventate oggetto di una scienza che ha ricostruito la storia e l'arte di tempi remoti attraverso i resti del passato: «una serie di riflessioni, ricostruzioni, congetture interessantissime, caratterizzate da un alto grado di scientificità, ma assolutamente infeconde rispetto a quello che è la vita» (Venezia, 2011, p. 17).

Il mondo delle rovine, in molti casi, è contenuto in una sorta di dimensione *off limits*, a tratti ostile, totalmente separata dal luogo dell'architettura, il mondo del costruire.

Critica avanzata in maniera analoga da Benevolo e Albrecht, che riferiscono come l'archeologia moderna, con il suo rigore ed il suo alto grado di scientificità, sia stata in grado di interpretare la preistoria e i suoi manufatti fisici solamente come meri segni delle realtà umane sparite nel passato. «Ma è tempo di riconoscere a questi scenari la contemporaneità culturale a cui alludiamo con la parola architettura. Ormai, di fronte alla compattezza e alla coerenza del patrimonio finora esplorato, si può dire di più: l'architettura alla quale dobbiamo rivolgere il nostro interesse è l'insieme delle esperienze disparate costruite dalla famiglia umana in tutto



33. Numero aree e parchi archeologici nazionali.

il corso della sua presenza sulla terra. [...] Dobbiamo imparare a guardarle ‘da dietro’ e ‘dal fianco’, non solo ‘da davanti’, come archetipi di quello che è venuto dopo» (Benevolo - Albrecht, 2002, pp. VI–VII).

Si evince, dunque, che una conoscenza del passato tesa alla mera ricostruzione scientifica dei processi storici, dal punto di vista dell'architetto, può trarre in inganno ed essere limitante, se non si riesce a trarre il grande insegnamento atemporale che le rovine archeologiche sono in grado di offrire come architetture al panorama della contemporaneità.

«La razionalità dell'architettura è proprio nella sua capacità di costruirsi, mediante elementi determinanti che fanno parte di tutta la sua storia. Questi elementi sono determinati da fattori statici, tecnici, di materia, etc., ma essi appartengono all'architettura, soprattutto dal punto di vista formale. Un muro è soprattutto un elemento dell'architettura, indipendentemente dal materiale con cui è realizzato, anche se questo può costituire un'accentuazione importante. Mediante questi elementi, essa costruisce e si costruisce. Sono gli elementi formali che precostituiscono un'architettura, una città o un edificio. Le rovine di una città sono oggetto di invenzione per un archeologo e per un artista, allo stesso modo, solo nel momento che risulta possibile collegarle in un sistema preciso, costruito per ipotesi chiare, che acquistano e sviluppano un significato complessivo. Questo significato complessivo, nel caso del lavoro di un archeologo, è tutto determinato. Le sue ipotesi e precisioni sono scientifiche in quanto si ricollegano a un sistema di forme entro cui le scelte sono minime. Nel caso della progettazione esistono delle scelte, non tutte, indeterminate. Così il lavoro dell'archeologo può essere un riferimento per la descrizione di un processo razionale della progettazione. Un capitello, un fregio, il tracciato di un tempio sono parti di un sistema razionale che può essere costruito o ricostruito per la quantità degli esempi e dei riferimenti» (Rossi in Dal Co, 1999, bk. 8).

In seno a questa osservazione, lo sguardo verso un'archeologia del presente come possibilità, come ricorda Giorgio Agamben, può divenire strumento di riscoperta di alcune certezze universalmente valide. La stessa definizione delle rovine come architetture permette di attivare uno sguardo critico non focalizzato esclusivamente sul passato come statica ricostruzione ma come strumento attivo e potenziale verso il progetto come dispositivo interpretativo.

«Sono le urgenze del presente che ci spingono a rileggere le vicende del passato non come mero accumulo di dati eruditi, non come polveroso archivio, ma come memoria vivente delle comunità umane. La consapevolezza del passato può e deve essere lievito per il presente, ser-

batoio di energie e di idee per costruire il futuro» (Settis, 2017). In particolare, questo accade in quei luoghi antichi come la Sardegna, nella quale lo studio delle architetture arcaiche ha da sempre costituito un fertile terreno d'indagine.

Nei prossimi capitoli cercheremo di affermare il punto di vista dell'architettura, che da sempre usa la storia come materia attiva per i luoghi e per il progetto, andando ad afferrare le prospettive architettoniche intorno al nuragico, dove «l'origine di ogni creazione, l'esperienza di un'armonia divina, il principio di ogni proficua attività sta in una tensione originaria, fondamento di ogni poetica» (Venturi Ferriolo, 2009, p. 253).

Andremo, dunque, ad esplorare la capacità delle architetture nuragiche di rivelare un tipo di pensiero arcaico nell'interpretazione profonda dei luoghi secondo un ritmo universale e una visione non convenzionale dello spazio e del tempo, al fine di desumerne la ragione più intima, innestata in un particolare tipo di intelligenza, attualmente persa, di una civiltà lontana nel tempo che è stata capace di generare, costruire e gestire lo spazio, divenendo strumento rivelatore della geografia dei luoghi stessi. Per farlo, ci allontaniamo per un momento dalla dimensione prettamente archeologica e volgiamo lo sguardo verso le prospettive che la letteratura architettonica ci fornisce che, in linea generale, si pronunciano prevalentemente secondo due sistemi di macroscala: quella architettonico-costruttiva, dove il ruolo della geometria nuragica emerge come costante fondativa nel rapporto tra tecnica e forma e quella urbano-territoriale, in cui la poetica nuragica dell'imperfetto evoca microcosmi di natura informale sparsi nel territorio, un'immagine altra di città tradizionalmente intesa.

NOTE

⁹ Per ulteriori approfondimenti sul *Sardinian Socio-Economic Observatory* consultare il seguente link: <http://www.sardinianobservatory.org/>.

¹⁰ «Il territorio, sovraccarico com'è di tracce e di letture passate, assomiglia piuttosto a un palinsesto. Per insediarvi nuove strutture, per sfruttare più razionalmente certe terre, è spesso indispensabile modificarne la sostanza in modo irreversibile. Ma il territorio non è un contenitore a perdere né un prodotto di consumo che si possa sostituire. Ciascun territorio è unico, per cui è necessario riciclare, grattare una volta di più (ma possibilmente con la massima cura) il vecchio testo che gli uomini hanno iscritto sull'insostituibile materiale del suolo, per deporvene uno nuovo, che risponda alle esigenze d'oggi, prima di essere a sua volta abrogato» (Corboz, 1985, p. 27).

¹¹ «La nozione di sopravvivenza indica nei paesaggi la persistenza degli oggetti, delle forme, degli usi che, sebbene passati, li fanno perdurare nella loro stessa inerzia, conferendo loro una dimensione di continuità. Il passato resiste. Le vestigia dei vecchi paesaggi non spariscono così facilmente e, anche quando sono apparentemente cancellate, lasciano ancora percepire e sentire la loro presenza e la loro forza. Come per i vecchi manoscritti, è possibile, con l'aiuto di un dispositivo di lettura adatto, cogliere le tracce del passato sotto i paesaggi attuali. In altre parole, nei paesaggi c'è un presente di questo passato, ed è un presente attivo, come una memoria dei futuri passati» (Besse, 2020, p. 69).

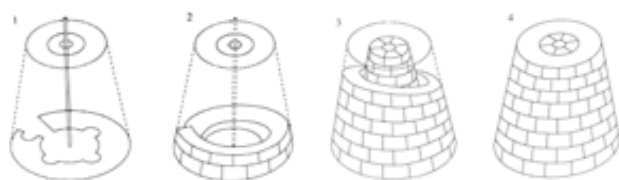
4.2. Geometrie espressive tra forma e tecnica

Volgendo ora lo sguardo verso le architetture della cultura nuragica, pare opportuno soffermarsi su alcune considerazioni sulla scala prettamente architettonica, indagando il ruolo costitutivo della geometria come *trait d'union* tra forma e tecnica nuragica, che nel tempo ha creato un sistema di luoghi specializzati nell'isola che condividono il medesimo codice costruttivo. Come sostiene il tecnologo dell'architettura Franco Laner, il nuraghe, monumento eponimo della civiltà paleosarda, può essere considerato a tutti gli effetti un tecnema¹², allo stesso modo con cui un morfema in architettura sottende un elemento che caratterizza una forma. Ma che cosa è un nuraghe dal punto di vista tecnico-formale, e attraverso quale istanze architettoniche esso si esprime?

Il nuraghe rappresenta «il monumento più caratteristico della Sardegna ed espressione emblematica della sua storia più brillante e feconda di personali impulsi civili e politici», come lo definisce il maestro indiscusso dell'archeologia nuragica Giovanni Lilliu (2002, p. 142), che rileggeva nel mondo nuragico e radici stesse dell'isola. L'essenza del nuraghe, secondo Laner (1999, p. 46), è insita nella sua geometria, «una forma circolare, che non può che riportare a un centro, e attraverso questo centro passa l'asse del mondo. Questo asse è geometricamente, ordinatamente e razionalmente, quindi non casualmente, collegato ad altri centri. Questo asse che permane, concreto e visibile, utile per tutta la durata della costruzione – e che poi rimane come significato – è l'elemento ordinatore della costruzione».

L'architettura esterna della torre nuragica, d'altra parte, come fa notare l'architetto Vico Mossa (1979, p. 26), «poggia sul profilo di un solido elementare e sulla disposizione del materiale lapideo, che le conferisce possanza e monumentalità»: il cono, uno tra i solidi elementari citati da Le Corbusier, una delle «grandi forme primarie che la luce esalta», grazie alla quale «l'immagine ci appare netta e tangibile, senza ambiguità» (Le Corbusier, 1973, p. 16).

Tuttavia, più che concentrarsi insistentemente su una tra le questioni più dibattute dell'archeologia nuragica, quella relativa alla destinazione d'uso dei nuraghi, Mossa riconosce nelle suddette archeologie una sensibilità artistica, tesa verso una sintesi strutturale e una tensione unitaria della linea curva: «Indubbiamente, la loro destinazione costituisce un tema affascinante, ma non così importante, ritengo, come il rendersi pienamente conto con quale originalità, essenzialità strutturale e abilità tecnica esse vennero immaginate ed attuate: constatare,



34. *Tholos del nuraghe is Paras, Isili.*

35. Franco Laner, *schizzi delle fasi costruttive del nuraghe.*

cioè, che spesso ci troviamo di fronte ad autentiche architetture, non solo ad affascinanti avanzi archeologici, che conferiscono un melanconico carattere al paesaggio isolano, arcaico e romantico assieme» (Mossa, 1979, p. 26).

È opportuno notare che, dal punto di vista geometrico, il nuraghe sembra celare un'immagine dicotomica e al contempo brillante: ad un primo sguardo superficiale, la rozzezza preistorica ci porterebbe a ipotizzare che ad una figura tronco-conica esterna potrebbe corrispondere un'analogia geometria interna, magari solo leggermente più contenuta, visto il carattere massivo dell'opera. Tuttavia, l'etimologia del vocabolo stesso suggerisce l'arcano rapporto interno-esterno, poiché il lemma identifica «non la destinazione ma la speciale forma costruttiva del nuraghe, il quale vorrebbe dire appunto 'mucchio cavo', 'costruzione cava', 'torre cava', a causa della figura turrata del suo esterno, fatta per accumulo di grossi massi, e per la cavità cupoliforme dell'interno» (Lilliu, 2005, p. 57).

Basato sul gesto archetipico del recinto, il nuraghe è realizzato attraverso dei grossi blocchi di pietra, a separare e delimitare. Un gesto che, attraverso il meccanismo compositivo arcaico della ripetizione, genera un dispositivo spaziale, nonché una tecnica costruttiva assai raffinata, tra le più significative nel bacino del mediterraneo: la *tholos* [34].

Alla geometria conica, pura, esterna corrisponde, dunque, una figura celata, latente, interna. È il segreto contenuto nell'architettura nuragica, una forma regolare «data da un paraboloide a base circolare o ellittica, una figura geometrica che, sezionata con piani verticali, produce sagome a parabola, anche se di fatto il profilo è vagamente ogivale» (Rassu, 2021, p. 34).

Ma come è possibile una tale complessità a livello di geometria "parametrica" preistorica? Per traguardare l'atto tecnico nuragico, dovremmo cercare di accogliere, *in primis*, l'atto mentale che lo ha prodotto: «È necessario rinunciare alle nostre, contemporanee, categorie scientifico-culturali e vestirvi il più possibile degli abiti mentali e materiali di chi, in quel momento storico, operò» (Laner, 1999, p. 10).

La particolarità della tecnica a secco per l'erezione della *tholos*, «malgrado l'assenza di elementi cementizi» (Le Lannou, 1979, p. 86) rivela, infatti, una soluzione sorprendente, poco contemplata dalle nostre tradizioni costruttive, per certi versi troppo raffinate ed auliche.

Laner ipotizza un processo di costruzione, attraverso un racconto in cui la figura del cerchio¹³ assume carattere generatore, al contempo cosmizzante e costruttivo [35]; nell'erezione del monumento, la spirale diviene forma geometrica in alzato che ritma il processo di costruzio-



36. ©Jean Dieuzaide, *Nuraghe Santa Sabina*, Silanus.



37. *Nuraghe Losa*, Abbasanta.

ne del nuraghe e, una volta completato il solido, tra il profilo esterno e quello interno rimane lo straordinario carattere massivo, che conferisce un carattere di durevolezza ed eternità all'opera. Una tecnica incessante – quella che presenta Laner – che, facendo leva sui concetti di mito e rito, riesce a concepire soluzioni costruttive sempre più precise attraverso il meccanismo della ripetizione nel tempo, portando all'evoluzione del nuraghe monotorre, come il paradigmatico esempio di Santa Sabina a Silanus [36], fino al nuraghe complesso, come il caso del nuraghe Losa ad Abbasanta [37], dove la concatenazione di semplici unità tipologiche generano geometrie stabili come il triangolo.

Tuttavia, nel momento in cui il tipo elementare tende a variare, subendo trasformazioni tipologiche in relazione al luogo, al tempo, alla storia, sembra che la geometria tenda ad essere meno rigida e simmetrica.

È questo l'esempio dei villaggi nuragici – ricordiamo Seruci, Serra Orrios, nonché la stessa Barumini, patrimonio UNESCO dal 1997 – considerati «l'espressione più cospicua della mentalità anticlassica, che aborre dal geometrismo e della simmetria», secondo l'archeologo Ercole Contu.

Bruno Zevi richiamerà, in questo passaggio, ancora una volta l'archeologo Giovanni Lilliu, che conferma la tesi precedente, raccontando i villaggi come caratterizzati da «una geometria a cerchi, con un valore di linea continua e illimitata, che non conosce conclusioni, cioè perfezioni e finiture», così come la perfetta e conclusa figura del cerchio vorrebbe: «Qui c'è quel tanto di asimmetrico, confuso, dissociato in cui si rivela una qualità etica che risiede in una sorta di terrore religioso della perfettibilità, in una rude forza ancestrale che sembra imprimere in tutto il suo suggello dell'essenziale senza contorni, in un'assenza di sollecitudine amorosa verso il perfetto» (Zevi, 1995, p. 23).

Sembra che, al variare della scala, l'architettura nuragica tenda a perdere i suoi valori prettamente geometrici, andando a ricercare un carattere maggiormente organico, in concerto con il carattere orografico e pedologico dei luoghi. In altri casi, i nuraghi presentano una planimetria più complessa, spesso frutto di diverse fasi costruttive.

Tuttavia, come precisa Mossa: «Se poi analizziamo i singoli monumenti, oltremodo vari nella apparente monotonia, rileviamo un'unità stilistica sorprendente, che trasse sviluppo dalla forma circolare della cella nuragica. Visto dall'alto delle montagne e delle colline, il territorio isolano doveva apparire un rabesco di cerchi e di curve, affioranti dalle chiome dei boschi,

che costituivano il manto connettivo. [...] simili rabeschi, seppur degradati, sono tuttavia il persistente ricordo di un tema rimasto irradicato» (Mossa, 1961, pp. 20–21). Indubbiamente, le loro funzioni dovettero essere articolate e molteplici, all'interno di un complesso sistema sociale tribale. Ed è proprio questo sistema caratterizzato da piccole comunità che porterà le popolazioni a raccogliersi in uno dei culti centrali della società nuragica: il culto delle acque. I nuragici costruirono pozzi e fonti sacri e, talora, importanti santuari, che potevano attirare pellegrini da numerosi villaggi.

Il culto nuragico delle acque non riferisce tanto alla sacralità dell'acqua del cielo, come eredità di una religione della pioggia tipica delle civiltà agricole del Neolitico, quanto a quella sorgiva e dei pozzi, proveniente dal ventre della terra.

Sintesi perfetta dei principi di direzionalità e centralità, l'architettura a pozzo può essere considerato a tutti gli effetti un archetipo; Giovanni Lilliu stesso usa questo termine per identificare i pozzi sacri: «non si conosce dove sia nato l'archetipo, che è sardo nel suo principio e nella sua vasta applicazione» (Lilliu, 1982, p. 155).

Quando ci troviamo di fronte a una struttura formale, come quella del pozzo, che viene ripetuta con poche variazioni, questo pone in essere una ricorrenza: un insieme di elementi necessari che, collegati tra loro, mirano all'espressione simbolica del sacro. Solitamente, l'architettura a pozzo è costituita da quattro elementi: il *temenos*, che separa lo spazio sacro da quello profano; il vestibolo-*dromos*, che funge da soglia, introducendo la sacralità del rito; la scala, che sprofonda nel ventre della terra, e la *tholos*, che contiene e custodisce l'acqua.

Il dispositivo del pozzo sacro ci racconta, attraverso la concatenazione di due geometrie differenti, la realtà ctonia dell'acqua. In questo caso, la geometria del triangolo¹⁴, o, più precisamente, del trapezio, rappresenta il paradigma dell'architettura a pozzo: il *dromos*, il rito della discesa, che porta alla *tholos* circolare, culla dell'acqua sacra.

In una recente conferenza del 2014 intorno alle forme che permangono nella storia, Francesco Venezia narra la sua illuminante visita al pozzo di Santa Cristina a Paulilatino [38], definito da Lilliu «culmine dell'architettura culturale delle acque» (Lilliu, 1957).

L'architetto racconta il monumento come luogo in cui due figure geometriche concatenate – cerchio e triangolo – restituiscono volumetricamente una duplice architettura: «è come se fossimo di fronte a due pozzi: uno è un pozzo trapezoidale, quello della scala, che precipita giù; l'altro è il pozzo dalla stranissima ed evoluta sagoma a bottiglia, che è raggiungibile attra-



38. Pozzo sacro di Santa Cristina, Paulilatino.



39. Pozzo sacro di Santa Vittoria, Serri.

40. Teatro cerimoniale di Su Romanzesu, Bitti.

verso il fondo del pozzo. [...] Vedete, che meraviglia: le due pareti del pozzo sono inclinate, poiché la sezione discendente del pozzo è trapezoidale. È evidente che qui si costituisce una figura trapezoidale. Poi c'è un secondo trapezio che interviene: siamo in grado di leggere un trapezio in pianta e un trapezio in sezione, che insieme determinano questa forma molto singolare di questi scalini; il terzo elemento è l'angolo retto, che rende magico il tutto. [...] Questo è un episodio perfetto, siamo al culmine della raffinatezza grammaticale»¹⁵.

Siamo di fronte, dunque, ad un'unità formale che ragiona *in toto* sulla variazione trapezoidale¹⁶ che, nella sua rastremazione, conduce alla *tholos*. E qui, attraverso un disegno controllato degli anelli concentrici litici, «il monumento rapporta tutto a una geometria di allucinata precisione» (Rossi in Dal Co, 1999, bk. 37), ricreando un profilo perfetto nella sua imperfezione materica, fino al rapporto con il cielo, dove l'oculo diviene al contempo limite e soglia tra l'oscurità e la luce, tra il cielo e la terra.

È interessante evidenziare che nell'archetipo del pozzo il carattere sacro e rituale collimi perfettamente con il carattere tecnico-funzionale di un'opera che, dal punto di vista meramente funzionale, intercetta, capta o, in alcuni casi, raccoglie semplicemente l'acqua. È il caso, per esempio, del pozzo di Santa Vittoria di Serri [39], dove, data l'assenza di una falda freatica, il pozzo si configura come una vera e propria cisterna¹⁷.

In questo caso, l'acqua disegna e conforma lo spazio sacro, riconfermando la geometria ellittica del *temenos* e sacralizzando l'architettura a pozzo alla scala del territorio. In altri esempi, invece, si arriverà a veri e propri teatri dell'acqua, dalle forme più organiche, come il teatro cerimoniale di Romanzesu a Bitti, dove l'acqua, quando tracimava oltre la quota del piano di campagna, veniva convogliata in una grande vasca semicircolare con gradinate [40], usata con molta probabilità per le abluzioni religiose.

Insomma, il senso del sacro si concretizzava in importanti sforzi costruttivi che hanno dato luogo ad architetture dal carattere simbolico e tecnico, che ancora oggi possiedono una potenza espressiva straordinaria: ciò, nell'esperienza nuragica, avveniva non solo nel culto dell'acqua ma anche nel culto della morte.

La necessità dell'uomo nuragico di rendere eterna la memoria dei morti si manifesta, infatti, nella ricorrenza di forme architettoniche imponenti e raffinate: le tombe di giganti¹⁸.

Quale è la struttura formale di queste particolari architetture funerarie? «La struttura canonica della tomba di giganti, sempre ripetuta con pochissime variazioni, è quella di una camera



41. Tomba di giganti Coddu Vecju, Arzachena.

42. Tomba di giganti Madau, Fonni.

sepolcrale di forma rettangolare – con lato posteriore absidato (curvilineo) – il cui ingresso, un portello di piccole dimensioni, si apre su uno spazio approssimativamente semicircolare, delimitato da una facciata monumentale che è il vero tratto distintivo della costruzione, l'«esedra, ai piedi della quale corre un bancone-sedile» (Moravetti et al., 2017, p. 277).

Ancora una volta, forme geometriche differenti¹⁹ raccontano tempi diversi. Lo spazio avvolgente dell'esedra, che si apre a semicerchio-semiellisse, contiene e raccoglie il mondo dei vivi; la comunità dei morti, invece, è contenuta nello spazio direzionale rettangolare. Dispiegata l'una, arroccata l'altra; d'altro canto, essendo un'architettura fondamentale aperta al territorio, non conclusa in un particolare recinto come la maggior parte delle architetture funerarie, la forma si fa carico di custodire i defunti attraverso la materia lapidea e, al contempo, si apre metaforicamente, in protezione di chi è rimasto, a contenere ed abbracciare.

Il punto massimo della tensione della tomba di giganti è il portello, intersezione tra le due geometrie, unica apertura di comunicazione tra i due mondi, soglia tra un qua e un là. A sigillo e protezione del mondo dei morti, un tumulo chiudeva la parte soprastante dell'aula longitudinale a corridoio.

Sebbene la forma della tomba tenda sostanzialmente a permanere nel tempo, due sono le principali tecniche con le quali vengono realizzati questi monumenti funerari. I primi, le cosiddette tombe di giganti di tipo dolmeico, conservano tracce inequivocabili che le collegano indissolubilmente al megalitismo funerario di tutta l'Europa, come per esempio l'utilizzo della stele in facciata, o lo sviluppo della camera basato sul principio della ripetizione del trilite lapideo – non a caso, anche esso strumento mentale di base – lungo un asse, come nel caso della tomba di giganti di Coddu Vecju ad Arzachena [41]. I secondi sono le tombe di giganti a filari, che portano la tecnica costruttiva ciclopica analoga a quella dei pozzi e dei nuraghi già citata: una tra le più importanti che si richiama è la tomba di Madau a Fonni [42], una tra le meglio conservate nel territorio. Citiamo, per la sua particolarità, anche la tomba di giganti di San Cosimo a Gonnosfanadiga, in cui lo spazio aperto dell'esedra si chiude a completamento della geometria del cerchio, quasi ad identificare un vero e proprio *temenos*.

In linea generale, la forma della tomba di giganti si presenta arroccata, con i paramenti inclinati, richiamando, per sua natura intrinseca, il concetto autoportante di tumulo, una delle forme più comuni in natura. Il tumulo, nella sua essenzialità espressa, ha una sua particolarità: un intrinseco radicamento con la terra²⁰. Adolf Loos utilizzerà il tumulo come concetto car-

dine delle sue architetture, come forma d'arte simbolica²¹, in grado di suscitare uno stato di quiete solennità nell'uomo: «Se in un bosco troviamo un tumulo, lungo sei piedi e largo tre, disposto con la pala a forma di piramide, ci facciamo seri e qualcosa dice dentro di noi: qui è sepolto qualcuno. Questa è architettura» (Loos, 1972, p. 255).

In questo percorso delineato emerge il peculiare sforzo incredibilmente avanzato compiuto dalla cultura nuragica, che dimostra una coerenza architettonica al contempo formale e costruttiva, ancora a distanza di secoli. «La costruzione della cupola, dei corridoi e delle rampe mostra quindi la complessità e la varietà del controllo delle forze. Dimostra il possesso di una cultura costruttiva che si esprime con varianti, non solo alla concezione, ma anche agli aspetti formali, espressivi, materici. Alla migliore lavorazione dei conci, condizionata dalla natura della pietra, dalle dimensioni in relazione al peso specifico e alla destinazione dell'opera, e perché no, alla personalità dei costruttori, vanno ascritte le percettibilissime differenze. Ma il sistema costruttivo è uno solo» (Laner, 1999, p. 25).

Unico nel suo genere, seppur con similitudini all'interno del Mediterraneo e dell'Europa atlantica, il rapporto tra forma e tecnica nuragica gode di un ordine. Le Corbusier affermava che «l'uomo primitivo ha messo ordine misurando» (Le Corbusier, 1973, pp. 53–54): un ordine guidato, quindi, dal valore della geometria e della misura. Tuttavia, non abbiamo certezza di un'unità di misura nuragica, anche se recenti studi su campioni estesi di architetture nuragiche confermano metodi di proporzionamento delle singole parti in relazione al tutto. «Non deve perciò stupire se anche i costruttori dei nuraghi progettassero le loro fabbriche seguendo delle dimensioni prestabilite: la Sardegna in età preistorica, non era da meno, sviluppando una sua unità di misura per la costruzione e gli edifici, almeno fino all'età nuragica. [...] Tenendo conto dell'altezza media dell'uomo nuragico pari a 160 centimetri [...] Emerge l'adozione di criteri di proporzionamento abbastanza semplici, basati sui numeri 1-2-3-4, o loro multipli. [...] Criteri, quindi, che richiamano una modalità di progettazione basata sulla ripetizione quasi ossessiva di poche semplici misure, in edifici sparsi in varie contrade dell'isola, ma con dimensioni simili, multiple di un valore standard» (Rassu, 2021, pp. 118–119). L'acquisizione intrinseca della misura decreta, inoltre, una chiara consapevolezza della scala, sia a livello di dettaglio, fatto che può essere desunto dalla statuaria, fino alla scala territoriale, dove si riscontrano alcuni allineamenti, prevalentemente a gruppi di tre, come nel territorio di Isili, circuiti chiusi, come le disposizioni sulla Giara di Gesturi, grappoli, sistemi a raggiera

etc., che chiariscono sempre più come la misura avesse un ruolo fondamentale e fondativo, in stretta connessione con la visibilità [43], la natura e la misura dei luoghi. Sono considerazioni rilevanti, che smuovono questioni fondanti dell'architettura nuragica e del suo intrinseco rapporto tra istanza necessaria e istanza simbolica, secondo cui, applicando un bilanciato esercizio tecnico, si è arrivati a generare soluzioni formalmente stabili, in un equilibrio persistente dell'idea progettuale. Oggi più che mai appare importante rivalutare con occhio critico questi modi di pensare, dove il passato diventa materia attiva e costante per il progetto: il tutto per vedere e godere, ancora una volta, della bellezza dell'architettura che, come Francesco Venezia sostiene, «risiede nella fissità, nell'essere misura nel movimento» (Venezia, 2010, p. 15).



43. *Nuraghe Goni*, Goni.

NOTE

¹² «Vorrei, con l'aiuto di un'invenzione linguistica, tecnema, sostenere una tesi: il nuraghe è un tecnema. [...] Tecnema è allora l'elemento che caratterizza una tecnica costruttiva. Meglio ancora, ciò che sintetizza la complessità dell'atto costruttivo, che non è definito solo dai materiali e dalle tecnologie costruttive, ma include anche la concezione strutturale, cioè ciò che legittima concettualmente il gesto tecnico, il pensiero che in definitiva fa muovere le mani. Tecnema è quindi l'essenza costruttiva che rende l'opera stabile e duratura. [...] Insomma, ciò che appare formalmente simile può essere sostenuto da tecnemi diversi, mentre lo stesso tecnema può generare morfemi differenti. [...] Le costruzioni del periodo nuragico hanno lo stesso tecnema. Possono però avere differenti destinazioni ed anche morfemi diversi» (Laner, 1999, pp. 34–35).

¹³ «Il cerchio consente di tornare all'inizio e di ricominciare. All'utilità statico-costruttiva della pianta circolare, si unisce la ripetizione, la possibilità di riprendere *ab initio*, negando la rettilineità del procedere in avanti, a favore della concezione della circolarità, quindi sospensione del tempo. Si ricomincia a costruire sul già fatto, che diventa gradino, piattaforma per proseguire. In questo modo la costruzione diventa macchina di se stessa. Il piano inclinato è congelato nello stesso nuraghe. Il piano di lavoro è lo stesso piano del corridoio interno che si svolge a spirale ascensionale [...] La *tholos* è costruita e chiusa per prima, in quanto la rampa, che rimane esterna alla *tholos*, deve essere libera, sia perché è 'strada' di trasporto, sia perché è base per la posa dei conci della *tholos*. La chiusura della rampa ascensionale, che ha già una parete aggettante (quella esterna della cupola) avverrà conseguentemente e contestualmente alla costruzione del paramento esterno. Le pietre per la prosecuzione della costruzione verranno trasportate passando nella rampa che progressivamente si chiude: essa è sufficientemente larga per il passaggio dei massi, sia sollevati con barelle, sia trascinati» (ivi, pp. 43–44).

¹⁴ «[...] *les trois formes fondamentales de l'univers*. Il cerchio rappresenta l'infinito e l'infinito è la base che tutti gli esseri di qualunque forma possiedono. Il triangolo è la legge naturale fissa e inalterabile da cui nascono tutte le forme. Il quadrato è la prima forma che esso genera. Un quadrato è un triangolo raddoppiato. Questo processo di duplicazione prosegue all'infinito e abbiamo la molteplicità delle cose compreso l'uomo» (Rossi in Dal Co, 1999, bk. 6).

¹⁵ Queste affermazioni sono tratte da una *lectio magistralis* intitolata "Il perenne rinnovarsi delle forme" che Francesco Venezia ha tenuto presso l'Università di Cagliari nel settembre 2014 nell'ambito della III Scuola Estiva Internazionale «Architettura Sardegna. Il territorio dei luoghi: paesaggi culturali. Progetti per una Capitale Europea della Cultura 2019».

¹⁶ «Che cos'è il trapezio? È un quadrato che aspira a essere un triangolo. Questo è la perfezione con l'occhio di Dio al suo interno, il quadrato è il simbolo dell'uomo». Passo estrapolato dall'articolo intitolato "Il cuore solido di Castello e la perfezione nel pozzo. L'architetto Francesco Venezia e il ritorno alle origini", tratto dal quotidiano "Unione Sarda" del 7 settembre 2014, in cui la giornalista Caterina Pinna intervista l'architetto Venezia.

¹⁷ «La raccolta dell'acqua avveniva, e ancora avviene, attraverso la captazione dell'acqua piovana che, durante la stagione invernale, scorre vigorosa sul piano basaltico dell'altopiano, convergendo per naturale pendio fino al ciglio

meridionale dove è ubicato il pozzo-cisterna. Qui, filtrando sotto le mura del recinto che lo protegge (*temenos*), si distribuisce nello spazio compreso tra questo e il paramento del pozzo per percolare, attraverso tre canalette ricavate nello spessore murario, fino alla sottostante camera dell'acqua. Tale sistema è ancora oggi efficiente e, secondo l'intensità delle precipitazioni, è possibile osservare il riempimento del pozzo talvolta anche fino ai primi dei tredici gradini della scala che conduce alla camera dell'acqua» (Paglietti, 2020, pp. 4–5).

¹⁸ «Tomba di gigante è il nome attribuito dalla tradizione popolare per le sue straordinarie dimensioni che si immaginavano dovute al fatto che si fosse sepolto un gigante. [...] È comunemente accettato che le tombe monumentali segnino il territorio nel quale è insediata una comunità nuragica» (Cossu - Perra - Usai, 2018, p. 230).

¹⁹ «Anche in codesti sepolcri familiari o comunitari, dove si accolsero fino a un centinaio di cadaveri senza alcuna palese distinzione sociale e con scarsi oggetti, il gusto curvilineo si esprime dominante nella forma architettonica, sia nel giro dell'edera e del muro perimetrale in capo al corridoio, sia nell'arcuazione a chiglia della copertura» (Lilliu, 2002, p. 151).

²⁰ «È impossibile stabilire con certezza dove finisca il tumulo e dove inizi il terreno sul quale esso poggia. Perché il tumulo è tanto di terra quanto sulla terra. Infatti, la sua forma emergente testimonia un processo continuo in cui l'accumulo costante di materiale seppellisce ogni deposito precedente. Lo strato deposto oggi è il sostrato di domani, sepolto da ulteriori sedimenti. Come il mucchio di concime e il formicaio, il tumulo potrebbe essere definito terra in divenire» (Ingold, 2019, p. 134).

²¹ «Soltanto una piccolissima parte dell'architettura appartiene all'arte: il sepolcro e il monumento. Il resto, tutto ciò che è al servizio di uno scopo, deve essere escluso dal regno dell'arte» (Loos, 1972, p. 254).



44. Nuraghe Iloi, Sedilo.

4.3. L'imperfezione della città nuragica

A partire dal II millennio a.C. fino al 500 a.C., nel periodo che intercorre tra Età del Bronzo e l'Età del Ferro, la cultura nuragica si afferma nell'isola attraverso la costruzione di architetture inedite sparse in maniera strategica lungo tutto il territorio [44]. Una civiltà peculiare, che ha condiviso in diversi luoghi dell'isola il medesimo codice costruttivo ciclopico; una cultura unica nel suo genere, che ci riporta a una sorta di grado zero dell'architettura. Villaggi, santuari, necropoli nuragiche ci mostrano un particolare tipo di intelligenza sostenibile, attualmente persa, nella capacità della civiltà nuragica di generare, costruire e gestire lo spazio, attraverso forme e segni che ancora cogliamo in maniera intuitiva.

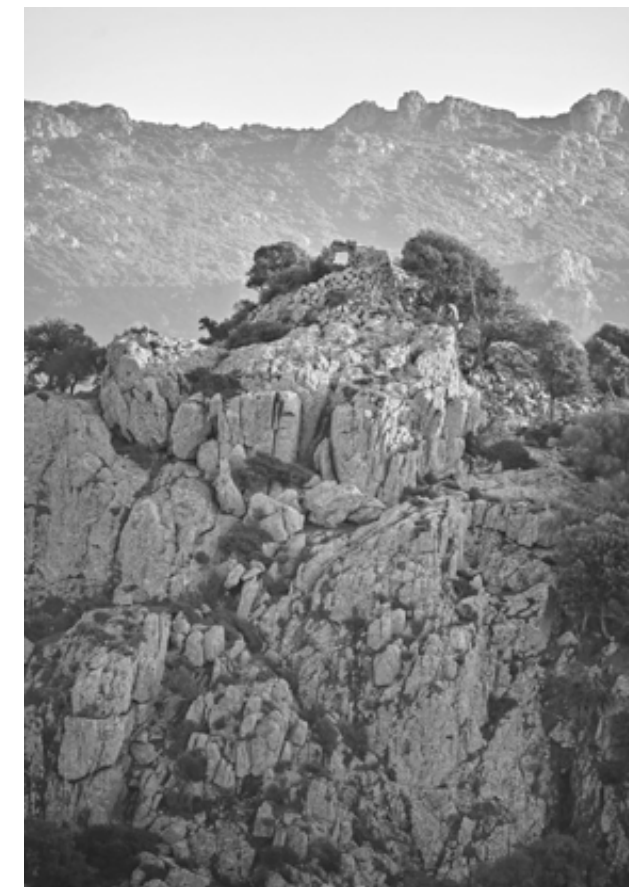
Sono chiari segni di identificazione di *landmarks* territoriali, come esplica l'architetto paesaggista João Ferreira Nunes relativamente all'antenato del nuraghe, il menhir: «il significato intrinseco di un menhir si è perduto completamente, poiché non sono altro che mere speculazioni i significati originali che oggi gli attribuiamo. Tuttavia, di fronte al manifestarsi di questi fantastici segnali, e nonostante siamo molto lontani dall'attribuzione di un significato preciso, non smettiamo di sentire, intuitivamente, un senso di sacro nella sua presenza, nella relazione con il contesto, nel paesaggio che il menhir segnala» (Ferreira Nunes, 2010, p. 44). Analogamente ad altre culture e forme organizzative antiche, la civiltà nuragica si è manifestata attraverso una segnalazione e una disposizione nello spazio secondo un ordine gerarchico, che, nel tempo, si è evoluto, dal singolo elemento al villaggio, dall'insediamento fino alla costituzione, in alcune parti, di veri e propri distretti (i cantoni), a controllo di una porzione specifica di territorio. Tutto ciò ha contribuito nel tempo alla costruzione di un'idea di città altra, diversa dal concetto di città tradizionalmente intesa dalla storia dell'urbanistica classica, ovvero le città-agglomerato organizzate: è una città-territorio, organizzata ed articolata secondo un modello insediativo non urbano, non generata da un ordine formale precostituito²², in cui la genesi dell'impianto è sostanzialmente libera e fluida.

Sebbene le copiose fonti, prevalentemente prodotte nell'ambito dell'archeologia²³, richiamate già nel precedente capitolo, sono state ricondotte attraverso approcci interdisciplinari in recenti bibliografie, in virtù del fatto che il patrimonio nuragico è attualmente inserito nella *Tentative List* dell'UNESCO, sono praticamente esigui i contributi prodotti dagli architetti che descrivono la città nuragica come fatto urbano.

La città nuragica è una città singolare, frammentata e unita allo stesso tempo, a seconda delle scale alla quale la si analizza: dal punto di vista territoriale, essa è distesa, poiché le architetture e le funzioni si radicano nei luoghi [45], in perfetta sintonia con il carattere dei territori; dal punto di vista della tecnica costruttiva, invece, è unita, poiché la tecnica ciclopica possiede carattere di riconoscibilità, che conferisce notevole espressività. Questo ultimo fatto non è da sottovalutare, se consideriamo la densità nuragica all'interno dell'isola e la si compara con le logiche delle nostre città contemporanee: sarebbe quantomeno insolito immaginare una qualsivoglia città interamente costruita con scheletri portanti in calcestruzzo armato a pareti ventilate!

A tal proposito, nel suo saggio sull'architettura spontanea, Bernard Rudofsky richiama l'archeologa britannica Nancy Katharine Sandars, che loda la tecnica ciclopica distribuita nel Mediterraneo, arrivando a parlare, addirittura, di «stile internazionale dell'architettura meridionale»²⁴. Un'affermazione che collima con quanto espresso poc'anzi, per cui è la stessa tecnica costruttiva a ricollocare l'architettura nuragica in un panorama non solo regionale, ma internazionale: una visione che inquadra la capacità della cultura nuragica di avere un ruolo preminente, sia per posizione che per capacità edificatoria, alla scala mediterranea. Ciononostante, la vita nuragica, sparsa e aperta verso il territorio, non chiusa all'interno di un ordinario recinto, era considerata dal greco Pausania sinonimo di incapacità edificatoria, come racconta l'architetto sardo Vico Mossa: «I primi coloni dell'isola, al pari degli indigeni – così racconta Pausania – vivevano in nuclei sparsi, abitanti in capanne o caverne, perché né gli uni né gli altri sapevano edificare città. [...] Sebbene le fonti classiche parlino di monumenti meravigliosi, non ci danno notizie di città nel senso greco, come appunto intendeva Pausania: ovverosia, di città-agglomerato organizzate, poiché i nuovi immigrati continuarono a vivere in piccoli nuclei sparsi, come le popolazioni indigene, che si erano amalgamate con i primi coloni libici. Solo nel periodo nuragico pieno si ebbero centri di rilievo e nel nuragico attardato sorsero i villaggi. Allorché l'isola era già costellata di torri tronco-coniche, i sardi non avevano, dunque, città nel senso da tempo acquisito da altre colture, ma vivevano in piccole comunità singolari, attorno alle moli nuragiche, sparse in quasi tutto il territorio isolano, comprese le località prossime alle coste: piuttosto rare nelle zone orientali, si infittirono nelle pianure, nelle zone collinari e negli altipiani del versante centro occidentale» (Mossa, 1961, p. 19).

Vico Mossa, in questo passo, ci rende partecipi di una duplice condizione che caratterizza



45. *Nuraghe Is Orbais*, Teulada.

la civiltà nuragica: un'edificazione non propriamente classica, ma non per questo meno importante della classica e razionale maglia ippodamea. Una città che lavora con dei piccoli comparti autosufficienti, generalmente in prossimità alle risorse primarie, in posizioni strategiche per il controllo e l'esplorazione antropologica del territorio, strettamente connessa alla topografia e ai suoi diversi sviluppi in relazione all'altimetria (piane, valli, crinali, altipiani) [46]. Una città il cui aspetto urbano, strettamente connesso alle condizioni sociali delle singole comunità, è degno di altrettanta nota, nonostante la sua distensione nel territorio: «Nell'età più avanzata della civiltà nuragica [...] si dilata l'attività urbanistica, che non deve considerarsi solo dal punto di vista degli insediamenti [...] ma anche sotto l'aspetto edilizio, che riflette la forma sociale: le piccole comunità disperse costituivano la grande comunità isolana, anche se mancò quell'unità di popolo che caratterizza la *polis*. Se, oltre ai nuraghi, volgiamo lo sguardo alle imponenti necropoli, alle tombe dei giganti, ai luoghi di culto (fonti e pozzi sacri) ed in particolare ai complessi santuari, ove periodicamente si riunivano le genti nuragiche, nonché alle officine per l'industria litica, ceramica e metallica, sentiamo balzare l'immagine della città, una città singolare, almeno edilmente espressa, concettualmente vicina alla città distesa, come certi urbanisti oggi la sognano» (Mossa, 1961, p. 20).

Mossa parla di immagine della città, quasi comportasse un carattere intellegibile non tastabile e acquisibile in maniera esclusivamente materiale. Un concetto interessante che, se trasposto, riporta ad una concezione di città nuragica altra, non esclusivamente ricondotta alla sua forma fisica, nella composizione ed articolazione delle sue architetture e luoghi, ma permeata e innestata nei suoi miti, nei suoi riti, nelle credenze e forme simboliche che costruiscono e generano lo spazio, da ritrovare e comprendere attualmente attraverso la riduzione²⁵ immaginifica degli elementi in essa presenti.

Una città - quella nuragica - "mancante" di quell'unità che caratterizza la *polis* greca: un'immagine che esprime in maniera molto chiara la distanza percettiva rispetto alla perfezione e alla classicità degli standard greci. Similmente a Mossa, lo stesso Lilliu aveva ammesso che «il villaggio nuragico non matura il grado di *polis*»; tuttavia, «in compenso costella, come il nuraghe, di minuscoli aggregati capannicoli a cupoletta litica o con il colmo ligneo appuntito, la vastità dell'isola, lasciando l'eredità tipologica e il gusto di costruire in tondo, caratteristico della teoria geometrica della civiltà nuragica, alle tante *pinnetas*, forme vive del patrimonio rurale del mondo etnologico sardo» (Lilliu, 2002, pp. 426-430).



46. Santuario nuragico di Santa Vittoria, Serris.

L'aggregato dal gusto della geometria curva, ci porta a considerare che la città nuragica, essendo meandricizzata e distribuita nel territorio, è una città fortemente odologica: «D'altro canto l'uomo è anche viandante. Per la sua condizione di *homo viator*, egli si trova confrontato con delle possibilità di scelta. Scegliendo il suo luogo, sceglie anche una particolare forma di associazione con particolari uomini. La dialettica di percorso e meta, di partenza, di partenza e di arrivo, è l'essenza di quella 'spazialità' esistenziale che l'architettura mette in opera» (Norberg-Schulz, 1984, p. 13).

Ciò rappresenta un aspetto fondante della città nuragica, nel quale le architetture si strutturano e identificano non solo a partire da un centro, e quindi dal nucleo interno delle geometrie stesse, ma anche nella rete odologica tra queste geometrie, i cui antipodi sono rappresentati dalla partenza e dall'arrivo, centri dei rispettivi nuclei che orientano antropizzando il territorio. A tal proposito, pur non avanzando commento alcuno intorno alla città nuragica, è importante richiamare lo storico dell'architettura Joseph Rykwert e il suo fondamentale testo "L'idea di città. Antropologia della forma urbana nel mondo antico", dove l'architetto muove delle considerazioni illuminanti a proposito della città per antonomasia, l'*urbs* romana, riconducendone la configurazione ad un sistema di matrice e natura simbolica, direttamente derivato dal rito etrusco. «Siamo abituati a considerare le città come fenomeni naturali, soggetti a leggi di sviluppo, di espansione autonome, incontrollabili e talvolta imprevedibili come quelle degli organismi biologici; in realtà, esse non crescono in virtù di istinti propri e impercettibili, ma vengono costruite a pezzo per pezzo dai singoli abitanti» (Rykwert, 1976, p. 5). Purtroppo, il caso della Sardegna non gode di una continuità urbana temporale tale da poter ripercorrere un procedimento analogo *ab origine* alla città romana, poiché le architetture nuragiche, dopo un certo periodo, hanno subito un progressivo abbandono ed isolamento, continuando ad ergersi austere e silenziose su altre culture parallele e altri tecnomi, come quello della terra cruda. Sebbene la città nuragica non abbia maturato alcun codice di scrittura e sebbene essa non sia stata fondata su un sistema ortogonale di assi, è altrettanto vero che le considerazioni sulla città simbolica, su "l'idea di città" rykwertiana, possono valere analogamente per altri tipi di proto-città, se associamo, per esempio, al rito di fondazione etrusco e allo scavo del pozzo che generalmente avveniva prima dell'erezione di un nuraghe. La non-razionalità del sistema nuragico è legata a logiche relazionali differenti dal tipico sistema modulare, come precisa l'urbanista Mario Coppa, ma non per questo possiede meno valore. Sostenendo

strenuamente la tesi di organizzazione anticlassica²⁶ della civiltà nuragica, Coppa ne esalta la valenza arcaica, similmente ad altre civiltà antiche, chiaro retaggio dell'epoca neolitica: «Questo termine di città deve essere inteso particolarmente e non ha alcun riferimento con la *forma urbis* assunta purtroppo sovente con vigore a definire la civiltà urbana che è tutt'altra manifestazione della sola regolarità di assi, di modulazione, di orientamento [...] Affermare che la civiltà urbana sia identificabile con la regolarità significa ancora una volta elevare il muro categoriale di una non civiltà di non uomini insediati nei villaggi che per il solo fatto di essere circolari od ovali non hanno diritto ad entrare nella civiltà. Vedremo come l'antitesi città-campagna prenderà sostanza in particolari momenti di recessione, di crisi [...] è errato vedere nella regolarità degli impianti l'espressione di un ordine politico-economico-militare, sociale in breve, ed escludere lo stesso ordine per la presenza di un'altra forma che non sia quella quadrilatera» (Coppa, 1968, p. 36).

Sebbene non si soffermi intorno alla questione della forma urbana neolitica, anche il contributo di Aldo Rossi in "Architettura della città" è rilevante, poiché racconta la grande lezione che egli aveva intuito nell'uomo dell'età del bronzo, relativamente alla capacità squisitamente pragmatica nella costituzione della sua città, costruita secondo ottiche di necessità e adattamento, in grado di erigere infrastrutture per l'approvvigionamento delle risorse primarie, congiuntamente a nuclei pubblici e privati: «Gli uomini dell'età del bronzo adattarono il paesaggio alle necessità sociali costruendo isole artificiali di mattoni e scavando pozzi, canali di scolo, corsi d'acqua. Le prime case isolano gli abitanti dall'ambiente esterno e forniscono loro un clima controllato dall'uomo: lo sviluppo del nucleo urbano estende il tentativo di questo controllo alla creazione e alla estensione di un microclima. Già nei villaggi neolitici vi è la prima trasformazione del mondo alle necessità dell'uomo. Antica quanto l'uomo è dunque la patria artificiale. Nel senso stesso di queste trasformazioni si costituiscono le prime forme e i primi tipi d'abitazione; e i templi e gli edifici più complessi» (Rossi, 1966, p. 31).

La questione della linea curva, con la sua sinuosità ed organicità, interessa anche Bruno Zevi, che disconosce un tipo di interpretazione della geometria arcaica in continuità rispetto alla *limitatio* etrusca-romana o del *pomerium* tipico di Roma. Egli introduce la questione della cosiddetta angoscia territoriale, il cosiddetto rischio di smarrirsi in lande sconosciute: l'angoscia del disorientamento, secondo l'architetto, giustifica la non introduzione della geometria da parte di alcune civiltà, almeno sino alla fine del II millennio a.C.



47. ©Gianni Berengo Gardin, *Nuraghe Su Nuraxi*, Barumini.

È proprio durante il Convegno di Modena del 1997 che Zevi introdurrà la questione della “poetica nuragica dell'imperfetto antiurbano”: «Si riapre, dopo oltre un millennio, il binomio perfetto/imperfetto, che risale alla preistoria e precisamente alla civiltà nuragica, la quale esclude un habitat geometrizzato, armonico, simmetrico, chiuso aprioristicamente nel proprio assetto. La vita nelle grotte e negli insediamenti nomadici aveva insegnato lo splendore dell'irregolarità, della contaminazione, delle luci intercettate e riflesse in mille tagli arcani. Il mondo sardo non vuole disperdere questi valori: perciò il suo disegno non è precostituito. Ma scandito da successive aggregazioni, dettate dal gusto per la linea curva. Linguaggio ‘casual’, quello nuragico, alieno dalla rifinitura e dal compiuto, aderente all'impulso del momento, a un metodo di frantumare corrispondente all'etica che dissocia l'abitato dai microcosmi. Dopo il 238 a.C., con l'occupazione romana della Sardegna, il valore del disordine e dell'imperfetto è stato costantemente censurato nell'edilizia ufficiale, per essere riscoperto solo alla fine degli anni Ottanta, quando i decostruttivisti rivendicarono il diritto degli architetti di non aspirare più al puro, all'immacolato, al perfetto, per cercare la creatività nel disagio, nell'incertezza, nel disturbato» (Zevi, 1997, p. 30). Egli citerà su Nuraxi a Barumini, già patrimonio mondiale dell'umanità UNESCO, come paradigma di un istinto isolano fondamentalmente barbaro e rozzo. Proprio il valore imperfetto che egli conferisce alla cultura nuragica, capace di andare oltre il tempo il quale è relegato, può divenire stimolo di riflessione per la costruzione di un'alternativa sostenibile e consapevole per la costruzione del paesaggio contemporaneo.

La città nuragica è una città che si territorializza lungo gli elementi geografici che la compongono, con centralità e luoghi dell'abitare, della produzione metallifera, luoghi dell'acqua, del sacro e della morte. Una città di architetture flessibili, adattabili a differenti configurazioni topografiche, dal carattere multifunzionale, intuizione che ancora oggi crea riflessioni e spunti per il progetto contemporaneo; una città in stretta relazione con il paesaggio, che lavora in piccoli comprensori strutturati da una solida organizzazione territoriale, una città segnalata. L'architetto e tecnologo Franco Laner esprime una considerazione interessante, in merito alla destinazione d'uso di queste architetture alla scala territoriale. Nell'assegnarle all'ambito della tettonica, egli afferma: «Così come un menhir, o un obelisco non mi inducono ad assegnare una destinazione d'uso, così, di primo acchito, i nuraghi, geometricamente sparsi nel territorio, mi inducono a pensare al loro significato come riferimento o a possibili funzioni territoriali o addirittura temporali. Mi inducono a pensare alla cosmizzazione del tempo e

dello spazio, categorie primarie e vitali per l'uomo del neolitico, assai più importanti del soddisfacimento delle esigenze materiali. [...] Solo precisi, inconfondibili riferimenti possono acquietare e dare sicurezza. [...] L'allineamento di alcuni sistemi di nuraghi potrebbe quindi diventare assai più importante del nuraghe in sé, semplice strumento per la superiore funzione di cosmizzazione del territorio» (Laner, 1999, p. 14).

Sorprendentemente, la cosmizzazione del tempo invita l'imperfezione della città nuragica in una relazione processuale con il paesaggio stesso e con gli odierni temi che esso indaga.

Addirittura, la poetica dell'imperfetto nuragico è capace di recuperare «il brutto, i rifiuti, il trasandato, gli stracci e i sacchi di Burri, il paesaggio derelitto, il *cheapscape*» (Zevi, 1997, pp. 370–399). Anche Bernard Rudofsky, in questo senso, aveva colto ed espresso la capacità pragmatica dell'uomo preistorico, in una maniera molto vicina alle parole di Zevi: «L'uomo preistorico tecnicamente era, senza alcun dubbio, illetterato. Non disponeva di termini per l'espressionismo o il simbolismo, eppure in fatto di arti plastiche era in possesso di una maestria infusa per una sorta di distratta genialità. In un certo senso, possedeva una saggezza più pratica dell'uomo moderno, poiché quelli che noi definiamo i suoi alloggi 'primitivi' erano alloggi governati da fattori ecologici. Che fosse generoso possiamo inferirlo dalla scala delle sue opere. Assai prima che i materiali edilizi venissero miniaturizzati in conci e mattoni, egli portava a termine imprese che impongono rispetto. In ogni sua costruzione era mosso da un senso di grandiosità. Se è stato malgiudicato e irriso, il biasimo non va ad altri che a noi stessi» (Rudofsky, 1979, pp. 8–9).

L'attenzione verso il tema dello scarto, della dismissione sono ambiti di interesse che l'architettura del paesaggio attualmente ricerca e indaga, al fine di raggiungere una dimensione qualitativa ed ecologica dei luoghi dove, oramai, il residuo disegna e ne connota la geografia, essendo divenuto parte integrante della morfologia urbana e territoriale. Ecco che, allora, i concetti appena indagati possono essere riletti come richiamo a un concetto *ante litteram* di sostenibilità; sono temi che la città nuragica solleva e propone attraverso la sua dimensione arcaica di città distesa, caratterizzata da micro-centralità collegate da sistemi di vuoti territoriali, che possono contenere e attivare spunti di riflessione all'interno del dibattito contemporaneo, per esempio negli spazi dismessi o abbandonati delle periferie contemporanee: si tratta di costanti resistenti, in grado di asciugare le complessità e indirizzare verso approcci orientati verso i fondamenti delle discipline del progetto.

NOTE

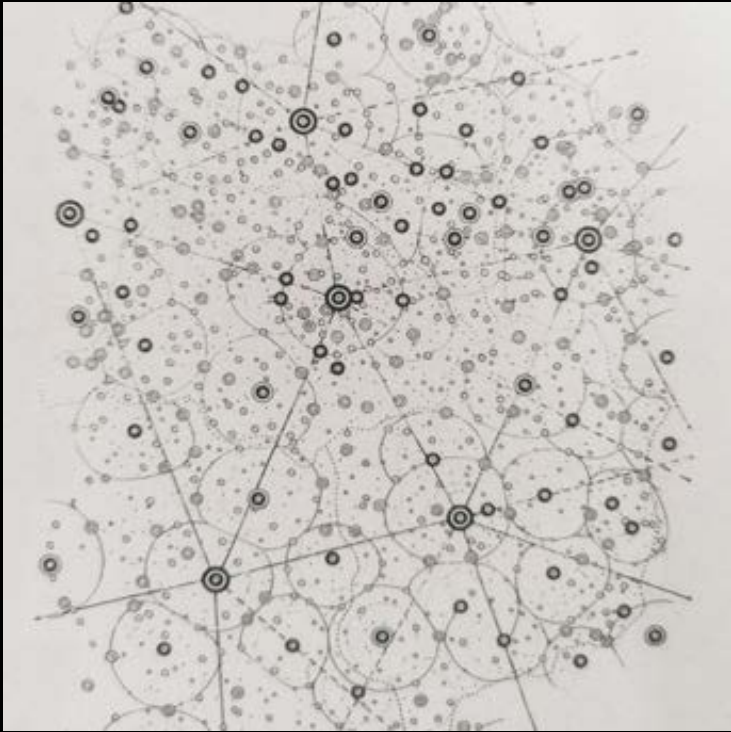
²² «Il mondo sardo non è chiuso in se stesso. Registra luoghi attrezzati d'incontro, come Santa Vittoria di Serri, fulcri per funzioni speciali, aree sacre, recinti per mercati, siti per feste e rituali. Anziché in città compatte e perimetrate, si manifesta in una costellazione di microcosmi sparsi sul territorio e raccordati da un sistema informale di comunicazioni» (Zevi, 1995, p. 23).

²³ Tra le fonti più autorevoli che raccontano la cultura nuragica e il suo irraggiungimento verso lo *status* di città ricordiamo il maestro Giovanni Lilliu: «La storia della Sardegna giunse, così, a stento, e nel suo culmine, a storia del 'cantone'; ma in generale, si fermò alla storia del 'villaggio' e, dentro il villaggio, a quella del clan, e, dentro il clan, a quella del gruppo familiare. [...] è il dramma del villaggio che non si è fatto città, a causa dello straniero. [...] Le origini di questo spettacolare stadio psicologico ed etnologico del 'villaggio', che dura da secoli fuori del tempo ma nel suo ambiente in Sardegna, possono ricercarsi nell'antica età sarda, detta dei nuraghi, che fu ricca di personali esperienze civili maturate, per lungo spazio di tempi, durante le epoche che si dicono comunemente del Bronzo e del Ferro [...] La situazione drammatica del complesso del 'villaggio' è quella stessa, in sostanza, che gli indigeni Iolèi, costruttori di nuraghi, liberi e padroni delle loro terre e cose, vissero soprattutto circa il VII-VI secolo a.C., quando lo sforzo rivoluzionario, operato da quei grandi pastori e conquistatori dell'interno per mutare la struttura del 'villaggio' in quella di 'città' e far la 'nazione' e uscire sul mare all'avventura coloniale su navi che essi possedevano, fu messo in crisi e schiantato dai Cartaginesi. Da quel momento gli sconfitti cessarono di agire storicamente; e appresero a soffrire in silenzio e a odiare tenacemente, ma vanamente, nel ricordo nostalgico di un'impresa che stava per diventare storia e gloria insieme e, invece, era caduta nel nulla. [...] Di codesto antico stadio di villaggio, d'età protosarda, in attitudine di trapasso a stadio di città – e cioè della fase ipogeica della Civiltà Nuragica, in cui le piccole stavano per diventare grandi cose e poi non lo diventarono più – restano a noi, fra le altre, due serie di meravigliosi ed esemplari documenti. Sono questi i nuraghi e i bronzetti figurati, detti nuragici, coevi tra loro» (Lilliu, 2002, pp. 166–168).

²⁴ Per ulteriori approfondimenti, cfr. (Rudofsky, 1979, pp. 115–117).

²⁵ «Per vedere una città non basta tenere gli occhi aperti. Occorre per prima cosa scartare tutto ciò che impedisce di vederla, tutte le idee ricevute, le immagini precostituite che continuano a ingombrare il campo visivo e la capacità di comprendere. Poi occorre saper semplificare, ridurre all'essenziale l'enorme numero di elementi che ad ogni secondo la città mette sotto gli occhi di chi la guarda e collegare i frammenti sparsi in un disegno analitico e insieme unitario». Estratto tratto dal Convegno tenuto da Italo Calvino nel 1975 intitolato «Come è bella la città».

²⁶ Un'ulteriore posizione su questo tema è fornita anche dallo storico dell'arte Corrado Maltese, che rilegge sotto l'ottica anticlassica le culture insediative sarde. Per ulteriori approfondimenti, cfr. (Maltese, 1962).



48. Oswald Mathias Ungers, *Dissemination*, 1982.



49. Oswald Mathias Ungers, *Ausstreuung*, 1982.

5. QUATTRO INTERPRETAZIONI DELLA GRAMMATICA NURAGICA *FOUR INTERPRETATIONS OF NURAGIC GRAMMAR*

Previous reflections on the contribution of architecture to the Nuragic experience have covered diverse topics, ranging from the ability of form to settle in a territory and communicate a highly coherent language across scales, to the link between nuragic technique and form. However, unlike the typical approach of archaeology, architecture has the ability to deliberately and selectively examine objects and their relationships in order to project them into a dimension that can be used as an analogical paradigm for contemporary design. Let us, therefore, try to glean the various interpretations that some of the most important architects have provided regarding Nuragic architecture, always directed towards an archaic concept of architecture, uncovering the Nuragic ability to incorporate projective instances, operating punctually and repositioning itself in another time, extended and dilated, in service of the designer's mind. Within the field of architecture, this occurs according to two main modalities that recall the nuances of the already mentioned archaic etymology: a character that is exquisitely crude, rough, primitive, instinctual, and, at the same time, a character of hieratic and transcendent synthesis that brings it back to the origin of things.

The scarce architectural literature found systematically perfects these two nuances. However, neither should be considered less than the other, as both, from different perspectives, contribute equally to repositioning the Nuragic in an ahistoric dimension that the architect can actualize for their own design reflections, as well as to focusing on a topic that emerges prominently in the following chapters, a common tension that the interpretations of Bruno Zevi, Bernard Rudofsky, Aldo Rossi, and Francesco Venezia offer towards the theme of Nuragic space.

More precisely, Zevi's interpretation emphasizes the importance of prehistoric evidence, not so much in the proportions of the analyzed material, but in the continuous and insistent presence of the zero-degree alternative of architectural writing, which reflects freedom and primary instinct in design, in which the Nuragic poetics of imperfection fully emerges in the resurrection of Su Nuraxi in Barumini. Rudofsky, on the other hand, includes the Nuragic among the primordial Mediterranean forms, architectures without architects, spontaneous constructions of a naturalistic character that originate from the geological substratum, in a manner similar to the basaltic formations of Mount Etna.

Rossi's interpretation centers around the secret of Nuragic architecture, which is simultaneously constructive and destructive, capable of ignoring time, digging deeply into the architect's mind, and raising indeterminate questions, particularly through the experience of the sacred well of Santa Cristina. Finally, Venezia and his arcane interpretation of the sacred well of Santa Cristina, through the identification of the formative principles of archaic forms, such as slight deformation, emotional memory, poetic extrusion, grammatical correspondence, and plastic fading, tell the truth of forms that does not lie in their decay, but in their perennial renewal.

Le precedenti riflessioni intorno al contributo che la cultura architettonica ha fornito intorno all'esperienza nuragica hanno sinora abbracciato questioni diversificate, che vanno dalla capacità della forma di insediarsi in un territorio e di comunicare interscalarmente un linguaggio oltremodo coerente, al *trait d'union* che sussiste tra tecnica e forma arcaica, che nel nuragico giunge ad un suo peculiare equilibrio.

Tuttavia, diversamente dal *modus* tipico del campo dell'archeologia, l'architettura ha la possibilità di porre uno sguardo intenzionale e selettivo sugli oggetti e sulle loro relazioni, al fine di proiettarli in una dimensione libera che si offre senza remore al progetto: in tal senso, l'architettura nuragica ha la capacità di porsi come paradigma analogico a servizio del progetto contemporaneo.

Cerchiamo dunque, di carpire le diverse interpretazioni che alcuni tra i più importanti architetti hanno fornito relativamente all'architettura nuragica, tenendo sempre il filo del discorso aperto e rivolto verso un concetto arcaico di architettura, andando a scovare la capacità del nu-

ragico di essere investito di istanze proiettive, operando puntualmente e ricollocandosi in un tempo altro, disteso e dilatato, a servizio della mente del progettista.

All'interno della disciplina architettonica questo fatto avviene secondo due principali modalità, che richiamano le sfumature già citate che l'etimo arcaico porta in seno: un carattere squisitamente crudo, rozzo, di primitiva istintualità che un'architettura atavica porta in essere e, al contempo, un carattere di sintesi ieratica e trascendente che lo riporta all'origine delle cose.

L'esigua letteratura architettonica riscontrata sistematizza alla perfezione queste due sfumature: ciononostante, l'una non deve essere considerata meno dell'altra, poiché entrambe, da diverse prospettive, contribuiscono tanto a ricollocare il nuragico in una dimensione storica che l'architetto può attualizzare per le proprie riflessioni progettuali quanto a focalizzare un argomento che scaturirà in maniera preminente nei capitoli successivi, una comune tensione che le interpretazioni di Zevi, Rudofsky, Rossi e Venezia offrono verso il tema dello spazio nuragico.



50. Bruno Zevi, *grado zero della scrittura architettonica*.

In alto: abitazione cavernicola; un segnale, una copertura, un percorso; tenda per cacciatori in Siberia.

In basso: templi a Malta; rappresentazione di un riparo in caverna (Brenil); spaccato della piramide di Cheope.

5.1. Bruno Zevi e il grado zero dell'architettura

Una delle figure fondamentali che ha espresso una chiara posizione intorno alla grammatica nuragica, già richiamata all'interno del precedente capitolo e che in questa sede affronteremo secondo un'ulteriore prospettiva, è sicuramente lo storico dell'architettura Bruno Zevi. Egli, nei suoi scritti, si oppone energicamente alla storia canonica professata all'interno delle accademie, al punto tale da maturare la necessità di generare una nuova "contro-storia", che avrebbe dato adito a una riflessione fondante attualizzata, guida dell'affrancato spirito dell'architetto: «Si sa che la storia è tutta contemporanea. Le storie dell'architettura però, in genere, non lo sono. Da qui la validità di una contro-storia» (Zevi, 1994, p. 13).

Una contro-storia sincronicamente diacronica, capace di conferire ampio respiro alle testimonianze dei millenni preistorici, alle quali, in via del tutto inedita, «viene conferito un rilievo preminente. Non tanto nelle proporzioni della materia analizzata, quanto nella continua, insistente presenza dell'alternativa di 'grado zero' della scrittura architettonica, cioè di un rifiuto delle convenzioni dominanti dall'età neolitica, dei dogmi, idoli, canoni, tabù della proporzione, simmetria, ordine e 'ordini', scatole volumetriche, angoli retti e parallelismi, di qualsiasi vincolo che soffochi la libertà degli spazi dinamici in cui l'uomo moderno vuol vivere» (Zevi, 1994, p. 11). Le raccolte dei disegni della sua contro-storia, d'altra parte, parlano chiaro: sullo stesso piano del grado zero sono poste le abitazioni cavernicole, le architetture megalitiche dei menhir, dolmen, allineamenti – definiti rispettivamente “segnale”, “copertura” e “percorso” – una tenda per cacciatori in Siberia, i templi di Malta, la piramide di Cheope [50].

Sono, a tutti gli effetti, luoghi dell'arcaico, luoghi a cui Zevi riconosce delle qualità fondanti, come la libertà – anche cronologica – e l'istinto primario nella progettazione, all'interno dei quali l'architetto annovera e riconduce anche la Sardegna nuragica, sempre tenendo a mente un obiettivo sempre molto chiaro: presentare la sua idea di contro-storia con uno scopo ben preciso, consistente «nel coinvolgere e nell'attualizzare, nel riproporre il passato come momento insostituibile per capire la stagione contemporanea, nel vederlo non passivamente, come dato da subire, ma come scelta da accettare o respingere, recuperandolo in chiave moderna o condannandolo» (Zevi, 1994, p. 11). Le parole di Zevi tradiscono una necessaria ricerca di libertà dell'architettura moderna, lontana da un accademismo fortemente ingessato; una libertà su cui egli rifletterà *in toto* durante il Convegno di Modena del 1997, trasponendo



51. Bruno Zevi, *insediamenti preistorici*.

In alto: grotte nel materano e sezione di abitazioni sovrapposte; ricostruzione della terramara di Castellazzo di Fontellanato (Parma).

Al centro: veduta del nuraghe Santu Antine; un villaggio neolitico; ricostruzione di palafitte dei laghi della valle del Po.

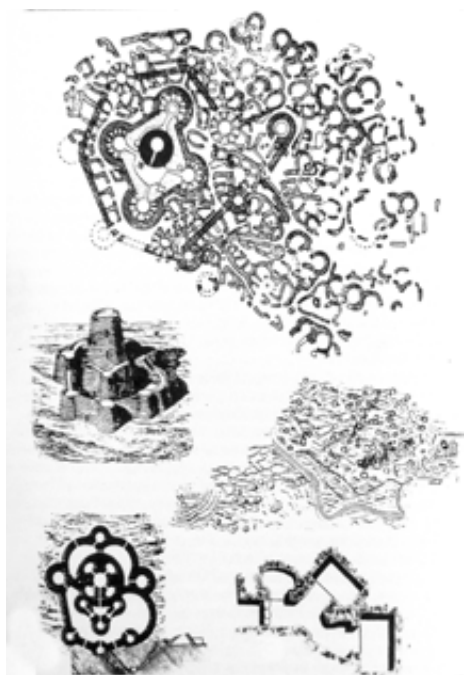
In basso: il Santuario nuragico di Santa Vittoria di Serri.

con forza il saggio del linguista e semiologo francese Roland Barthes, teorico del grado zero della scrittura. La scrittura raccontata da Barthes è una scrittura bianca, svincolata, amodale, basica, che Zevi volutamente trasla in scrittura architettonica, a tutti gli effetti un nuovo linguaggio, basato su tematiche prettamente spaziali, che possa costituire nuovi canoni estetici dove i progetti del passato possono ambire ad un'attualità critica. L'interesse per la preistoria costituisce, infatti, vera e propria linfa vitale per la cultura moderna: Zevi sostiene strenuamente la sua tesi andando a ricercarne le ragioni sottese, servendosi anche del contributo delle discipline dell'antropologia e della psicanalisi, foriere di quei «fondamentali valori perduti dall'uomo nel trapasso dall'ambiente naturale a quello artificiale» (Zevi, 1994, p. 28).

Sotto il profilo squisitamente architettonico, tre sono gli elementi che, secondo il suo punto di vista, non sono più stati recuperati dal periodo della preistoria, e che dovrebbero essere tenuti maggiormente in considerazione, punti secondo il quale rileggerà le architetture preistoriche e, conseguentemente, l'architettura nuragica: «l'organicità spaziale, l'espressività materica e la molteplicità luministica» (Zevi, 1994, p. 28). Essa è architettura preminentemente aperta, che ha tratto chiaramente origine dall'abitare la caverna, «il santuario della preistoria mediterranea» (Zevi, 1995b, p. 10), dagli insediamenti preistorici [51] erratici, irregolari e contaminati (Zevi, 1994, p. 30), agli antipodi rispetto agli habitat classici caratterizzati da geometria, armonia e simmetria, chiusi astrattamente nei propri sistemi.

Zevi cita nei suoi scritti gli archeologi Giovanni Lilliu e Massimo Pallottino, nonché l'urbanista Mario Coppa, dimostrando una conoscenza sottile del nuragico attraverso riferimenti oltremodo precisi; espone attraverso interrogativi aperti la questione funzionale, citando il dibattito e le posizioni intorno al tema, pur non soffermandosi ed esprimendosi in merito. La funzione nuragica, infatti, non desta particolarmente la sua curiosità: preferisce, tuttavia, prendere ferma posizione nel dichiarare e identificare due tra i dispositivi spaziali più importanti dell'architettura nuragica: la *tholos* e il *dromos*, la stanza e il corridoio, lo spazio centrale e direzionale, che individuerà rispettivamente nei nuraghi monotorre, «che ripetono forme già esplorate da Micene a Cipro» e negli protonuraghi, «in cui il volume tronco-conico è preceduto da un *dromos* ogivale» (Zevi, 1995a, p. 21).

La sua disamina non si ferma qui: egli distingue chiaramente i singoli organismi disseminati che costituiscono la città territorializzata della cultura nuragica, con i suoi nuraghi complessi, i villaggi, i luoghi dell'acqua e quelli della morte, esaltandone la forma preistorica capace di



52. Bruno Zevi, *Insedimenti della civiltà nuragica in Sardegna*.

In alto: Barumini con il villaggio nuragico. Al centro: il nuraghe Ortu e il villaggio di Seruci.

In basso: pianta del nuraghe Ortu, e tomba con celle rettangolari a Pantalica.

ignorare o rifiutare ogni vincolo di natura geometrica e ogni legge che possa celebrare l'ortogonalità. Dirà, a tal proposito: «Questi organismi architettonici non rispettano moduli né leggi compositive. Sembrano frutto di improvvisazione. Ritmi aperti dalle cadenze disarmoniche, dove il valore individuale prevale sull'esigenza corale, dove l'anarchia edilizia è ammorbidita soltanto da una certa, istintiva saggezza e moderazione. Tale è 'l'ordo barbaricus' di un 'frammento del secondo millennio, perdurante in età storica' nell'isola» (Zevi, 1995a, p. 23). Emerge una costante consapevolezza dei riferimenti nuragici e una tensione verso il carattere primitivo e crudo di queste costruzioni spaziali, di chiara derivazione paleolitica: l'architetto richiama gli spazi del santuario nuragico di Santa Vittoria a Serri, «luoghi attrezzati di incontro, fulcri per funzioni speciali, aree sacre, recinti per mercati, siti per feste e rituali»; apprezza la complessità di alcuni villaggi nuragici, distinguendoli in villaggi isolati, come Seruci a Gonnena, o associati al nuraghe, come Palmavera ad Alghero, e Serra Orrios a Dorgali, lodandone «la loro economia frazionata e dai confini instabili» (Zevi, 1995a, p. 23). Instabilità che esplose compiutamente quando si pronunciò sul nuraghe Su Nuraxi a Barumini [52], sostenuto probabilmente dal fatto che, nello stesso anno del Manifesto di Modena, entra a far parte del patrimonio mondiale dell'UNESCO.

«L'istinto paleolitico esclude di configurare un habitat geometrizzato, armonico, simmetrico, chiuso aprioristicamente nel proprio assetto. La vita nelle caverne e negli insediamenti nomadici insegna lo splendore dell'irregolarità e della contaminazione. Il mondo nuragico non vuol disperdere questi valori; perciò il suo disegno, dal periodo arcaico (1450-1070 a.C.) alla conquista romana della Sardegna (238 a.C.), non è precostituito, ma scandito da successive aggregazioni a linea curva. Settemila unità turrificate sparse nell'isola esprimono una cultura nettamente antiurbana, ove il ciclopico sposa il popolare. Si coagulano interventi complessi e proliferati, di cui Su Nuraxi di Barumini è l'esempio prestigioso. Abbandonato per ventitré secoli, è idealmente risorto nel 1988 a New York, quando, nella mostra sul decostruttivismo, si sostenne il diritto degli architetti a non perseguire più il perfetto e il puro, per cercare la creatività nel disagio e nel disturbato, nell'incertezza. Quale precedente migliore di Barumini?» (Zevi, 1994, p. 30). Su Nuraxi viene investito di un'aura totalmente arcaica che, a netto di aggettivi quali irregolare, barbarico, contaminato, assurge a modello archetipico, capace di transire nello spazio e nel tempo al fine di perorare la causa dell'imperfetto, che egli afferma perentoriamente asserendo una vera e propria «poetica nuragica dell'imperfetto antiurbano»

(Zevi, 1995b, p. 14): «Si riapre, dopo oltre un millennio, il binomio perfetto/imperfetto, che risale alla preistoria e precisamente alla civiltà nuragica, la quale esclude un habitat geometrizzato, armonico, simmetrico, chiuso aprioristicamente nel proprio assetto. La vita nelle grotte e negli insediamenti nomadici aveva insegnato lo splendore dell'irregolarità, della contaminazione, delle luci intercettate e riflesse in mille tagli arcani. Il mondo sardo non vuole disperdere questi valori: perciò il suo disegno non è precostituito. Ma scandito da successive aggregazioni, dettate dal gusto per la linea curva. Linguaggio 'casual', quello nuragico, alieno dalla rifinitura e dal compiuto, aderente all'impulso del momento, a un metodo di frantumare corrispondente all'etica che dissocia l'abitato dai microcosmi» (Zevi, 1997, p. 386).

Parole forti, in cui il carattere imperfetto dell'architettura nuragica, anziché costituire un ostacolo o portare in seno una carenza, contiene paradossalmente la capacità di risorgere nel tempo e rinnovarsi rinnovando, grazie al gesto creativo, puro e crudo con il quale è stato pensato, concepito, attuato e progettato.

Inoltre, il discorso nuragico dell'imperfetto non rimane legato esclusivamente alla scala architettonica, ma sfocia, come già specificato nel capitolo relativo alla città nuragica, verso «un altro aspetto di quella civiltà: l'impulso anti-urbano, testimoniato da settemila unità turrette sparse nell'isola. Città-territorio a vastissima scala, in un certo senso riedita da Wright nel progetto di *Broadacre City*» (Zevi, 1997, p. 394). Un accostamento assai forte - a tratti contraddittorio, se messo in relazione con le affermazioni esplicate qualche anno prima in cui aborre la geometria razionale - che, a netto dell'ortogonalità del sistema wrightiano, rilegge nel nuragico la potenza e la capacità espressiva degli oggetti preistorici di divenire strumento di misura in relazione e conformazione ai luoghi, analogamente a *Broadacre City*, città delle massime altezze, dove torri altissime svettano sui sistemi di case unifamiliari, costituendo chiare emergenze, punti di riferimento visuali nel territorio. L'esempio chiamato in causa, in questo caso, è il nuraghe Santu Antine a Torralba, non tanto per il suo straordinario carattere monumentale, che rappresenta l'apogeo dell'architettura di età nuragica, quanto per il suo ruolo di caposaldo del sistema insediativo della cosiddetta "Valle dei Nuraghi".

Ad ogni modo, Zevi è capace di cogliere all'interno di questa imperfezione non elevata e non aulica qualcosa che il nuragico intercetta, sfiorando quasi impercettibilmente le corde di qualcosa di antichissimo e potente, di arcaico. D'altro canto, seppur con un atteggiamento piuttosto intenso, non è l'unica figura ad avvertire il carattere primitivo dell'architettura nuragica.

5.2. Bernard Rudofsky e le forme primordiali mediterranee

Un altro architetto, Bernard Rudofsky, evidenzia quel linguaggio preistorico zeviano «privo di strutture spaziali statiche, aperto, libero, sconfinato in ogni direzione» (Zevi, 1994, p. 31) esplicito precedentemente, annoverandolo all'interno di una grande famiglia di architettura informale e spontanea, altrimenti nota come "Architettura senza architetti". La sua posizione critica, per certi versi, può essere accostata a quella di Zevi, in quanto entrambi trovano oltremodo limitante la storia dell'architettura - così come è stata scritta e raccontata al mondo occidentale - poiché essa si è costituita attraverso episodi estremamente selettivi, scegliendo di occuparsi solo di ambiti culturali ristretti e ben determinati.

Da questo sentimento matura l'idea, se non la necessità rudofskyiana, di volgere lo sguardo verso un'altra architettura, un'architettura difficile da etichettare, «talmente poco nota che non abbiamo ancora un termine per definirla» e che, in mancanza di qualsivoglia etichetta, viene definita dallo stesso architetto come «architettura vernacolare, anonima, spontanea, indigena, rurale, a seconda dei casi» (Rudofsky, 1977, fol. 2), presentata nel 1964 attraverso la mostra e successivo catalogo "*Architecture without Architects*" al MoMa di New York.

Egli divulgò un'architettura in-formale radicalmente diversa, un'architettura che, paradossalmente, comunicava attraverso il medesimo linguaggio, pur abitando in differenti parti del mondo: un'architettura libera, priva di ornamento o qualsivoglia tipologia di riferimento ideologico e politico. «L'architettura senza architetti non è un puro coacervo di tipologie edilizie tradizionalmente sprezzate o del tutto ignorate, bensì la testimonianza silenziosa di modi di vivere che hanno gran peso per chi li intenda a fondo, e ben poco invece per il progresso. Essa attinge le radici dell'esperienza umana e riveste perciò un interesse che va oltre quello tecnico ed estetico. Per giunta, è un'architettura senza dogmi» (Rudofsky, 1979, p. 7).

Rudofsky, dunque, non si sofferma tanto sul concetto di architettura quale arte del costruire, riconoscendole specifici principi compositivi, quanto sull'architettura come espressione tangibile di un modo di vivere. L'architettura senza architetti, essendo non blasonata, deve essere compresa attraverso il suo carattere più profondo: il tempo, che la ha condotta verso un percorso di forza inespugnabile, di includibile coerenza e verità.

«L'architettura vernacola deve la sua spettacolosa longevità a una ridistribuzione costante di conoscenze duramente conquistate, incanalate entro reazioni quasi-istintive al mondo

esterno. I cosiddetti popoli primitivi non rivelano la minima avventatezza di atteggiamento di fronte alla realtà del proprio ambiente. Ammettiamolo: l'imperdonabile debolezza del vernacolo è la costanza. A differenza delle arti adorne o dell'architettura nobiliare, essa non segue capricci né mode, e la sua evoluzione nel tempo è quasi impercettibile. Di norma si commisura alle dimensioni umane e ai bisogni umani, senza fronzoli, senza l'isteria del progettista. Una volta che uno stile esistenziale sia fissato, e dall'abitudine si generi un'abitazione, cambiare tanto per cambiare è escluso» (Rudofsky, 1979, p. 11).

Viene richiamata, in questo caso, quella sfumatura di arcaico chiamata precedentemente in causa, che il senso contemporaneo attribuisce alla parola in senso lato, quella con accezione più negativa, quale vetusta, sorpassata, alla quale Rudofsky, sicuro della sua tesi, ribadisce che le opere dei «costruttori di architetture a noi aliene e arcaiche», in fondo, «le loro realizzazioni, schiette e talvolta imponenti, meritano attenzione; architetture sorpassate, a mio modo di vedere, non esistono, quando operino per l'uomo anziché contro l'uomo» (Rudofsky, 1979, p. 5); o ancora, rozza, addirittura inattuale e fuori moda, la cui risposta dell'architetto è perorare strenuamente la causa prettamente funzionalista, secondo la quale «l'architettura vernacolare non segue i cicli della moda. Essa, in realtà è quasi immutabile, non perfettibile, poiché risponde allo scopo in modo eccellente. Di solito, l'origine delle forme architettoniche indigene e dei metodi di costruzione si perde in un lontano passato» (Rudofsky, 1977, fol. 1). Sembra, dunque, che la costruzione delle forme arcaiche per Rudofsky, seppur caratterizzate da caratteri di permanenza, costanza e immutabilità, tenda ad emergere dichiarando una costante condizione di necessità e adattamento, che si relaziona gradualmente con il tempo, con cambiamenti dilatati e, dunque, impercettibili.

L'architetto esprime quasi una sensibilità di natura antropologica, che raduna le architetture in una grande e unica famiglia (che egli scompone in categorie eterogenee come quelle brute, cavernicole, ludiche, mobili etc.) secondo un principio di evoluzione convergente, risultato di un equilibrio persistente tra risorse naturali e necessità delle comunità che hanno vissuto questi luoghi.

Nell'insieme, le forme rudofskiane si nutrono della storia che le ha create: esse convocano la memoria della cultura che le ha espresse e prodotte, al punto tale che la forma arcaica, in alcuni casi, può ambire al raggiungimento di notevoli valori estetici, che l'uomo preistorico è capace di traguardare. Di sicuro, Rudofsky nutrive forti convinzioni intorno alla capaci-

tà pragmatica dell'uomo preistorico: «Attenti a non sbagliare: quel nobile nostro antenato, l'uomo preistorico, che vagamente immaginiamo attraverso il passato nebuloso come una specie di primate perfezionato, era un tipo brillantissimo. Probabilmente aveva un quoziente d'intelligenza superiore a quello del nostro vicino; certamente, aveva più cervello. Può darsi abbia posseduto l'attrezzatura olfattiva di un cane da caccia e una vista di dieci decimi fino a tardissima età, se non altro per non aver mai letto corpi di stampa minutissimi a lume scarso. Dedito per necessità alla caccia grossa, trovava sempre il tempo per dipingere e scolpire alla scala grossa, e quando si metteva a giocare con le rocce, i risultati – 'voglie' somatiche di architettura, più che edifici – erano sovente spettacolosi. [...] L'uomo preistorico tecnicamente era, senza alcun dubbio, illetterato. Non disponeva di termini per l'espressionismo o il simbolismo, eppure in fatto di arti plastiche era in possesso di una maestria infusa per una sorta di distratta genialità. In un certo senso, possedeva una saggezza più pratica dell'uomo moderno, poiché quelli che noi definiamo i suoi alloggi 'primitivi' erano alloggi governati da fattori ecologici. Che fosse generoso possiamo inferirlo dalla scala delle sue opere. Assai prima che i materiali edilizi venissero miniaturizzati in conci e mattoni, egli portava a termine imprese che impongono rispetto. In ogni sua costruzione era mosso da un senso di grandiosità. Se è stato malgiudicato e irriso, il biasimo non va ad altri che a noi stessi» (Rudofsky, 1979, pp. 8–9).

L'architetto riconosce la capacità arcaica dell'architettura senza architetti, opponendola tenacemente con una certa nota di amarezza rispetto alle costruzioni moderne, troppo impostate e rigide, che non possono certamente vantare un fondo di coerenza, costruttiva e di pensiero, che ha permesso loro di vivere e sopravvivere fino ai giorni nostri.

Il viaggio di Rudofsky si compie attraverso uno straordinario *excursus* geografico-culturale, che richiama architetture appartenenti alle parti più recondite del mondo: è nella parte mediterranea che si trova un riferimento al nuragico, in cui egli opera una critica totale e aperta nei confronti della radice del linguaggio formale e classico dell'architettura, elogiando ed decantando l'edilizia vernacolare mediterranea come possibile ed alternativo paradigma.

Specificatamente, è tra le "Forme primordiali" che Rudofsky cita fuggacemente l'architettura nuragica, dando spazio all'architettura pugliese gemella del nuraghe, con la quale essa condivide il medesimo codice costruttivo: il trullo. Egli ne riconosce la costruzione a *tholos*, definendola «serie anulare di lastre di pietra che terminano in una falsa cupola conica con all'apice

una chiave di pietra» (Rudofsky, 1977, fol. 44). Probabilmente, in virtù della sua funzione non espressamente definita, l'architettura nuragica viene richiamata *en passant* in relazione al trullo; ciononostante, egli ne loda il carattere di persistenza nel tempo, in un rimando alla grande famiglia delle forme primordiali mediterranee: «Forma arcaica di casa, appartenente a una civiltà protomegalitica, i trulli sono da porsi in relazione ai *talayots* delle Baleari, ai nuraghi della Sardegna, ed ai sesì di Pantelleria. Nonostante il succedersi di diversi popoli, la tipologia ha resistito quasi invariata dal secondo millennio a.C. Essa risponde ancora bene alle esigenze dei suoi abitanti» (Rudofsky, 1977, fol. 44).

Tuttavia, è in *“The Prodigious Builders: notes toward a natural History of Architecture with special regard to those species that are traditionally neglected or downright ignored”*, pubblicato nel 1977, pervenuto in Italia due anni dopo con il titolo “Le meraviglie dell'architettura spontanea” che il nuragico acquista uno spazio autonomo, continuando il ragionamento introdotto in *“Architecture without architects”* appena esposto.

Interpreti di una testimonianza eloquente del talento creativo dell'uomo, Rudofsky definisce i nuraghi come «una rete di torri rotonde in pietra superbamente edificate, che si ergevano isolate come sentinelle solitarie, o incombevano sul villaggio. [...] Sebbene i nuraghi maggiori fossero abbastanza ampi da contenere un centinaio e più di persone, non erano case per la plebe, bensì roccaforti dell'aristocrazia. Torreggiavano su grappoli di solide capanne in pietra, anche esse costituite su piana rotonda» (Rudofsky, 1979, pp. 114–115).

Un'interpretazione – a netto di un'idea funzionale tipicamente espressa, nonché di un subito discorso sociale – che ostenta il carattere imponente e austero dell'architettura nuragica, dalla forma certamente non casuale, poiché il raggiungimento di una forma stabile decreta, in una certa qual misura, una ricerca di una consapevolezza architettonica collettiva comune.

Anche in questo caso, similmente a ciò che accadeva con Zevi, gli esempi citati rimandano al villaggio di Seruci a Gonnessa e al nuraghe di Su Nuraxi a Barumini, in cui esalta l'importanza della tecnica ciclopica, caratteristica peculiare dell'architettura preistorica mediterranea.

Colpisce, inoltre, all'interno della cornice mediterranea, una curiosa analogia, indirettamente raccontata da Rudofsky attraverso l'accostamento di due singolari fotografie, al lato della pagina: il dettaglio della corte interna del nuraghe Su Nuraxi [53], e un ritratto pittorico di un insieme di formazioni basaltiche ai piedi del monte Etna [54], a significare come «da natura, quasi intendesse irridere alle concezioni architettoniche umane, ha voluto giocosamente cre-

53. La tecnica ciclopica di Su Nuraxi, Barumini.

54. Formazioni basaltiche nel Monte Etna, Catania.



are queste imitazioni sorprendentemente realistiche di edifici dell'Età della Pietra» (Rudofsky, 1979, p. 116). Un richiamo al mondo naturale singolare, in cui emerge lo sforzo dichiarato dell'architetto di raccontare quell'«architettura sprovvista di quarti di nobiltà» attraverso «il punto di vista del naturalista» (Rudofsky, 1979, p. 5), al punto tale da evocare una temporalità altra, più lenta, quella geomorfologica, delle formazioni telluriche, capace di nutrire l'architettura nuragica, formando un'architettura affiorante senza soluzione di continuità con il sostrato geologico.

Ad ogni modo, viene spontaneo domandarsi se queste figure intellettuali, a netto di questi esempi nuragici citati costruiti inequivocabilmente con pietre appena abbozzate, potessero essere a conoscenza anche di casi in cui la scrittura architettonica del nuragico ha effettivamente raggiunto un eccezionale livello di perfezione e raffinatezza geometrica, se rapportata al tempo in cui è stata concepita (tra il II e il I millennio a.C.), questione riconosciuta certamente dalle interpretazioni di Aldo Rossi e Francesco Venezia, esplicate nei capitoli a seguire.

5.3. Aldo Rossi e il segreto dell'architettura nuragica

Se le figure di Zevi e Rudofsky si concentrano prevalentemente sulla prima sfumatura di arcaico, quella più primitiva, spontanea, rozza e cruda, entriamo ora nel vivo dell'altra sfumatura, quella in cui il tema della scrittura architettonica nuragica si astraie, divenendo più ricercata. Secondo l'architetto Franco Purini, sono tre gli elementi che costituiscono la scrittura architettonica, che espone nel suo saggio²⁷ in ordine crescente di importanza: la luce, la materia, e il peso. Egli ci conduce alla seconda interpretazione dell'arcaico presa qui in esame, ovvero quella secondo la quale il nuragico, inteso come paradigma di un atteggiamento arcaico, abbia in essere un processo di sintesi e di chiarezza formale stabile, capace di ricondurre all'origine delle cose, a quella dimensione preistorica di matrice agambeniana che la figura dell'architetto tanto evoca e indaga.

Uno degli esempi nuragici più straordinari che sistematizza *in toto* i tre elementi puriniani della scrittura architettonica è indubbiamente il pozzo sacro di Santa Cristina a Paulilatino, architettura nuragica relativa al culto delle acque; ci accorgeremo, infatti, che proprio Santa Cristina, tra le numerose architetture del nuragico, è riuscita a smuovere la sensibilità di alcuni architetti, toccando delle corde particolari nel modus di concepire, generare ed evocare lo spazio. L'architettura a pozzo, in alcuni casi, è riuscita in un intento che altre architetture nuragiche hanno solo immaginato, riuscendo a sollevare questioni indeterminate, scavando profondamente nella mente dell'architetto.

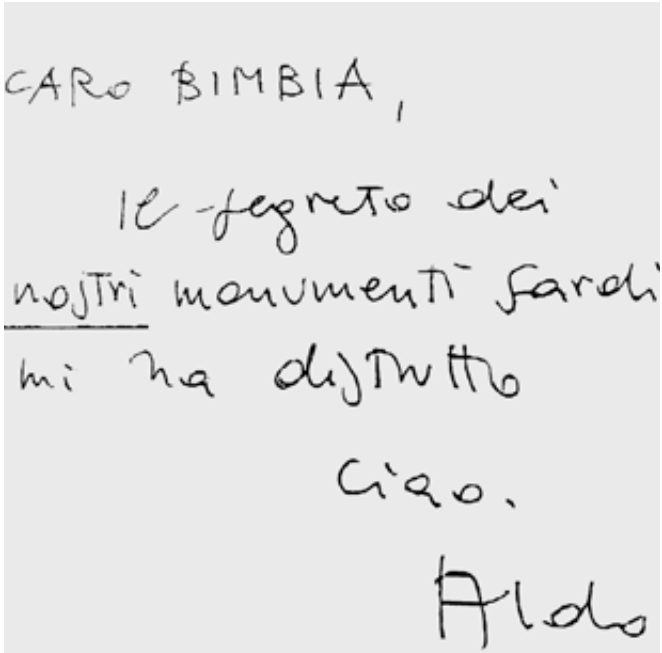
Architettura arcaica, una tra le dimensioni paradigmatiche più affascinanti all'interno del bacino del Mediterraneo, il pozzo sacro rappresenta un livello simbolico che si traduce in esperienza architettonica, fortemente legata «al rito della discesa, del ritorno alla 'fonte' in quanto ritorno alle origini» (Dessi, 2021, p. 90), dove la discesa dell'acqua assurge antitetica alla conquista del cielo. Lo stesso Giovanni Lilliu, maestro indiscusso dell'archeologia nuragica, riconosce nel pozzo di Santa Cristina «il culmine dell'architettura dei templi delle acque. È così equilibrato nelle proporzioni, sofisticato nei tersi e precisi paramenti dell'interno, studiato nella composizione geometrica delle membrature, così razionale in una parola da non capacitarsi, a prima vista, che sia opera vicina all'anno 1000 a.C. e che l'abbia espressa l'arte nuragica, prima che si affermassero nell'isola prestigiose civiltà storiche» (Lilliu, 1957). Numerosi sono gli scritti²⁸ sul pozzo di Santa Cristina: tuttavia, una tra le voci dell'architettura

tura più autorevoli che richiamano il carattere arcaico della suddetta architettura nuragica, al punto tale subirne un'influenza su alcune opere architettoniche è sicuramente la figura di Aldo Rossi. Sostiene, a tal proposito, Stefano Boeri: «Per 25 anni, sino alla sua morte e senza nessun clamore, Aldo Rossi ha frequentato la Sardegna. Assiduamente e in silenzio. Qui, spesso incredulo, accompagnato dall'amico Bimbia Fresu, ha incontrato opere millenarie, che risuonavano degli archetipi della sua architettura e della sua analisi urbana. [...] C'è qualcosa, nello stupore manifestato da Rossi di fronte alla vertiginosa profondità storica di alcune architetture nuragiche; di fronte alla loro stupefacente sapienza tecnica; di fronte al loro asettico simbolismo contemporaneo, anche perché privo di qualsiasi retorica; di fronte alla sapienza con cui le opere nuragiche si dispongono nei territori di quest'isola, anche in quelli più ordinari, proiettandoli in un futuro altrettanto lontano di quanto non sia il loro passato» (*Sardegna: i paesaggi del futuro*, 2007, p. 2).

Il silenzio che Rossi riscontra alla vista del pozzo esprime un significato arcaico peculiare e al contempo sfuggente, fuori dagli schemi, che egli acquisirà trascinandolo nella sua città analoga, utilizzando meccanismi di trasposizione progettuale, come nel famoso caso del museo a Maastricht: un incontro che, come accade nelle forme d'arte simbolica, ha destato ed espresso pensieri di carattere universale.

«[...] A volte vedo il tempo come una costruzione plastica dove si depositano rottami di cui abbiamo perso la conoscenza originaria e insieme ad essi frammenti di una costruzione meravigliosa. Ma sempre non possiamo ricomporre ciò che è rotto, e non ci interessa di comprendere ciò che è perduto. E l'architettura? Vi è un monumento in Sardegna della civiltà nuragica che sempre cerco di capire e nel contempo di copiare. Esso scende nella terra, è solo una scala verso un fronte che è illuminata dall'alto. Come ingegneri possiamo capirlo in qualche modo nella sua sezione se accettiamo una geometria non euclidea, dove il confluire dell'ordine è un'opera oscura. E sempre mi sembra incredibile che quest'opera sublime di architettura sia estranea all'architettura e vedo come un disastro che l'antico significato se sia mai esistito sia solo un'opera oscura» (*Sardegna: i paesaggi del futuro*, 2007).

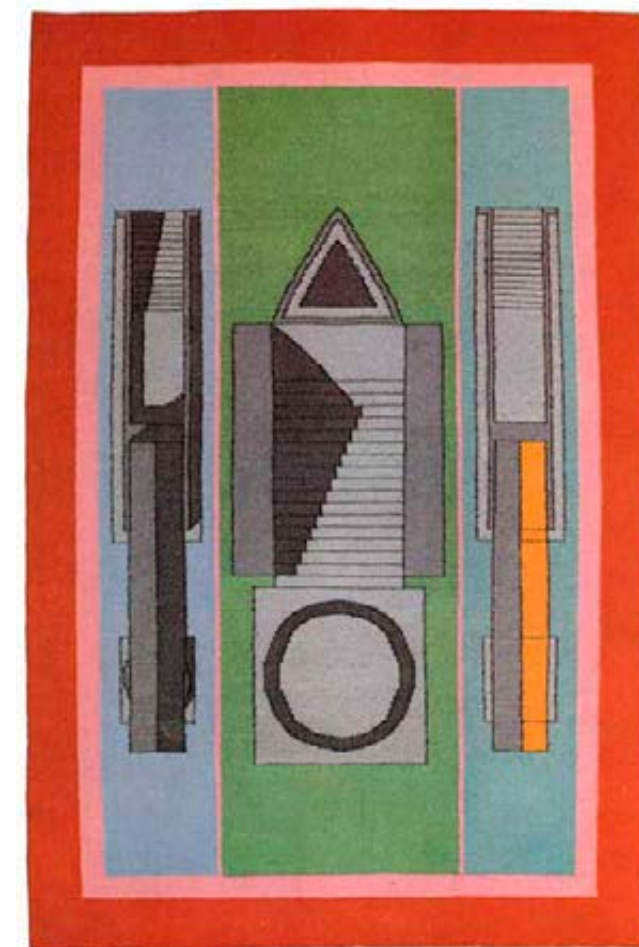
Un vero e proprio turbamento intenso, tale da portarlo ad affermare all'amico Fresu, nella primavera del '93: «Caro Bimbia, il segreto dei nostri monumenti sardi mi ha distrutto» (*Sardegna: i paesaggi del futuro*, 2007, p. 73) [55]. Un “nostri” volutamente sottolineato, che denota un senso di appartenenza atavica rispetto a una terra, prima ancora che a un'architettura, che,



CARO BIMBIA,
il segreto dei
nostri monumenti sardi
mi ha distrutto
Ciao.
Aldo

55. Aldo Rossi, Fax spedito a Bimbia Fresu, 1993.

in fondo, l'aveva compreso e accettato nella sua intrezza intellettuale. Si stupiva per la Sardegna, una terra che possedeva un tempo diverso dalle altre terre, una terra che gli permetteva di scrutarsi intensamente, dove «la ricerca di noi stessi è tutt'uno con la conoscenza del mondo esteriore» (Rossi in Dal Co, 1999, bk. 37). Rossi, in fondo, riteneva formidabile, nel senso etimologico del termine, la dimensione - al contempo costruttiva e distruttiva - dell'architettura nuragica, capace di resistere e persistere al tempo. Questo fatto si evidenzia nella similitudine tra architettura nuragica e arte tessile sarda: «Ora cominciano a interessarmi i tappeti sardi e, anche, cosa che raramente mi è accaduta, il processo tecnico con cui sono realizzati. Guardavo i grandi telai, parlavo con le donne che lavorano come nell'antica Grecia l'omerica tela di Penelope. Forse proprio la tela continuamente distrutta è il miglior simbolo di una tecnica che ne ignora il tempo. Come questo paesaggio di sassi e vegetazione antichissima ignora il tempo. Mi sembra che la distruzione sia tutt'uno con la crescita, come se appartenesse a un tempo catastrofico che era conscio di non potere avere uno sviluppo nella storia futura. Vi è questo senso nei complessi nuragici e nelle case nuragiche e nelle stesse tombe» (Rossi in Dal Co, 1999, bk. 37). Un passo importante, in cui il sapiente gesto e rigoroso ritmo della tecnica di tessitura dei tappeti si accosta analogamente all'azione nuragica del fare con le mani, attraverso la ripetizione del gesto che genera la tecnica costruttiva ciclopica, che paradossalmente assurge ad un livello di atemporalità arcaica grazie alla sua potenziale capacità distruttiva di poter ambire alla composizione, scomposizione e ricomposizione *ad infinitum*. Ad ogni modo, non solo l'architettura è coinvolta in questo pensiero ossessivo verso il nuragico ma anche l'arte tessile, in cui Rossi si cimenta, producendo opere in cui riproduce Segrate [56] nel 1984, "Red hole" e "Prima della storia" nell'85, quest'ultimo permeato da «frammenti di memoria antica raccolti nel silenzio del tempio ipetrale di Santa Cristina o nelle sabbie lunari del Sinis», secondo Bimbia (Fresu in *Sardegna: i paesaggi del futuro*, 2007, p. 76). Proprio Santa Cristina costituisce un ruolo importante come principio ordinatore nella creazione delle trame dei suoi tappeti, come si evince dalle sue parole: «[...] un mondo vivente e nel contempo scomparso, di una bellezza che non possiamo misurare con il metro classico [...] come i cocci e i vetri che si trovano nella sabbia collegati tra loro solo dalla distruzione, incapaci di fornirci il senso dell'ordine perduto. Così la mia geometria si sgretolava. Oppure cresceva in modo singolare come capita al corpo dei ragazzi dopo una lunga febbre. I miei primi disegni erano esaltati da questo stato febbrile e si rivelava come l'ordine di queste



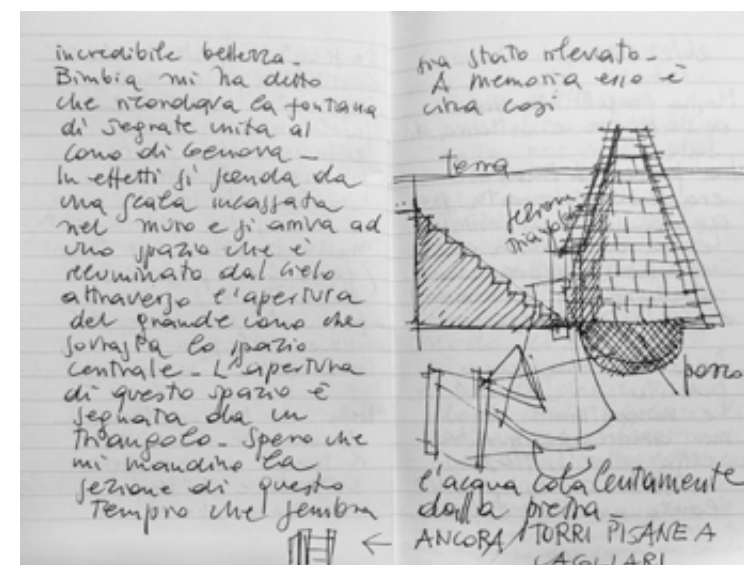
56. Aldo Rossi, Tappeto "Il monumento di Segrate", 1983-1984.

composizioni non cercasse certo il disordine, come possono credere gli stolti, ma un ordine meno astratto e definitivo. Il tutto si ricomponesse soltanto nel monumento di Santa Cristina, dove la discesa dell'acqua avviene in forme geometriche assolute che riscattano il disegno osteologico dell'intorno nuragico. In questo tempo immobile, la genesi e la storia sono solo disagio. Cerco di capire le cose come gli gnostici, privilegiando il fenomeno in sé piuttosto che la sua genesi e la sua estensione. Non so come esse, da tutto questo e altro ancora, siamo nati disegni dei tappeti nuragici» (Rossi, 1988).

Entrando nel campo squisitamente architettonico, è nei “Quaderni Azzurri” che troviamo le sue riflessioni probabilmente più note riguardo il segreto arcano dell'architettura nuragica del pozzo sacro di Paulilatino. Una prima [57], risalente al 18-20 aprile del 1986, recita: «Nelle note sulla Sardegna ho stranamente dimenticato il tempio nuragico presso Oristano e il tempio centrale che è di incredibile bellezza. Bimbica mi ha detto che ricordava la fontana di Segrate unita al cono di Genova. In effetti si scende da una scala incassata nel muro e si arriva ad uno spazio che è illuminato dal cielo attraverso l'apertura del grande cono che sovrasta lo spazio centrale. L'apertura di questo spazio è segnata da un triangolo. Spero che mi mandino la sezione di questo tempio che sembra sia stato rilevato» (Rossi in Dal Co, 1999, bk. 32).

Una descrizione molto poetica, dettata dalla capacità suggestiva e al contempo sintetica che coglie istintivamente le due parti salienti dell'architettura nuragica; lo stesso schizzo, infatti, rivela il processo mentale che accompagna i pensieri dell'architetto, probabilmente riportando a *les trois formes fondamentales de l'univers*, nonché alle esperienze di Cuneo, di Segrate, di Modena e Genova. Attraverso l'atto espressivo dello schizzo, Rossi sancisce un primo momento di incontro con l'opera nuragica, denunciando attraverso il disegno una vera e propria separazione degli elementi costitutivi dell'architettura a pozzo: la scala e il cono, che a Fresu non a caso avevano ricordato due importanti dispositivi architettonici presenti in due progetti rossiani, rispettivamente la Fontana di Segrate e il Teatro Carlo Felice a Genova.

Qualche mese più tardi, nel dicembre dello stesso anno, i suddetti dispositivi spaziali si preciseranno in un secondo passaggio, attraverso la rappresentazione dell'unione degli spazi direzionale e centrale, dove dirà: «Ancora questo pozzo sacro di Santa Cristina di cui credo di aver già parlato in questi miei quaderni. Esso stava come una presenza antica, tanto antica da essere futura, perché non si sa dettata da quale perfezione di mente, di macchina o di sapienza. E il contrasto con la natura perché il taglio della pietra sembra di un'altra civiltà. Sono



57. Aldo Rossi, *Schizzi di Santa Cristina*, Quaderni Azzurri 32, aprile 1986.

sempre affascinato da questo sistema di discesa mediante scale per entrare in uno spazio che è illuminato dalla luce zenitale. E qui è il rapporto tra il cielo e l'acqua, così vi deve essere un giorno nell'anno in cui la luce entra perpendicolarmente nel cono e nell'acqua. Anche la struttura dei nuraghi ha questo entrare dall'alto che mi impressiona. Ma il pozzo sacro è legato alle miniere del Sale a *Catedral del Cristo* vicino a Bogotá, con questo cono di luce che attraversa la terra e rende la luce così preziosa. Dovremmo studiare meglio queste cose e sono sorpreso dalle civiltà preclassiche da cui sono stato affascinato ma anche spaventato o timoroso» (Rossi in Dal Co, 1999, bk. 33).

Lo schizzo stavolta si precisa [58], si notano particolari – l'apprezzamento per la controscala, tra i tanti –, allineamenti, proporzioni; tuttavia, la *tholos* viene rappresentata ancora nella sua sintesi massima, come un cono e non come una parabola: accenna al disegno orizzontale dei giunti, al loro leggero aggetto, ma non ne dichiara apertamente il ruolo strutturale che essi hanno nella loro messa in forza orizzontale. A questo punto, pare opportuno soffermarsi un momento su queste citazioni, poiché emergono delle considerazioni oltremodo interessanti: in primo luogo, lo schizzo stavolta dà spazio al meccanismo della compenetrazione delle forme, che vivono e si stabilizzano secondo una chiara e proporzionata corrispondenza in pianta e in sezione; in secondo luogo, la forma del pozzo viene utilizzata come strumento per raccontare un rapporto fenomenologico tra gli elementi dell'architettura acqua, aria e terra, che si compie in un preciso momento in sintonia con il cosmo; si denota altresì una chiara articolazione di pensiero che rimanda ad allusioni di matrice prettamente megalitica, dove emerge la differenza tra forma tipologica e forma geometrica, che ritorna all'essenza degli elementi primari «percorso rettilineo, spazio centrale, luce dell'alto, e pietra» (Rossi in Dal Co, 1999, bk. 9), già precedentemente indagati nelle sue riflessioni sull'esperienza modenese. Notiamo, inoltre, una sorta di timore reverenziale reiterato nei confronti dell'architettura arcaica nuragica, quasi che la presenza stessa dell'uomo in tale contesto possa in un certo qual modo turbare, alterare o invadere la stabilità di un tempo perduto. Non è l'unico episodio in cui Rossi farà leva su questa questione dell'ignoto, di un senso arcano, mistico che il nuragico porta in seno. In un altro dei suoi viaggi in Sardegna, nell'ottobre del 1989, scriverà di un sito arcaico che ricorda in maniera straordinaria il santuario nuragico di Su Romanzesu a Bitti ma che, con alta probabilità, riferisce al tempio nuragico di Noddule a Nuoro: «Ho visto una nuova scoperta archeologica vicino a Nuoro, una piscina d'acqua in basalto di inaudita bel-

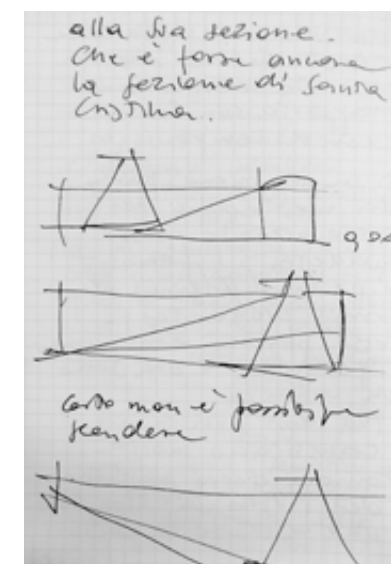


58. Aldo Rossi, *Schizzi di Santa Cristina*, Quaderni Azzurri 33, dicembre 1986.

lezza, come un inserto prezioso nella roccia e finalmente la fonte. Ma essa è molto lontana, quasi irraggiungibile e le grandi piante di sughero preparano a questa valle che in qualche modo è sinistra per tutti. Come tutto è diverso dalla Grecia, come se non vi fosse liberazione. Eppure, la fontana è di una bellezza irraggiungibile, anche se non si può avvicinare perché essa è geograficamente lontana in qualche modo prima mentale che topografico. Ed è così piccola rispetto all'enorme valle che la circonda e dal monte da cui l'acqua scaturisce» (Rossi in Dal Co, 1999, bk. 41).

Vediamo come l'utilizzo di alcune parole, quali “altra civiltà”, “spaventato”, “timoroso”, “irraggiungibile”, “sinistra”, “segreto”, “oscuro”, etc., veicolano un'atavica paura, legata a qualcosa di ignoto e complesso da traguardare, qualcosa che sfiora l'origine delle cose e, al contempo, smuove l'animo e la sensibilità di chi ha davanti, poiché in sintonia con le sue corde più profonde. Ancora, è importante evidenziare una costante tendenza nel richiamare allo stesso tavolo architetture lontane nello spazio e nel tempo; l'esempio delle miniere del Sale, da questo punto di vista, è paradigmatico. Allo stesso modo in cui Zevi proiettava Su Nuraxi da Barumini a New York, Rossi rilegge il pozzo di Santa Cristina a Bogotà, facendo uso di un approccio analogico che rimanda a delle precise famiglie formali.

Dal momento del primo incontro, il ricordo di Santa Cristina farà parte della città analoga di Rossi, emergendo, per esempio, nel 1990 sul *Bonnefantenmuseum*: «Domani dovrò parlare del Museo di Maastricht che è così legato alla sua sezione, che è forse ancora la sezione di Santa Cristina; certo non è possibile scendere» (Rossi in Dal Co, 1999, bk. 42), dove lo stesso schizzo [59], ora ridotto ai minimi termini, se specchiato si presta di raccontare indistintamente l'essenza tipologica di entrambi i progetti.



59. Aldo Rossi, *Schizzi del museo di Maastricht e di Santa Cristina*, Quaderni Azzurri 42, 1990.

NOTE

²⁷ «Il primo è la luce. L'architetto scrive gli spazi attraverso la luce che letteralmente li crea. Nella lingua latina, la parola luce si avvicina, etimologicamente al termine luogo, evocando l'azione ancestrale del diradamento di un bosco – il *Lucus Primigenio* –, un'azione che fa penetrare i raggi luminosi nella radura ricavata dal groviglio degli alberi nel momento stesso in cui, con questa apertura, nasce lo spazio, come insegna Martin Heidegger. Il secondo elemento è la materia. La materia, che nella costruzione si dà come materiale attraverso un processo che la predispone all'uso edilizio, non è inerte, non si dà come pura, afasica potenzialità, ma contiene una forte vocazione alla forma. Ascoltare questa forma implicita, che esprime anche determinati spettri metrici, è per l'architetto di primaria importanza, essendo l'architettura, come è ricordato da molti, un'arte intrinsecamente materica, anzi essenzialmente poli-materica. Un'arte nella quale diversi registri metrici che sono connessi ai singoli materiali producono accordi e conflitti. Il terzo elemento, il più importante, è il peso. In materiali posti in opera affronteranno per un tempo che è di solito piuttosto lungo uno sforzo considerevole al fine di restare uniti, garantendo la tenuta statica del manufatto. Essi lotteranno contro la forza di gravità, fino a quando questa non riporterà la sua inevitabile vittoria. Esprimere questo compito dell'edificio è l'impegno principale di chi compone l'architettura. Nella concertazione del peso [...] si compie il senso più autentico dell'architettura, quel senso che solo all'architettura è veramente proprio, essendo la luce e la materia sostanze prime di altre arti, oltre a quella del costruire» (Purini, 2000, pp. 88–89).

²⁸ Tra le figure che si sono espresse sui temi del nuragico ricordiamo Cesare Brandi che, intorno alla metà degli anni '50, osannava il fascino contenuto del pozzo di Santa Cristina, a discapito di una grande opera micenea, il famoso tesoro di Atreo: «in questo posto tutto è incredibile, le pietre, l'eleganza di una costruzione di fronte alla quale la tomba di Atreo a Micene, certo tanto più grande, è un'opera contadina, cosicché non si può neanche pensare che i bravi nuragici si fossero fatti venire un architetto acheo» (Brandi in Moravetti, 2003, p. 14).

5.4. Francesco Venezia e il perenne rinnovarsi delle forme

Uno tra gli architetti contemporanei che maggiormente ha compreso ed espresso la grande lezione intorno alle forme arcaiche dell'architettura nuragica è indubbiamente Francesco Venezia. In particolare, durante una recente *lectio magistralis* a Cagliari²⁹, egli afferma: «In un momento storico così critico, in cui l'architettura ha smarrito le proprie ragioni iniziali, penso che la Sardegna, per quello che io vado scoprendo un po' alla volta, abbia in sé valenze che possono contribuire a rilanciare le origini primordiali del nostro lavoro» (Venezia, 2014).

Venezia esprime un concetto esplicativo, che guiderà la riflessione di questo contributo, basato sul fatto che l'architettura nuragica custodisca istanze che giacciono lì, *ab illo tempore*, in attesa che qualcuno le interpreti e le disveli: istanze capaci di guardare le opere nuragiche come contenitori di principi validi per la valorizzazione non esclusiva della propria famiglia spirituale, ma anche per altre famiglie, più vicine all'attualità, alcune realizzate, altre in potenza, relative alla dimensione contemporanea del progetto.

Una lezione nuragica che Venezia ha intuito, fondamentale per l'inquadramento e l'acquisizione *ab origine* delle ragioni del fare architettura. Richiamando l'ungarettiana memoria, egli sostiene che «la verità delle forme non è nel loro deperire quanto nel loro perenne rinnovarsi. Perenne rinnovarsi, in prima istanza, sembrerebbe contenere, al suo interno, quasi una contraddizione: d'altra parte, se qualcosa si rinnova non può essere perenne, e cambia. Tuttavia, il perenne rinnovarsi è una prerogativa della poesia, della poetica. Negli ultimi tempi mi sono dedicato a questo tema e ho notato che la poesia, nel momento stesso in cui nasce, è già matura, e questo ci consente di poter dichiarare che la poesia si rinnova perennemente, perché non nasce acerba, come la tecnologia e la scienza» (Venezia, 2014).

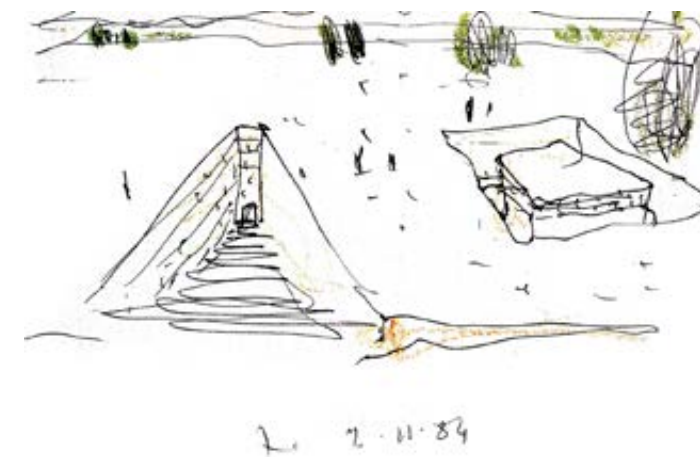
Progettare poeticamente. Questa è la lezione che Francesco Venezia riscontra e suggerisce, capace di identificare nell'architettura preistorica sarda un carattere peculiare, squisitamente arcano, arrivando a descrivere la stessa isola con questo singolare aggettivo, in piena sintonia con lo spirito di questa tesi: «La Sardegna è una terra arcana: arcana è una parola che contemporaneamente possiede al suo interno due significati: è qualcosa che contiene al proprio interno dei valori, il più delle volte all'interno di qualcosa che è sotterraneo, nascosto, recondito; e, al contempo, il suo significato più comune, ovvero rappresenta qualcosa di misterioso. Penso che la Sardegna sia una regione arcana, e penso che in questo mondo così spappolato,

in cui tutto è così poco chiaro, il valore dell'arcano possa essere molto nutriente» (Venezia, 2014). Arcano, arcaico, archeologia, architettura: siamo di fronte a quattro parole che condividono l'etimo, riferenti ad una condizione primaria latente: siamo di fronte a un principio di potenziale forma, a un momento generativo in perenne essere.

Andiamo, dunque, a sondare i temi che il nuragico, in qualità di architettura arcaica e arcana, disvela secondo la sensibilità dell'architetto.

In primo luogo, Francesco Venezia indaga l'arte arcaica dell'alterazione leggera o deformazione. Idea curiosa, soprattutto dopo le premesse poc'anzi espresse: d'altra parte, ci si aspetterebbe che una forma perennemente rinnovata, acquisti e serbi la capacità di resistenza chiusa e conclusa, che persiste nel tempo, in virtù della propria stabilità platonico-formale. Tuttavia, Venezia riferisce a una deformazione peculiare, appena accentuata, capace di mettere l'opera in movimento, slegandola da una statica fasciatura e costrizione che probabilmente la cristallizzerebbe nel lungo periodo. Tra i primi fautori di questa capacità si annoverano, secondo l'architetto, i costruttori dell'architettura egizia: «L'architettura egizia ha fondato, tra le altre cose, una grande aspirazione: la romboidalizzazione dell'angolo retto. Gli Egizi, che hanno costruito un'architettura così pesante, così statica, sentivano la necessità di mettere le cose in movimento attraverso la geometria. Infatti, il rombo, rispetto al quadrato che si presenta ortostatico – essendo di sua natura una figura ferma – è qualcosa capace di mettere il quadrato in movimento. Il tempio di Luxor è basato fondamentalmente sul principio, sull'articolazione geometrica: la sua grammatica è basata sulla romboidalizzazione dell'angolo retto. Tema che verrà ripreso anche dall'architettura greca, nell'ordine a trabeazione dorica, dove l'angolo retto si traduce in angolo leggermente acuto. Questo equivale a mettere in movimento le cose. Il quadrato, infatti, costituisce una situazione limite. Il quadrato, per essere davvero un quadrato, deve portare dentro di sé un principio di movimento, ovvero deve deformarsi leggermente. E l'architettura antica ci ha insegnato l'arte delle leggere deformazioni, o, in maniera più sofisticata, a maneggiare una grammatica dell'architettura. Alterare leggerissimamente» (Venezia, 2014).

Ecco come, alla luce delle parole dell'architetto, i decentramenti, i ribaltamenti, le inversioni e le variazioni nuragiche acquistano un senso rinnovato: le architetture nuragiche, analogamente alle architetture arcaiche citate nel passo, raramente possiedono forme geometriche perfette, compiute, concluse: l'idea al principio, eternamente in potenza, raggiunge la perfe-



60. Francesco Venezia, *Forme arcaiche a Cerveteri*, 1984.

zione, ma il pragmatismo intenzionale che ha eretto le architetture nel tempo ricolloca l'idea al mondo sensibile, scontrandosi con i mezzi e con le tecniche costruttive arcaiche. Il tema del movimento dell'angolo retto, già ripreso da Sigfried Giedion nei suoi discorsi in "L'eterno presente" a proposito della piramide romboidale, si traspone sugli stessi nuraghi monotorre che, per esempio, non soltanto possiedono le rispettive circonferenze della *tholos* e del perimetro leggermente deformate, non esattamente riconducibili al cerchio, ma risultano anche non concentriche. Da questo punto di vista, possiamo affermare che le architetture nuragiche si dividono in due grandi famiglie:

- la prima è la famiglia delle architetture imprecise, che volutamente rimandano alla poetica nuragica dell'imperfetto antiurbano di Zevi, dove la linea curva prende il sopravvento, insinuandosi, avviluppandosi, e meandizzando *in toto* lo spazio. Le loro logiche insediative sono di carattere relazionale e rispondono ad alcune questioni chiare e fondamentali per l'uomo nuragico, mentre per noi contemporanei sono ancora da scoprire: l'esempio per antonomasia, in questo caso, può essere rappresentato da Su Nuraxi di Barumini;

- la seconda è la famiglia delle architetture precise, quelle in cui la geometria euclidea governa la forma. Esse sono più facili per noi contemporanei da comprendere e acquisire, per il loro spiccato e controllato grado di erudizione: tra i principali possono essere annoverati il nuraghe Losa e il pozzo di Santa Cristina, geometrie solo ad uno sguardo superficiale apparentemente perfette, poiché in realtà contengono anch'esse leggere alterazioni, come la lieve imprecisione del triangolo che genera la concatenazione del nuraghe complesso o la deformazione che il trapezio subisce nei lati, incurvandosi man mano che si congiunge alla volta a *tholos* del pozzo sacro. «Quando ci soffermiamo davanti a un monumento del passato, siamo generalmente in grado di riconoscere la sua matrice tipologica. Spesso il tipo non si rappresenta nella sua forma più pura, ma appare deformato per adattarsi a situazioni particolari, o incrociato con altre strutture; tuttavia, il principio tipologico, che presiede alla costituzione della forma, risulta comunque evidente» (Martí Arís, 1990, p. 133).

Un secondo principio formativo delle forme arcaiche risiede nel valore della memoria emozionale e, dunque, del tempo esperito, che Venezia richiama quando racconta, più specificamente, della sua prima visita presso il pozzo di Santa Cristina a Paulilatino nel 2014.

«Parto da un'opera che ho visitato il dieci di maggio, in un viaggio indimenticabile da Alghero a Cagliari che mi ha consentito di godere una straordinaria giornata in compagnia di buoni

amici. Sono convinto, infatti, che non si possa valutare il risultato di un'esperienza dalla mera durata temporale: alcune volte, delle cose ristrette in un tempo sorprendentemente breve possono sortire un effetto di esperienza; ma, più che esperienza, io la definirei emozione, perché l'emozione nasce proprio dal poco tempo che talvolta si ha a disposizione. Delle volte, se una persona viene messa in condizioni di godere una cosa in un tempo molto ristretto, mette in azione delle risorse imprevedibili, insperate, riuscendo ad introiettare e fare propria una realtà che, se ci staziona settimane, mesi, si annacqua, si diluisce nel tempo» (Venezia, 2014).

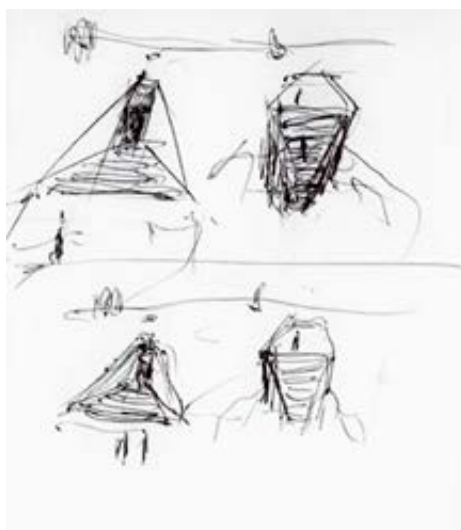
Il tempo esperito e reiterato con l'opera nuragica costituisce indubbiamente un tema fondante di ricerca, acquisizione e consapevolezza del segreto profondo dell'architettura arcaica, che l'architetto è solito esplorare con passione, come già aveva affermato qualche anno prima: «Talvolta noi torniamo in un edificio due, tre, quattro, cinque volte e sempre scopriamo qualcosa di nuovo; l'edificio non cessa di sorprenderci per i segreti che cela. E tali segreti sono il frutto di un grande lavoro di precisione, di un grande investimento di risorse intellettuali. C'è poi un altro tempo, il tempo che l'edificio riesce a rendere leggibile: quello del trascorrere delle ore, dei giorni, del trascorrere delle stagioni. Anche questo fenomeno rende la costruzione inesauribile; l'architettura muta continuamente perché continuamente mutano le condizioni ambientali, gli effetti delle condizioni astronomiche e meteorologiche, del movimento del sole e della luna» (Venezia, 2010, p. 22).

Abbiamo già notato questo fatto nell'analisi degli schizzi di Aldo Rossi, a distanza di mesi dall'incontro con Santa Cristina; nel caso di Venezia, invece, constatiamo come l'emozione alla prima visita del pozzo di Santa Cristina scaturisce primariamente da una sorprendente ed appagata attesa, generata dall'incontro transeunte con l'opera nuragica. Un incontro che ha sollevato numerose riflessioni nella mente dell'architetto, in virtù della contrazione temporale nella quale l'opera è stata esperita, al punto tale che, quattro anni dopo questo primo incontro, corroborerà la sua iniziale tesi: «Il pozzo di Santa Cristina rappresenta uno degli edifici più straordinari che il Mediterraneo abbia prodotto 1100 anni prima di Cristo. [...] è un edificio in cui domina organicamente la geometria del trapezio: credo che in tutto il Mediterraneo non esista celebrazione del trapezio più complessa di questo. Questo mi ha convinto che i risultati migliori si sono avuti alle origini, sempre»³⁰. Il pozzo sacro, come egli stesso ammette, è un'architettura arcana, celata dall'elemento terra: un'architettura misteriosa,



61. Francesco Venezia, *Schizzi del Santuario del Libro, Santa Cristina e Casa Malaparte*, 2014.

in quanto il vuoto viene percepito gradualmente e del pieno non è dato conoscerne la natura; l'architettura del pozzo non è rivelata, similmente a ciò che accade nel nuraghe o nella tomba di giganti, ma è altrettanto vero che, in virtù di questo fatto, risulta un oggetto più affascinante. È proprio l'intrigante fascino dell'architettura a pozzo che alimenta la capacità proiettiva dell'architetto; egli, da quel primo momento, fissa nella mente alcuni momenti topici, elementi fecondi che il tempo rievoca e rilascia, trovando assonanze, similitudini, analogie con altre architetture, sia costruite che *in fieri*. Il carattere recondito di Santa Cristina conduce ad un principio arcaico di una tensione che Francesco Venezia individua e riconosce precipuamente nell'architettura a pozzo: l'estrusione poetica. «Dopo quindici giorni dalla visita del pozzo sacro, subitaneamente, mi apparve la verità. Improvvisamente, il pozzo di Santa Cristina riemerge nella mia memoria in un edificio che io ho tanto amato: la casa Malaparte a Capri. E, poche ore dopo, emerge nella mente un altro ricordo, legato a un progetto che ho altrettanto intensamente amato: il museo nel Mar Morto di Kiesler. [...] Ciò mi ha completamente travolto: accorgermi che il pozzo di Santa Cristina era la sorgente di un fiume di cui io conoscevo solo un tratto: ma l'origine era là. Ma quale è il principio formativo di queste forme che vi sto rammentando intorno al pozzo? È quello che posso definire estrusione poetica. L'estrusione è un processo fisico, meccanico, ma essa ha un valore ben più profondo di ciò: l'estrusione è un modo di costituzione della forma in cui risiede la capacità di creare qualcosa di rilevante, emergente, volumetrico, attraverso la trasformazione di qualcosa che è sotterraneo, che giace in una cavità. Il Vesuvio, per esempio, costituisce uno straordinario esempio della forma estrusiva. Vi è un grande cratere e, al centro, un cono; il mondo della vulcanologia è per antonomasia il mondo dell'estrusione, ovvero della creazione di forme per trasformazione di qualcosa che è endogeno e sotterraneo in qualcosa che emerge come forma rilevata. In seguito, attraverso l'arma dello schizzo, dove la mano pensa obbedendo al cervello, ho disegnato e ho compreso che il pozzo di Santa Cristina si trasformava nella casa Malaparte a Capri. E poi, ancora, un altro progetto: il monumento alle quattro libertà di Louis Kahn. Nuovamente, gli ingredienti sono gli stessi, tutti fuori terra: il trapezio, la scala d'accesso, la stanza. Il culmine del trapezio porta sempre alla stanza. Dunque, ho messo insieme il pozzo di Santa Cristina, la casa Malaparte, e l'edificio di Kahn: vi posso assicurare che, tra i tre, il più potente è il primo, poiché la potenza in architettura non è mai data dalle dimensioni assolute, ma è sempre data dai rapporti e dalla geometria» (Venezia, 2014).



62. Francesco Venezia, *schizzi del pozzo di Santa Cristina e Casa Malaparte*, 2014.

Questo passo è cruciale, poiché identifica in maniera paradigmatica il pensiero arcaico insito nell'opera nuragica, inteso come chiarezza di un gesto semplice che vivrà *ab aeterno*, nonché quella capacità sorgiva dell'architettura nuragica di rimandare a spazi e tempi diversi, uniti da una tensione comune alla radice delle cose.

Specificatamente, l'estrusione rappresenta un tipo di tensione verso l'alto, un sopra, come l'esempio del Vesuvio che suggerisce l'architetto; tuttavia, in seno alle variazioni tipologiche delle architetture nuragiche, pare opportuno richiamare anche il principio opposto, l'intrusione, come tensione verso l'elemento terra, verso il basso, e il principio della rastremazione, tensione declinata verso qualsivoglia direzione, sia planare che in alzato-sezione. In tal senso, le forme arroccate dei nuraghi o delle tombe di giganti possono essere intese come estrusioni dell'elemento terra; allo stesso modo, i pozzi sacri presentano carattere intrusivo – percettivamente ma non costruttivamente – e, in certi casi, anche carattere di rastremazione, come il già citato caso di Santa Cristina relativamente alla forma trapezoidale che introduce, indicando e invitando, verso uno spazio preciso, celato, solo per pochi eletti.

Ancora, appare opportuno evidenziare la capacità dell'architetto di individuare, all'interno dell'architettura nuragica, degli elementi spaziali: nello specifico, egli identifica lo spazio direzionale dell'ingresso e lo spazio centrale della stanza, che assurgono a dispositivi atemporalmente, le cui «forme architettoniche dicono la verità di un certo tempo» (Mies cit. in Monestioli, 2002, p. 61) e in cui siamo capaci di riconoscere altre architetture come, per esempio, gli incroci tipologici del San Giovanni in Laterano e del Pantheon citati da Carlos Martí Aris nel suo saggio «Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura».

All'ingresso e alla stanza Venezia farà corrispondere due elementi architettonici: la scala e la volta. È la forma – nel caso del pozzo la trapezoidale – il luogo di contatto tra i due elementi architettonici: il punto di massima tensione risiede nel culmine del trapezio, come specifica Venezia.

«[...] la forma si significa. Essa è una stretta definizione dello spazio, ma è anche un suggerimento d'altre forme [...]. La forma ha un senso, ma che è tutto suo; un valore personale e particolare che non bisogna confondere con gli attributi che a questo vengono imposti. Essa ha un significato e riceve delle accezioni. Una massa architettonica, un rapporto di toni, una macchia di pittura, un tratto inciso esistono e valgono in primo luogo per se stessi; [...] il contenuto fondamentale della forma è un contenuto formale» (Focillon, 1972, pp. 6–7).



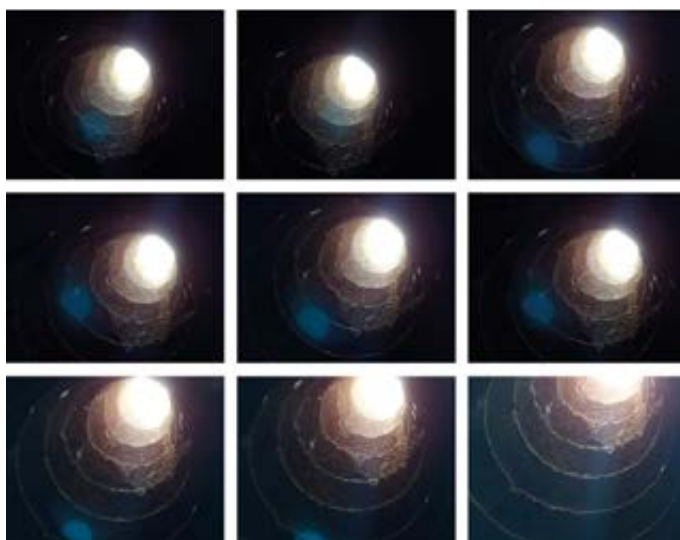
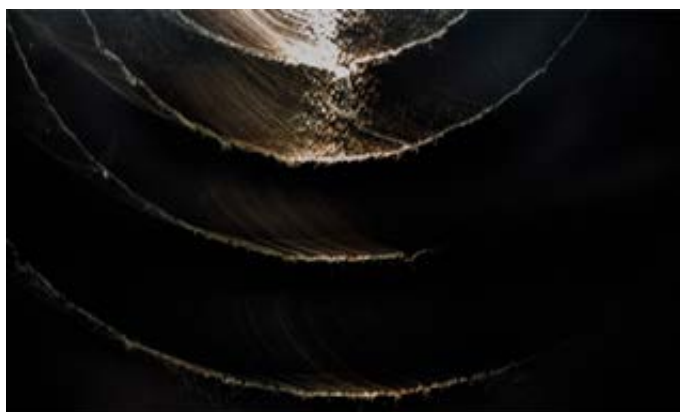
63. ©Dario Coletti, *Vista esterna del vestibolo gradonato e serie sull'ingresso visto dall'interno*, Paulilatino, 2021.

Ciò porta a introdurre un'altra questione, che possiamo definire come corrispondenza grammaticale, ovvero la capacità attraverso la quale la geometria arcaica agisce nelle dimensioni dello spazio, tenendo una stabilità coerente, espressa attraverso la forma, in pianta, in prospetto e in sezione.

Afferma Francesco Venezia, riferendosi al pozzo sacro di Paulilatino: «Il pozzo sacro di Santa Cristina rappresenta uno dei monumenti più insigni della vostra terra. In esso, sia il trapezio che il pozzo sono i grandi ospiti. Di fatto, è come se fossimo di fronte a due pozzi: uno è un pozzo trapezoidale, quello della scala, che precipita giù; l'altro è il pozzo dalla stranissima ed evoluta sagoma a bottiglia, che è raggiungibile attraverso il fondo del pozzo. [...] Il pozzo diviene emblema altro del trapezio, una tra le grammatiche della forma architettonica. Vedete, che meraviglia: le due pareti del pozzo sono inclinate, poiché la sezione discendente del pozzo è trapezoidale. È evidente che qui si costituisce una figura trapezoidale. Poi, c'è un secondo trapezio che interviene: siamo in grado di leggere un trapezio in pianta e un trapezio in sezione, che insieme determinano questa forma molto singolare di questi scalini; il terzo elemento è l'angolo retto, che rende magico il tutto. Il trapezio agisce in ogni componente spaziale, diventando la grammatica che ritroviamo in quello spazio. Questo è un episodio perfetto, siamo al culmine della raffinatezza grammaticale» (Venezia, 2014) [63].

Come è possibile il raggiungimento di tale livello di coerenza? A tale quesito fornisce la risposta Carlos Martí Arís quando, interrogandosi sulle ragioni della permanenza del tipo nell'architettura antica e del corrispettivo offuscamento nell'architettura contemporanea, ne esplica da un lato il carattere *monolitico*, dall'altro il carattere *scomponibile*: «Le tracce del tipo, percepibili con immediatezza e perentorietà nell'architettura del passato, sembrano svanite o, per meglio dire, diluite nelle opere recenti. [...] Secondo la nostra ipotesi, in ogni autentica architettura è operante, in un modo o nell'altro, il principio tipologico, inteso come struttura formale che trascende la singola opera e rimanda a determinati principi permanenti. [...] Nell'architettura antica i diversi sottosistemi che compongono un edificio (struttura portante, schema distributivo, organizzazione spaziale, sistema di accesso e di circolazione, relazione con l'esterno etc.) coincidono e si sovrappongono in modo esatto e unico, fissando nitidamente la forma tipologica» (Martí Arís, 1990, p. 133).

Martí Arís introduce un'esattezza stabile che rivela il tipo attraverso l'equilibrio coincidente dei diversi sistemi. Tuttavia, è importante sottolineare che i caratteri di sovrapposizione e



64. ©Dario Coletti, *Serie sulla cupola a tholos e sull'oculo del pozzo di Santa Cristina*, Paulilatino, 2021.

coincidenza nell'architettura nuragica non assurgono tanto ad una perfezione, quanto ad una «precisione imprecisa»³¹, seppur calibrata e misurata. In virtù di questa (im)precisione, Venezia declina il tema della dissolvenza plastica attraverso l'esempio del pozzo sacro [64], principio formativo capace di rivelare la struttura formale, a prima vista celata, delle architetture arcaiche.

«Nel guardare l'interno del pozzo notiamo il leggero aggetto delle pietre, che crea uno straordinario effetto nelle geometrie: come diceva Le Corbusier, le superfici geometriche – il cilindro, il cono etc. – per esistere, in architettura, hanno bisogno di elementi plastici, di modanature che ne evidenzino le generatrici geometriche. I nuragici avevano già capito ciò: al fine di leggere il paraboloido, la geometria complessa del pozzo, hanno fatto in modo che la luce lavorasse su queste leggerissime sporgenze delle pietre, scandendole e rendendo percepibile la forma di questo spazio, ottenendo una tra le cose più intelligenti dell'architettura: la dissolvenza. Immaginate, per un momento, cosa sarebbe il Pantheon senza cassettonato. Ancora, richiamiamo alla memoria il progetto del Mar Morto di Kiesler: siamo negli anni '60, gli stessi anni della riscoperta del restauro del Pozzo di Santa Cristina. Penso che Kiesler non conoscesse l'interno del pozzo di Santa Cristina: tuttavia, il principio formativo di questo straordinario spazio è lo stesso. Kiesler è consapevole che, per creare la visibilità delle generatrici geometriche, deve dissolvere: dopo circa 3000 anni si ripercorre la stessa strada. L'uno in pietra, l'altro in cemento armato: questo è il mistero della forma, in cui si ripercorrono le stesse tappe, le stesse azioni. Quando siamo a questo punto l'architettura raggiunge il suo massimo grado: e lo raggiunge nel pozzo di Santa Cristina, in cui tutto è studiato in modo tale che il raggio del sole possa penetrare nel fondo del pozzo in perfetta sincronia con il cosmo. Questo fenomeno non avviene ogni giorno, è una condizione di luce che si verifica in un tempo molto limitato; d'altro canto si sa, con l'architettura bisogna essere pazienti» (Venezia, 2014). Un passo meraviglioso, questo di Venezia, dove la dissolvenza sistematizza il contatto con due temi compositivi alla base delle architetture arcaiche: l'utilizzo sapiente, compositivo e tecnico della materia e la capacità arcana di captazione della luce.

Le parole dell'architetto conferiscono all'atto nuragico del posizionare la pietra un valore di autonomia e di consapevolezza, attraverso l'evidenza di un leggero aggetto, all'origine della tecnica costruttiva a *tholos* nonché della lettura generatrice del suddetto spazio interno.

Pare opportuno sottolineare che il tema della dissolvenza, nell'architettura nuragica, si diver-

sifica in base al grado di lavorazione che la materia lapidea ha ricevuto: in alcuni casi, come a Santa Cristina, il taglio di luce è netto, si adagia perfettamente nei singoli conci, è un fascio composto da molteplici frammenti tenuti insieme da un percorso prestabilito, traslato e conaturato alla perfetta aderenza alla materia; in altri casi, come accade per esempio nella *tholos* di Barumini, la luce in ingresso alla *tholos* scolpisce in maniera intensa solo alcune pietre: essa, non avendo la possibilità di aderire perfettamente alla materia informe e cruda, si dispiega, favorendo un'atmosfera di luce più diffusa, accentuata – nel caso specifico di Barumini – dall'alternanza cromatica che il basalto e la marna dichiarano.

«Forza essenziale connessa con il tempo» (Bocchi, 2015, p. 41), la luce naturale è capace di mettere a nudo l'architettura, di dichiararla, concependo atmosfere completamente differenti, questione ripresa anche da Livio Vacchini, nelle sue riflessioni sulla ragione arcaica della forma della piramide³² di Giza.

Le architetture nuragiche, d'altro canto, si insediano in territori oltremodo diversificati, per cui la forma tronco-conica esterna esprime un'indubbia riconoscibilità ed espressività nei vari contesti; allo stesso tempo, è nell'atto intrusivo che la luce si sincera di scoprire e scandagliare democraticamente lo spazio interno nuragico, scoprendone il suo dettaglio più intimo.

Appare evidente, dunque, come l'architettura arcaica abbia la capacità di porsi come grado zero dell'architettura, come riferimento e dispositivo capace di proiettare e veicolare forme tipologiche atemporalmente e atopicamente, lungo la linea della storia.

La grammatica nuragica del trapezio, come quella del cerchio, del triangolo etc. rappresentano la base costituiva delle famiglie formali che costituiscono l'architettura nuragica, come ha affermato Venezia. Il riconoscimento di tali principi legati alla famiglia formale generano, di conseguenza, un rinnovato interesse per la potenza arcaica di queste architetture, capaci di ricaricare di senso critico e di scopo loro stesse e la cultura del progetto contemporaneo, nutrendola scientemente.

NOTE

²⁹ I passi che seguiranno d'ora in poi in questo capitolo, segnalati da apposito riferimento bibliografico (Venezia, 2014), sono tratti dalla *lectio magistralis* intitolata "Il perenne rinnovarsi delle forme" che Francesco Venezia ha tenuto presso l'Università di Cagliari nel settembre 2014 nell'ambito della III Scuola Estiva Internazionale "Architettura Sardegna. Il territorio dei luoghi: paesaggi culturali. Progetti per una Capitale Europea della Cultura 2019". Si specifica che la trascrizione dei suddetti frammenti, effettuata dallo scrivente, costituisce una parte ancora inedita del pensiero di Venezia e, conseguentemente, del presente lavoro di ricerca.

³⁰ Queste affermazioni sono tratte da una *lectio magistralis* che Francesco Venezia ha tenuto presso l'Università degli Studi di Padova il 23 marzo 2018.

³¹ «In architettura non esiste la precisione nel senso che la categoria assume in altre discipline. Quella architettonica è una precisione imprecisa, si potrebbe dire, allusiva e sfumata, dai contorni mutevoli e indeterminati. È la precisione vaga, e nello stesso tempo più esatta della precisione matematica, che è tipica dell'arte. È mutevole e indeterminata perché l'arte è tale in quanto polisensa [...] nonché capace di adeguare questo suo carattere molteplice secondo lo scorrere del tempo» (Purini, 2000, p. 80).

³² «Per conseguire un'architettura di qualità, all'inizio si devono porre questioni semplici e radicali. In questo caso è la durata. E la domanda sarà: come possiamo avvicinarci a ciò che è eterno? Se la prima questione è la durata, essa ne determinerà anche l'espressione formale. In natura, il solido che maggiormente esprime la durata è il cono, in quanto evoca il tumulo e il destino di ogni costruzione è quello di diventare un tumulo. Perché allora le piramidi non hanno la forma di un cono? Le ragioni sono principalmente due: la prima riguarda la luce, la seconda l'artificio. La luce del deserto è, in assoluto, la più dolce. Non importa che siano le dune o i mari di sabbia a infonderle questa dolcezza. Ciò che conta è che la luce non incontra mai ostacoli taglienti o spigoli e la sua ombra è sfumata, continua, ondulata, senza fine. È una luce che appartiene alla sfera, al cilindro, al cono, appunto. Ma costruire nel Sahara un manufatto a forma di cono, per grande che sia, equivarrebbe a sollevare un'ennesima collina di sabbia. Chi la noterebbe? Per contro, una piramide sotto la luce ha un comportamento completamente diverso. Emergono gli spigoli puntati verso il cielo, il rapporto fra luce e ombra, un ordine. Ecco allora che le piramidi appaiono come un sommo artificio, diverso dalla natura circostante. Le piramidi si presentano come solidi, come volumi pieni, con la loro luce riflessa e con le ombre che segnano inesorabili il passare di un tempo eterno» (Vacchini, 2007, p. 14).

INSERTO III

L'OMOLOGIA FORMALE DEL NURAGICO

Le interpretazioni poc'anzi espresse di Zevi, Rudofsky, Rossi e Venezia evidenziano, in misura e modalità differenti, la capacità dell'architettura nuragica di essere foriera di istanze arcaiche, in grado di oltrepassare il tempo preistorico e proiettarsi in una dimensione atemporale, "risorgendo" e assurgendo a divenire dei dispositivi in grado di veicolare principi tipo-morfologici e spaziali.

La figura dell'architetto, come è emerso, scava nei meandri della storia, fissa dei particolari contenuti che le esperienze e le opere del passato suggeriscono e, conseguentemente, trasfigura questa capacità in forme nel progetto.

Il grande storico dell'arte francese Henri Focillon soleva parlare di famiglie spirituali, nelle quali «la vita delle forme stabilisce stretti rapporti» tra artefici «che non hanno mai avuto tra loro il minimo legame e che tutto separa: natura, distanza, secoli»; esse si articolano in omologie formali, che «possono avere o non avere coscienza di sé; ma esistono» (Focillon, 1972, p. 82): di fatto, sono ricorrenze, che si trovano, si cercano, si catturano, e si proiettano. Pertanto, il seguente inserto si propone di presen-

tare parte della copiosa omologia formale del nuragico, quella parte di progetti di architettura che i quattro architetti hanno riportato o citato nei loro scritti, accostandoli - direttamente o indirettamente - all'architettura nuragica.

Alcuni di essi sono irrealizzati, come il progetto di Wright, ma contengono in essere una chiave di lettura analoga alla matrice nuragica; alcuni, come Ronchamp, sono tratti dal manifesto zeviano, nel quale il nuragico è annoverato; addirittura, lo schizzo di Mendelsohn, se trasposto, si presta curiosamente a divenire lo schizzo del nuraghe del S. Antine. Ancora, i progetti di Kiesler, evocati da più di un architetto, confermano ulteriormente la convergenza di alcune riflessioni, mentre altri richiamano, a scale differenti, elementi architettonici comuni al nuragico, come la scala e la stanza, o geometrie ricorrenti nella storia dell'architettura, come il triangolo, il trapezio, nonché temi arcaici, come l'estrusione e la dissolvenza.

L'inserto si configura volutamente con spazi vuoti, in attesa di essere riempiti da nuovi progetti: un'antologia nuragica sempre aperta, *in fieri*, perennemente in potenza.

IN FIERI...



65. Frederick Kiesler, *Endless House*, 1950-10, (Zevi, 1997).
66. Erich Mendelsohn, *Schizzo della Torre Einstein*, Potsdam, 1920-24, (Zevi, 1997).
67. Frank Lloyd Wright, *Broadacre City*, America, 1932, (Zevi, 1997).
68. Le Corbusier, *Notre-Dame du Haut*, Ronchamp, 1955, (Zevi, 1997).
69. Roswell Garavito Pearl, *Cattedrale del Sale Zipaquirá*, Bogotá 1995, (Venezia, 2014).
70. Aldo Rossi, *Teatro Carlo Felice*, Genova, 1983-89, (Rossi in Dal Co, 1999).
71. Frederick Kiesler, *Santuario del libro*, Gerusalemme, 1965, (Venezia, 2014).
72. Adalberto Libera, *Villa Malaparte*, Capri, 1937, (Venezia, 2014).
73. Louis Kahn, *Parco 4 libertà Franklin D. Roosevelt*, New York, 1972, (Venezia, 2014).
74. Aldo Rossi, *Monumento ai Partigiani*, Segrate, 1965, (Rossi in Dal Co, 1999).
75. Aldo Rossi, *Monumento a Sandro Pertini*, Cuneo, 1962, (Rossi in Dal Co, 1999).
76. Aldo Rossi, *Museo Bonnefanten*, Maastricht, 1995, (Rossi in Dal Co, 1999).
77.







PARTE TERZA. FENOMENOLOGIA DELL'ARCHITETTURA NURAGICA

6. LO SPAZIO DELL'ARCHITETTURA NURAGICA

- 6.1. La costruzione di uno sguardo metodologico
- 6.2. Il mucchio come struttura
- 6.3. La cavità come spazio
- 6.4. Smisuratezza e atmosfera

INSERTO IV ABITARE ARCAICAMENTE IL NURAGHE

7. PRINCIPIA NURAGICA

Un'ipotesi interpretativa di invarianti tipo-morfologiche

INSERTO V *IF AN ARCHITECT DESIGNED A NURAGIC ARCHITECTURE,
HOW WOULD THEY REPRESENT IT?*

8. DECLINAZIONI DI SPAZIO NURAGICO

- 8.1. João Ferreira Nunes, paesaggista
- 8.2. Manuel Aires Mateus, architetto
- 8.3. Gianni Berengo Gardin, fotografo
- 8.4. Paolo Angeli, musicista
- 8.5. Alberto Masala, poeta
- 8.6. Gabriella Locci, artista
- 8.7. Giovanni Canu, scultore
- 8.8. Ermenegildo Atzori, disegnatore
- 8.9. João Gomes da Silva, paesaggista
- 8.10 Massimo Venturi Ferriolo, filosofo

INSERTO VI *NURAGIC CUBES. LA COSTRUZIONE FISICA DEL VUOTO NURAGICO*



«Tu hai citato Arbatax, le sfere: da questo punto di vista ritengo più chiaro l'intervento che realizzai ad Ozieri lo stesso anno (1995), dove feci questa installazione nella campagna, tuttora esistente, di tre sfere.

Per me ha contato il rapporto con quel paesaggio fortemente caratterizzato dalla presenza delle Domus de Janas (che sono tombe di età preistorica) e la presenza del nuraghe, cioè tracce storiche potenti, che danno a quel luogo una connotazione fortissima.

A quel punto, è stata una sorta di riflessione proprio sul nostro rapporto con il tempo e con la storia, con le tracce umane: osservando le aperture delle Domus de Janas avevo l'immagine di terribili silenzi parlanti, queste buche nere che vedevo da lontano le percepivo proprio come degli eventi parlanti con il loro silenzio antico.

Allo stesso modo, le cornacchie che giravano sul nuraghe o che mi giravano attorno quando sono riuscito ad arrampicarmi sul nuraghe e a guardare il paesaggio intorno:

sentivo il rumore del vento che mi sfiorava le orecchie e guardavo questo paesaggio antico e riflettevo sul senso che poteva avere un mio segno in una contestualità di questo genere, che tra l'altro avevo scelto.

Avevo scelto quello spazio rispetto a quello che mi era stato proposto, più 'urbano', della cittadina che sta a una decina di chilometri di distanza: invece di lavorare dentro la città, ho scelto questo spazio esterno laddove esistono tracce di passaggi umani.

Però, vicino al nuraghe e alle Domus de Janas, la strada asfaltata con la condotta elettrica e la linea telefonica sono un segno altrettanto tangibile della contemporaneità, di quello che viviamo oggi. La decisione è andata su una sorta di segnalazione e di percezione del nostro mondo come un mondo di costante confine.

Ricordo, mi sono deciso di fare queste sfere come dei segni di tangenza su un orizzonte che è sempre più in là: la percezione del nostro territorio ormai è una percezio-

ne di natura sferica, così come la percezione dello spazio intorno è come una sfera che si espande all'infinito; la linea orizzontale non è più la linea dell'orizzonte, la terra la vediamo sempre più spesso dai satelliti.

Queste cognizioni intervengono sul nostro guardare, vedere: queste considerazioni, che mi hanno spinto a costruire questi segni come passaggi, che segnano un attimo dello scorrere del tempo, come segnano un luogo solo nella dimensione di un graffio nella spazialità che ci sta attorno, che ci capita di praticare fisicamente.

È una società che si espande nelle sue possibilità concrete: ricordo una emozione straordinaria in aereo sul cielo del Giappone, aprendo l'oblò e guardando fuori ho visto questo azzurro diffuso e due macchie che ho fatto fatica, nell'essere assonnato, a riconoscere cosa fossero, ed erano due isole, però non c'era la linea dell'orizzonte, c'era solo questa immagine di un blu strano e queste macchie – ero dentro una nave spaziale (dentro un aereo che mi portava a Seul).

Oggi viviamo di queste esperienze e allora si hanno dei momenti in cui l'emozione ti prende anche stando seduto su un nuraghe, vedere lo spazio intorno e immaginare di lasciare un segno, il segno di un passaggio, al quale non dai più neppure tanta importanza nell'elaborazione formale, circoscrivendola ad un segno semplice e a un tempo complessissimo come la sfera.

Ti trovi in quell'attimo di panico e non sai bene se fare o non fare, se quel fare ha senso o se non ha senso, se è giusto forzare quello che già hai fatto con una cosa che ti sembra in quel momento possibile ma impossibile per il senso».

Mauro Staccioli



6. LO SPAZIO DELL'ARCHITETTURA NURAGICA THE SPACE OF NURAGIC ARCHITECTURE

Despite their differing sensitivities arising from their respective cultural backgrounds, Zevi, Rudofsky, Rossi, and Venezia have systematized a tension, either explicit or implicit, that touches on something archaic, intrinsically and inseparably connected to the Nuragic. Although they start from sometimes diametrically opposed assumptions, the architects' words suggest a shared acknowledgment of a fundamental theme: the clarity of Nuragic space from a plastic and structural standpoint, its semantic nature, its characteristics, and its still untapped potential. Discussing Nuragic space, from a methodological standpoint, does not mean completely transcending the archaeological connotation typically associated with Nuragic architecture, but rather catching a glimpse of the architectural possibilities highlighted by its archaic nature, understood as a timeless value capable of generating active reflections both within and beyond the Nuragic itself. This Agambenian possibility is seen as the potential for the regeneration of Sardinian prehistoric heritage, which identifies certain cognitive tools able not only to recognize and preserve the value of archaeological fragments, but also to use the field of archaeology as a source of enduring values and principles.

*In summary, the perspective adopted from this point forward combines the objective and scientific rigor of archaeological information, the typological-phenomenological dimension of architecture - the most suitable for understanding spatial aspects - and the representative and graphic hermeneutics of a contemporary atelier that employs architectural drawing as a selective communication tool to efficiently convey an operational *modus operandi* and a thought process akin to the archaic essentiality that makes use of certain codes characterized by immediacy, clarity, and synthesis. The exploration of Nuragic space themes is therefore framed as a primary theme, an expressive form of archaic thought intrinsically linked to human nature: «I cannot think of any form of thought independent of the model of the central representation of space. Language also confirms that every form of thought is originally spatial... language translates all non-intuitive relationships into spatial ones: I am not talking about a specific group of languages, but about all languages, without exception. This characteristic is one of the immutable, invariant traits of human language... This is the beginning of any form of thought» (Lorenz, 1990, p. 243).*

On the other hand, the very etymology of the adjective "Nuragic" conceals spatial implications: «the 'architectonic' character of the Bronze and Iron Age Paleosardinian civilization is already in the very name of the nuraghe, where nura (nurra) seems to mean, simultaneously, pile, i.e. structure, and cavity, i.e. space» (Lilliu, 2002, p. 145). These archaic compositional themes give way to the phenomenological vision of Nuragic space understood as existential, odological, hollow, disoccupied, heterotopic, absolute-symbolic, and phenomenico-atmospheric space - new perspectives on prehistoric architecture and potential interpretive tools from which contemporary design could draw inspiration.

6.1. La costruzione di uno sguardo metodologico

Nei precedenti capitoli sono stati espressi i reciproci posizionamenti dell'archeologia e dell'architettura intorno al nuragico e ai temi che esso collateralmente convoca, evidenziando, in particolare modo, il punto di vista di alcuni autorevoli figure che hanno esplicitato in maniera peculiare il loro pensiero intorno al tema. Pur nelle loro differenti sensibilità, riconducibili allo sfondo culturale dell'arcaico, ognuno di essi ha sistematizzato una tensione – dichiarata o intenzionale – verso i temi dello spazio. Zevi, Rudofsky, Rossi e Venezia, seppur in tempi e luoghi diversi, non solo hanno costruito la loro ideologia intorno a questi temi – arrivando a costruire, in alcuni casi, veri e propri manifesti – ma, nel farlo, hanno toccato inavvertitamente qualcosa di profondo – di arcaico – intrinsecamente e indissolubilmente connesso al nuragico.

Specificatamente, partendo da presupposti in alcuni casi diametralmente opposti, le loro parole suggeriscono un comune riconoscimento di un tema fondamentale, che andremo a indagare in questa terza parte della ricerca: la chiarezza dello spazio nuragico dal punto di vista plastico¹ e strutturale, la sua natura semantica, i suoi caratteri e le sue potenzialità ancora inesprese.

Parlare di spazio nuragico, dal punto di vista metodologico, non significa trascendere *in toto* la connotazione archeologica alla quale l'architettura nuragica, analogamente ad altri tipi di architettura preistorica, viene tipicamente ricondotta, ma significa intravedere in essa la possibilità architettonica che la natura arcaica evidenzia, intesa come valore atemporale capace di generare spunti di riflessione attiva, interna ed esterna al nuragico stesso. È una possibilità agambeniana, intesa come potenzialità di rigenerazione del patrimonio preistorico sardo, che identifica alcuni strumenti conoscitivi capaci non solo di riconoscere e preservare la valenza dei frammenti archeologici, ma di utilizzare il campo dell'archeologia come deposito sorgivo, matrice prima di valori e principi immutabili.

Pertanto, la ricerca introduce e focalizza questo valore aggiunto, facendo leva su un particolare sguardo critico, che non tende a osservare il nuragico stilisticamente o nostalgicamente, con un'attenzione esclusiva verso il passato, mirante a una mera e statica ricostruzione del paesaggio nuragico, ma si rivolge a questi monumenti con occhio intenzionale, osservandoli come architetture, rivelando la loro struttura formale e cogliendo in essi gli aspetti sostanziali,

i meccanismi compositivi arcaici, al fine di rileggerli strumentalmente come potenziali dispositivi interpretativi per il progetto contemporaneo. Come traguardare le logiche oggettuali e relazionali di questi spazi arcaici?

Una tra le possibili risposte, che si vuole perseguire in questa tesi, ci viene fornita dall'architetto Álvaro Siza: «La ricerca dello spazio organizzato, l'approccio calcolato di quello che esiste e di quello che è desiderio, passano attraverso le intuizioni che il disegno introduce immediatamente nelle più logiche e partecipate costruzioni, alimentandole e alimentandose. Tutti i gesti - anche il gesto di disegnare - sono carichi di storia, di incoscienza memoria, di incalcolabile, anonima sapienza. È necessario non trascurare l'esercizio, perché i gesti non si contraggano, e con essi il resto». Il disegno, «forma di comunicazione con l'io e con gli altri [...] forma di apprendere, comprendere, comunicare trasformare: una forma di progetto» (Siza, 1999), può rappresentare uno dei potenziali strumenti espressivi da adoperare per comprendere e traguardare lo spazio arcaico.

Già l'architetto Vico Mossa, negli anni '90, aveva espresso l'importanza della rappresentazione architettonica per la lettura dei monumenti nuragici. A tal proposito, riferendosi all'«antichissima forma nuragica», sosteneva: «Questi monumenti [...] incidono sul paesaggio della Sardegna. [...] è bene, finalmente, che si inizi a considerarli non solo prospetticamente, ma a leggerli in pianta o dall'alto e nelle sezioni verticali, per apprezzarne l'intima struttura. Siamo, infatti, abituati a vederli come una monotona forma geometrica tronco-conica, come se fossero tutti eguali. Il fatto architettonico fondamentale di questa antichissima forma, invece, è l'applicazione del sistema costruttivo, quello della pseudo-cupola, alle necessità delle comunità nuragiche» (Mossa, 1994, p. 13).

Mossa dichiara, indirettamente, che il tramite per la vera comprensione delle opere nuragiche sta proprio nella lettura dei propri elaborati bidimensionali, come la pianta e la sezione, capaci di rivelarne la forma celata, il vero segreto di queste architetture arcaiche.

Ma quale tipo di informazioni, in fondo, può trasmettere un elaborato bidimensionale come una sezione o una pianta di un “progetto senza progetto”, di un'architettura senza architetti? Generalmente, lo strumento del disegno viene utilizzato a monte del processo progettuale, per concepire, creare, generare, costruire, acquisire e, solo successivamente, raccontare un progetto. Tuttavia, nel caso dell'architettura nuragica, questo non è possibile, poiché non esiste una rappresentazione nuragica *ab origine*, per cui l'esercizio che dobbiamo attuare, in

questo caso, è inverso. Subentra, dunque, la necessità di indagare attraverso il disegno una strategia di ri-progetto, di immedesimazione nel primo progettista e nella semantica dell'opera stessa, al fine di comprendere l'essenza sintetica dell'idea, per raccontare in maniera chiara ciò che è prossimo all'intenzione progettuale originaria. In un ipotetico processo ermeneutico di "ricostruzione", il disegno architettonico tende a un avvicinamento concettuale verso il disegno dell'archeologia, sebbene, tra i due, sussistano evidenti differenze.

Nel suo saggio "Storie dalla terra", l'archeologo Andrea Carandini, esplica in maniera molto chiara la capacità del disegno archeologico di presentare d'ineguagliabile vantaggio di essere un misto di rappresentazione oggettiva e di selezione e interpretazione soggettiva della realtà». Quello archeologico è «un disegno scientifico, più che un disegno artistico o documentario» e, pertanto, dovrebbe essere affidato alla figura dell'archeologo stesso, che si dovrebbe occupare tanto dello scavo quanto del suo rilievo, «esattamente, ma anche intelligentemente». In buona sostanza, l'archeologo esorta al connubio tra «aspetto architettonico con quello stratigrafico, senza temere che i dettagli analitici del secondo possano frammentare la sintetica organicità di visione del primo» (Carandini, 2000, p. 99).

Concetti ragguardevoli che, tuttavia, si scontrano con la cruda realtà dei rilievi archeologici nuragici che, il più delle volte, sono ultra-datati – con palesi refusi grafici o invenzioni d'autore –, con un grado di dettaglio non consono al tipo di scala di rappresentazione dichiarata, che rende la lettura ancora più ardua, con convenzioni di rappresentazione talora incoerenti, di difficile accessibilità e lettura, o prodotti da tecnici che, evidentemente, hanno eseguito meccanicamente il lavoro di rilievo senza apportare il misurato grado di interpretazione desunto dallo scavo.

In buona sostanza, l'ambito del disegno dell'architettura nuragica riscontra parecchie carenze: i pochi e chiari disegni che sono stati riscontrati in letteratura appartengono all'archeologo Francesco Carta – allievo dell'architetto Vico Mossa, «dal quale apprende le tecniche del rilievo architettonico» (Carta, 2018) – che, nel suo saggio "L'archeologia disegnata", ripercorre la storia del disegno e della rappresentazione nuragica e prenuragica, presentando una ricca antologia che offre un vasto catalogo di esperienze dell'attività di rilievo sul campo, dagli schizzi a matita ai lucidi, fino alle ricostruzioni, prodotte in oltre trent'anni di lavoro.

Tuttavia, la ricerca non può e non vuole accontentarsi dei seguenti disegni, poiché l'ermeneutica del disegno e della rappresentazione architettonica possiede obiettivi e traguardi diversi

da quelli dell'archeologia. Questo accade, *in primis*, per un fattore meramente disciplinare: nonostante architettura e archeologia condividano la radice dei rispettivi etimi, esse partono da presupposti differenti, come ricorda l'architetto paesaggista João Ferreira Nunes: «L'archeologia è uno strumento di conoscenza, di interpretazione, di racconto: essa non possiede alcuna ambizione spaziale, alcuna volontà di produrre le condizioni dello spazio architettonico in cui l'uomo vive. Archeologia e Architettura si articolano secondo un livello di costruzione del mondo in piani molto diversi. A volte, si tende a pensare che il risultato di uno scavo archeologico o di un'operazione di riconoscimento archeologico costituisca, nella sua essenza, una condizione architettonica: niente di più sbagliato. Tuttavia, ciò che ritengo che l'architetto potrebbe imparare dal pensiero archeologico è il rapporto con il tempo, una questione fondamentale nel progetto di paesaggio»².

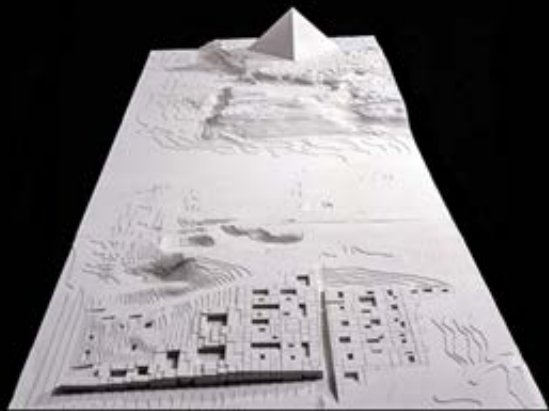
João Nunes decreta due grandi costanti su cui, rispettivamente, i campi disciplinari dell'architettura e dell'archeologia dovrebbero rispettivamente proiettarsi: il rapporto con il tempo e la qualità dello spazio.

A corroborare il pensiero di Nunes si unisce quello di altri due pensatori del panorama internazionale, gli architetti portoghesi Manuel e Francisco Aires Mateus. Essi, in occasione del progetto del Museo egizio a Giza [03], si pronunciano intorno al rapporto tra archeologia e architettura, identificando nell'atto dello scavo il *trait d'union* tra le due discipline: «Scavando per costruire, l'architettura si avvicina all'archeologia che ricostruisce mentre si scava» (Aires Mateus, 2004).

Un avvicinamento che, curiosamente, gli architetti raggiungono attraverso lo strumento espressivo del disegno e della rappresentazione architettonica, che diviene, in questo caso, un «vero e proprio personale codice di rappresentazione», con una forte propensione alla comunicazione, che cerca nella sintesi una chiave interpretativa per il luogo.

Un approccio al progetto, quello dei fratelli Aires Mateus, che va a costituire una vera e propria metodologia, non tanto descrittiva quanto comunicativa, che interroga il progetto e lo rende manifesto, attraverso la ricerca di espressioni astratte di sintesi che individuano un vocabolario grafico del vuoto, istanza capace di veicolare «precise informazioni di natura tridimensionale» (Cacciatore, 2011, p. 12).

La dicotomia pieno-vuoto, espressa in maniera paradigmatica dai fratelli Aires Mateus, rappresenta il risultato contemporaneo di una lunga tradizione metodologica già avviata da tem-



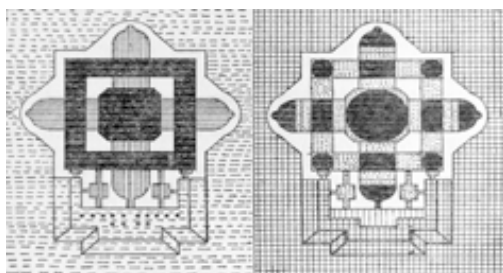
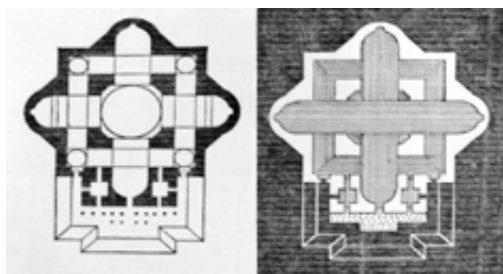
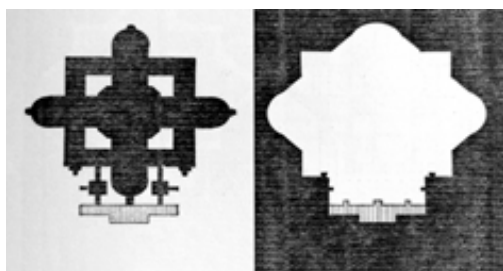
03. Aires Mateus, *modello del Grande Museo egizio al Cairo*, 2002.

po, che porta notevoli contaminazioni provenienti dal mondo dell'arte, soprattutto quella degli anni '50 e '60, da cui gli architetti sostengono di mutuare principi e concetti validi per portare avanti la loro poetica. Se, in quegli anni, l'ambito iberico trova in Jorge Oteiza ed Eduardo Chillida i massimi esponenti di quella corrente basca che fa uso di un approccio teorico-plastico [04], da cui i Mateus traggono riferimento per il loro codice di rappresentazione, possiamo riferire che, al contempo, anche l'ambito italiano ritrova simili approcci negli stessi anni, di cui la ricerca tiene ovviamente conto.

Già nel 1948, infatti, a seguito della pubblicazione "Saper vedere l'architettura", l'architetto Bruno Zevi, già citato a più riprese, evidenzia come lo strumento tradizionale del disegno, il più delle volte, si riveli inadeguato per la rappresentazione delle istanze spaziali, soprattutto nel momento in cui si sposta l'attenzione «dalla concretezza della materia all'inconsistenza del vuoto» (Cacciatore, 2011, pp. 12–15). Da qui, matura l'esigenza di ragionare su un codice di rappresentazione capace di descrivere e restituire al meglio l'elemento del vuoto, come i disegni delle piante di San Pietro [05] evidenziano chiaramente. Qualche anno dopo, un altro tentativo, attraverso un altro strumento di rappresentazione da parte di Luigi Moretti, che indaga attraverso i suoi "modelli cognitivi" in gesso le sequenze spaziali dei vuoti interni di famose architetture, antiche e moderne, tra cui si ricorda la chiesa di San Filippo Neri di Guarino Guarini [06].

Si tratta, sostanzialmente, di momenti topici nella storia dell'architettura, in cui si va configurando la necessità di un'idea di rappresentazione come strumento espressivo e comunicativo, tema a cui l'architettura nuragica necessita di fare affidamento. Si parla di un tipo di rappresentazione, infatti, che non ambisce alla scientificità del rilievo archeologico, ma, piuttosto, rappresenta un'esigenza di raccontare il vuoto come materia attiva, come «sostanza invisibile, senza la quale niente potrebbe acquisire una forma» (Cacciatore, 2011, p. 12).

Essa, infatti, ambisce a divenire una forma di conoscenza delle opere preistoriche, attraverso un processo astratto e analogico che ritrova nelle parole dell'architetto Manuel Solà-Morales la sintesi e la corrispondenza tra rappresentazione e progetto, dove «disegnare è selezionare, selezionare è interpretare, interpretare è proporre» (Solà-Morales, 1979, p. 32). Se è vero, dunque, che «rappresentare un progetto significa rendere evidente un'assenza» (Purini, 2000, p. 94), si mette a fuoco questa prospettiva attorno alle architetture nuragiche, privilegiando preminentemente il racconto del vuoto nuragico, unico elemento in grado di raccontare con



coerenza e costanza interscalare i temi sottesi al paesaggio nuragico. In sintesi, lo sguardo che viene adottato mette a sistema il rigore oggettivo e scientifico dell'informazione archeologica, la dimensione tipologico-fenomenologica dell'architettura – la più adatta all'acquisizione delle istanze spaziali – e l'ermeneutica rappresentativa e grafica di un atelier contemporaneo che utilizza il disegno architettonico come strumento di comunicazione selettiva, al fine di veicolare agilmente un *modus* operativo, un processo di pensiero, affine a quell'essenzialità arcaica che fa uso di determinati codici, al contempo pregni di immediatezza, chiarezza e sintesi.

04. Eduardo Chillida, *Gravitations*, 1988.

05. Bruno Zevi, *Interpretazioni spaziali della pianta di S. Pietro di Michelangelo*, 1948.

06. Luigi Moretti, *modello in gesso della Chiesa di S. Filippo Neri di Guarino Guarini*, 1952-1953.

NOTE

¹ «Lo spazio deve essere concepito in termini di volumi plastici, invece di essere fissato con l'aiuto di linee sulla superficie astratta di un foglio di carta. Non sono capace di immaginare se non in tre dimensioni. Che è il modo attraverso cui la forma acquisisce la sua struttura» (Chillida in De Barañano, 2000, p. 31).

² Il passo è tratto dalla conversazione che lo scrivente ha avuto il 28 giugno 2022 a Lisbona con l'architetto paesaggista João Ferreira Nunes (PROAP) intorno ai temi del paesaggio arcaico sardo.

³ «Non si tratta di suggerire a scala ridotta l'effetto che produce lo spazio interno dell'edificio rappresentato, come l'abituale modello cavo, ma di spostare l'attenzione su fatti, aspetti, e configurazioni solitamente ignorati o trascurati, mettendo in evidenza, analiticamente, le sequenze spaziali, le giunture fra spazi, la loro addizione e/o compenetrazione, l'interfaccia tra spazio e struttura. Sono modelli cognitivi che selezionano ("parametricamente?") determinate qualità dell'architettura e che permettono a Moretti di elevare la spazialità a categoria critica, e di auscultare le relazioni di rispecchiamento che lo spazio intrattiene con gli altri modi d'esistenza dell'architettura: la funzione, la struttura (e, quindi, la distinzione tra 'schema ideale' e costruzione reale), la plasticità, la luce etc.» (Reichlin, 2010, p. 32).

6.2. Il mucchio come struttura

A valle delle considerazioni effettuate nel precedente capitolo, l'indagine intorno allo spazio nuragico si configura, dunque, come un tema primario, una forma espressiva di pensiero arcaico, intrinsecamente legata alla natura umana: «Non riesco a pensare a nessuna forma di pensiero indipendente dal modello della rappresentazione centrale dello spazio. Il linguaggio, inoltre, ci conferma che ogni forma di pensiero sia originariamente spaziale... il linguaggio traduce tutti i rapporti non intuitivi in rapporti spaziali: non parlo di un gruppo particolare di lingue, ma di tutte le lingue, senza eccezioni. Questa caratteristica è uno dei tratti immutabili, invarianti del linguaggio umano... Questo è l'inizio di qualunque forma di pensiero» (Lorenz, 1990, p. 243).

D'altra parte, la stessa etimologia dell'aggettivo nuragico cela istanze spaziali: pertanto, cogliendo questa tensione, si indagherà il valore semantico del suddetto etimo al fine di tragarne le sfumature architettoniche sottese, sia necessarie che simboliche, per giungere a un inquadramento di differenti tematismi e interpretazioni al quale il nuragico può essere ricondotto, nuove interpretazioni per l'architettura preistorica, nonché potenziali strumenti di valorizzazione da cui il progetto contemporaneo potrebbe trarre insegnamento.

Ma da cosa, specificatamente, ha origine lo spazio nuragico?

Sapienti capacità di astrazione e sorprendenti gradi di conoscenza delle diversità territoriali, combinate a un'appropriazione magistrale di tecniche costruttive hanno generato, nel corso del tempo, numerose variazioni tipologiche disseminate nei luoghi, intimamente connesse alle risorse primarie che l'isola sarda ha generosamente offerto nel corso dei secoli.

È la materia stessa, infatti, generatrice spaziale e foriera di istanze arcaiche.

Indubbiamente, l'eloquenza della materia litica ha costituito il fulcro espressivo dell'architettura nuragica, dichiarandosi con silente austerità, al punto tale da imprimere ed esprimere un vero e proprio linguaggio territoriale, al contempo dotato di autenticità e libertà. La composizione della pietra nuragica, infatti, è stata in grado di andare oltre l'invenzione stessa dell'uomo che l'ha concepita: è una pietra che, al solo sguardo, tradisce e risveglia alterne vicende, tempi sepolti nel nostro inconscio. Tempi che porteranno il filosofo Georg Simmel (1993, p. 7) a sostenere la tesi che nella pietra – quella pensata e ragionata dall'uomo – ha luogo un vero e proprio conflitto originario: «Si tratta di un'opposizione irresoluta fra due tendenze

essenziali proprie della natura umana: una spirituale, diretta verso l'alto, che aspira alla libertà; l'altra, fisica, tendente verso il basso, che cerca ciò che è integralmente naturale. In questo conflitto si gioca la piena verità dell'umano, giacché ridurre a uno solo di questi elementi la natura umana, come spesso accade ed è accaduto nelle varie epoche dell'arte, significa solo congelare il problema» (Oppo, 2012, p. 7). Un'osservazione interessante – questa di Simmel – che contrappone un sistema di tensioni arcaiche, l'una materica, terrena della gravità, l'altra spirituale, trascendente, capace di generare uno spazio dalla natura tanto essenziale quanto simbolica. «Ogni edificio esprime un'interpretazione del rapporto terra-cielo e quindi una rappresentazione del mondo come spazio», affermava Le Corbusier (1973) nel suo celebre “Verso un'architettura”; innegabilmente, l'architettura nuragica, nella sua essenza, non è da meno: essa, costituendo una metafora di un atto insediativo dei luoghi, rivela un modo di costruire lo spazio secondo un ritmo universale e una visione non convenzionale del tempo. Sin dalle sue prime manifestazioni, l'architettura nuragica presenta un carattere elementare nei confronti della terra, un senso di radicamento al luogo, una forte corrispondenza tra materia e forma del progetto e, conseguentemente, tra tempo e memoria. Tematiche affascinanti, contenute precipuamente già nell'etimo stesso di quello che Giovanni Lilliu, il padre dell'archeologia nuragica, definiva «il monumento più caratteristico della Sardegna, nonché espressione emblematica della sua storia più brillante e feconda di personali impulsi civili e politici» (Lilliu, 2002, p. 142) della civiltà protostorica: il nuraghe.

Sostiene Lilliu: «Preindoeuropeo, o di sostrato mediterraneo, è anche il nome del monumento: nuraghe, detto pure altrimenti, a seconda dei distretti e dialetti della Sardegna, *nuràke*, *nuràxi*, *nuràcci*, *nuràgi*, *naràcu* etc. Questo termine, specie nel secolo XIX, fu messo in relazione con la radice fenicia di *nur*, che vuol dire ‘fuoco’, e fu spiegato come ‘fuoco’ nel senso di ‘dimora’ o di ‘tempio del fuoco’, con riferimento a culti solari che si sarebbero praticati sulla terrazza delle torri nuragiche. Oggi, invece, i filologi propendono a considerare il vocabolo nuraghe come un reliquato della parlata primitiva paleomediterranea, da ricollegarsi col radicale *nur* e con le varianti *nor*, *nul*, *nol*, *nar* etc.: radicale largamente diffuso nei paesi del Mediterraneo, dall'Anatolia all'Africa, alle Baleari, alla Penisola Iberica, alla Francia, col duplice significato, opposto ma unitario, di ‘mucchio’ e di ‘cavità» (Lilliu, 2005, p. 57).

Sebbene il fuoco richiami alla memoria l'idea di centralità, il raccoglimento, la stessa forma nuragica, e, di conseguenza, l'elemento del focolare, tra i quattro dell'architettura semperiana

«il più importante e morale, [...] embrione della forma sociale in generale e simbolo di stabilità e unità» (Semper, 1991, p. 81), appare opportuno soffermarsi, in questa sede, sul dualismo mucchio-cavità, al fine di carpire quali istanze veicoli il carattere spaziale delle architetture nuragiche.

Mucchio e cavità sono due espressioni antitetiche che rimandano ad azioni prettamente arcaiche: l'azione del cavare e del riportare: «Cavare, trarre fuori, estrarre una massa, di terra o di roccia, generando una discontinuità nella conformazione originaria del suolo. L'atto del cavare, come intervento sul suolo, si compie a seguito di un preliminare taglio della massa geologica che delimita l'area sottoposta al fenomeno estrattivo. [...] Riportare, trasferire materiale da un luogo ad un altro per colmare una depressione o per formare un rialzamento. L'azione tende a modificare l'assetto morfologico originario del suolo: attraverso opportuni riporti di terra si realizza una nuova configurazione orografica, una nuova topografia» (Cocchia, 2005, pp. 45; 85).

Le due azioni compositive, combinate tra loro, delineano la natura architettonica delle costruzioni nuragiche, svoltesi sull'ancestrale dicotomia tra pieno e vuoto, luce e buio, assenza e presenza di materia: «Il carattere ‘architettonico’ della civiltà paleosarda del Bronzo e del Ferro è già nel nome stesso del nuraghe, dove *nura* (*nurra*) sembra significare, insieme, mucchio, cioè struttura e cavità, cioè spazio, in definitiva costruzione di grosse pietre sovrapposte in filari senza malta, vuota internamente: ciò che è l'essenza formale della torre nuragica elementare, con la camera circolare coperta da falsa volta (*tholos*) conservatasi attraverso tutte le successive complicità e le vicissitudini costruttive del monumento» (Lilliu, 2002, p. 145). L'idea del mucchio come struttura riflette una duplice condizione: da un lato, la staticità di un sistema prettamente arroccato – sia esso generato da un cumulo di terra o di pietre – veicola un'idea elementare di radicamento senza soluzione di continuità con il sostrato geologico della terra; dall'altro, la struttura intesa come forma e configurazione dell'oggetto architettonico (Martí Arís, 1990, p. 63), organizzazione delle parti con il tutto, decreta e rivela la sua natura tipologica.

«Una forma costruita ha sempre una base strutturale, poiché la struttura, in quanto tale, espone il rapporto tra il sopra e il sotto, tramite l'espressione della forza di gravità» che, come ricorda Norberg-Schulz (1984, pp. 118–119), tra gli strumenti mentali arcaici rappresenta *in nuce* il carattere strutturale dell'architettura nuragica.

La gravità, in concerto con la materia, veicola un linguaggio con il quale l'architettura nuragica si esprime attraverso straordinarie logiche di congruenza interscalare, al punto tale da essere definita dal tecnologo dell'architettura Franco Laner tecnema⁴, «essenza costruttiva che rende l'opera stabile e duratura» (Laner, 1999, pp. 34).

È quello che accade quando guardiamo il pozzo sacro di Santa Vittoria a Serri [07], la tomba di Giganti Madau a Fonni [08] o il nuraghe Is Paras a Isili [09]: architetture diverse – per destinazione d'uso, forma, orientamento, dimensioni, materiali, intenzioni progettuali – con un condiviso codice costruttivo che le riconduce alla stessa matrice di pensiero arcaico che le ha generate.

Tuttavia, pur cogliendo la rilevanza del tecnema nuragico, Laner sostiene che la struttura nuragica non vada considerata come mera e casuale sovrapposizione di materia litica: ad essa corrisponde un vero e proprio atto sacro e simbolico, intrinsecamente connesso alla forma. L'uomo nuragico, infatti, ha conferito consistenza materica a una necessità, al contrario, tutta spirituale: «Ogni costruzione è la ripetizione dell'atto iniziale: nello scegliere il luogo, nel tracciare la fondazione, nel chiudere e ricominciare ogni anello della cupola ogivale, nello sviluppare la rampa finale ed infine nel dare significato a ciò che è costruito, si compie un unico, sacro, gesto. [...] La costruzione del nuraghe, proprio perché corrisponde e dà corpo allo stadio evolutivo etnologico dell'uomo in quel contesto storico, è facilmente ripetibile, perché lo si è 'partecipato', lo si è compreso, non solo come tecnica» (Laner, 1999, p. 40).

Il nuraghe Is Paras a Isili, situato su un piccolo rilievo di roccia calcarea, esprime in maniera paradigmatica questa considerazione. Il nuraghe complesso è uno tra i più conosciuti dell'isola per la famosa *tholos*, una tra le strutture spaziali più proporzionate e affascinanti dell'intera isola. La torre principale, costituita da blocchi di calcare lavorati e posti su filari regolari⁵, si erge maestosa dal basamento trilobato, riproponendo il tipo a torre, potenziale richiamo antropomorfo della simbologia maschile. A tale allusione prettamente simbolica esterna, si contrappone internamente la *tholos*, una delle più alte in tutta l'isola [10], struttura assimilabile alla sacralità del ventre materno nonché espressione simbolica del principio creatore femminile, come sostiene l'archeologo Nicola Porcu (2013).

Non è tutto: il rito di fondazione della torre principale, similmente a ciò che accade in altri nuraghi, è avvenuto attraverso la costruzione di un pozzo-cisterna, un potenziale *mundus* scavato dal quale, attraverso l'azione del rito, avveniva l'inizio generatore della struttura nu-



07. Pozzo sacro di Santa Vittoria, Serri.

08. Tomba di giganti di Madau, Fonni.

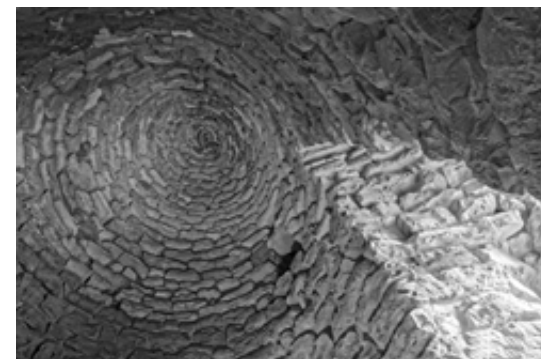
09. Nuraghe Is Paras, Isili.

ragica, attraverso la disposizione organizzata della materia litica. Questo elemento emerge chiaramente dal famoso saggio del geografo Maurice Le Lannou: «Se l'architettura, nella sua struttura generale e nella sua mole, evoca una morte regale, tutto, nei particolari, rivela la presenza della vita. Il nuraghe non manca mai d'acqua: spesso c'è un pozzo che si apre proprio all'interno dell'edificio o anche in un piccolo cortile annesso. Negli altri casi, il nuraghe non è mai lontano da una sorgente. [...] Si ha piuttosto l'impressione che l'estrema dispersione degli edifici nuragici sia in rapporto con la molteplicità delle sorgenti e la loro scarsa portata» (Le Lannou, 1979, p. 87).

La celebrazione della simbologia femminile e maschile non si limita solo ai nuraghi, ma viene evocata anche nel caso delle architetture nuragiche culturali e funerarie. L'esempio dell'architettura culturale del pozzo sacro di Santa Cristina a Paulilatino [11], in tal senso, è rappresentativo tanto di una raffinata grammatica architettonica quanto di un forte valore simbolico al quale le forme stesse del pozzo vengono ricondotte. Diversamente dal nuraghe, l'architettura a pozzo è ipogea, per cui la disposizione dei conci stereotomicamente composti genera dei muri di contenimento che convergono verso la *tholos* contenendo la terra. Essa custodisce l'arcana essenza del tipo a pozzo, che si esplicita nella compenetrazione tra le due forme – trapezoidale e circolare – le quali, attraverso il rito della discesa, conducono al ventre della terra dove sgorga l'acqua, fonte di vita, ciclicamente omaggiata e rinnovata dalla luce del sole, inteso come principio simbolico maschile, durante precisi periodi dell'anno.

Afferma Carl Gustav Jung: «ciò che noi chiamiamo simbolo è un termine, un nome o anche una rappresentazione che può essere familiare nella vita di tutti i giorni e che tuttavia possiede connotati specifici oltre al suo significato ovvio e convenzionale. Esso implica qualcosa di vago, di sconosciuto o di inaccessibile per noi» (Jung, 1980, p. 5).

Questo senso di indeterminatezza proiettiva che Jung richiama, propria delle architetture arcaiche, si disvela nella natura recondita del pozzo sacro in due differenti momenti: il tempo del movimento, della discesa, dal varco del *temenos* fino all'arrivo alla scala trapezoidale, che induce, attraverso la rastremazione, tanto all'allusione figurativo-antropomorfa quanto alla condizione fisico-materica, nonché alla dimensione percettivo-fenomenologica dello stare in uno spazio fisico destinato a pochi; il tempo della stasi, della contemplazione, dell'avvolgimento ancestrale della *tholos*, del contatto con l'elemento acqua e con l'atmosfera pulviscolare creata dai raggi del sole che penetrano dall'oculo bagnando i conci basaltici.



10. *Tholos del nuraghe Is Paras*, Isili.

11. *Pozzo sacro di Santa Cristina*, Paulilatino.



12. Tomba di giganti Sa Domu 'e S'Orku, Siddi.

Discorso analogo per le architetture nuragiche funerarie, dove la forma del tumulo [12] diviene rappresentazione simbolica al punto da suscitare un singolare stato d'animo⁶ nell'uomo; celando un tipo di sepoltura collettiva ad inumazione, la struttura autoportante del tumulo decreta una fissità atemporale, attraverso l'immagine della protome taurina, paradigma androgino già presente nelle architetture prenuragiche delle domus de janas.

Il simbolo in questione cela una duplice natura spaziale, quella direzionale, custode del mondo dei morti, l'altra centrale, protettrice del mondo dei vivi; tuttavia, è bene notare, come ricorda Franco Purini in merito alle sue riflessioni sul comporre l'architettura, che il valore del tempo sovrintende entrambi i sistemi spaziali: «Non è tanto l'aspetto costruttivo in senso assoluto che connota l'architettura la quale, come si è già detto, è costruzione. La categoria che sembra rendere tale l'architettura è piuttosto il radicamento nella terra della costruzione stessa, la sua fissità in un punto preciso dello spazio» (Purini, 2000, p. 61).

Esistono esempi di architetture – e le tombe di giganti possono essere annoverate tra queste, poiché in una condizione primordiale del paesaggio la posizione della morte è una delle condizioni fondanti la creazione di uno spazio arcaico esistenziale – destinati a restare fermi: «[...] il manufatto si pone come descrizione duratura del tempo. L'architettura costruisce quindi una rappresentazione unica e persistente di una luce individuale relativa a un punto preciso della terra, e in questa azione si realizza gran parte del suo fine. Ma, in quanto fisse, le opere di architettura consentono anche di essere ritrovate. Esse permettono di pensare un punto del mondo e di ritornarvi. L'architettura è allora il compimento di un itinerario previsto e il traguardo di un viaggio nuovo, ripetuto» (Purini, 2000, pp. 61–62).

Una delle peculiarità riconosciute dell'architettura nuragica, similmente ad altre architetture preistoriche, consiste nell'essere state fondate con sapienza d'intenti, nel pieno rispetto del carattere dei luoghi, al punto tale da poter essere letti e interpretati in senso assoluto; anche a distanza di tempo, esse possono essere “ri-trovate” e “ri-comprese”.

È la struttura, dunque, che rappresenta il luogo dove risiede “il principio di formazione e di intellegibilità” dell'architettura nuragica, concepita, generata e costruita attraverso l'utilizzo di archetipi ed operazioni prettamente stereotomiche, emblema di «un'esigenza costruttiva e assieme architettonica» (Mossa, 1979, p. 34). In questo senso, la valenza strutturale del nuragico è intimamente relazionata al tipo architettonico (a pozzo, a torre, etc.) definito da Carlos Martí Arís «enunciato logico che descrive una struttura formale», nonché «principio ordina-

tore per il quale una serie di elementi legati da particolari relazioni acquistano una struttura determinata» (Martí Arís, 1990, p. 63). Nella duale lettura mucchio-struttura, inoltre, si affermano operazioni di disposizione ragionata di materia ciclopica, altro carattere distintivo delle architetture nuragiche. Infatti, rispetto alle logiche puramente megalitiche, il nuragico, con le sue invenzioni tipologiche, arriverà a un grado più controllato e raffinato di tecnica costruttiva che, attraverso una lunga sperimentazione nel tempo, permetterà il raggiungimento di un'erudizione formale, arrivando ad esprimersi con intensità non solo negli spazi esterni ma anche in quelli interni, che si affronteranno a seguire.

NOTE

⁴ «Vorrei, con l'aiuto di un'invenzione linguistica, sostenere una tesi: il nuraghe è un tecnema. [...] Tecnema è allora l'elemento che caratterizza una tecnica costruttiva. Meglio ancora, ciò che sintetizza la complessità dell'atto costruttivo, che non è definito solo dai materiali e dalle tecnologie costruttive, ma include anche la concezione strutturale, cioè ciò che legittima concettualmente il gesto tecnico, il pensiero che in definitiva fa muovere le mani. Tecnema è quindi l'essenza costruttiva che rende l'opera stabile e duratura. [...] Insomma, ciò che appare formalmente simile può essere sostenuto da tecnemi diversi, mentre lo stesso tecnema può generare morfemi differenti. [...] Le costruzioni del periodo nuragico hanno lo stesso tecnema. Possono però avere differenti destinazioni ed anche morfemi diversi» (Laner, 1999, pp. 34–35).

⁵ Cfr. (Moravetti et al., 2017, p. 356).

⁶ «[...] Se in un bosco troviamo un tumulo, lungo sei piedi e largo tre, disposto con la pala a forma di piramide, ci facciamo seri e qualcosa dice dentro di noi: qui è sepolto qualcuno. Questa è architettura» (Loos, 1972, p. 255).

6.3 La cavità come spazio

«Il processo del mio lavoro, da sempre, si imposta sul dialogo tra pieno e vuoto [...] Sono arrivato a pensare, in alcune occasioni, che lo stesso dialogo tra il pieno e il vuoto sia in effetti un dialogo tra due realtà, la materia e il vuoto, molto simili, che si differenziano esclusivamente per la velocità. Forse che la differenza non sia solo di peso, ma anche di velocità. La materia la si può considerare uno spazio molto lento, lo spazio una materia molto rapida» (Chillida, 2016, p. 79).

Lavorare per blocchi lapidei, per frammenti, secondo principi di accostamento, disposizione ragionata, sovrapposizione e composizione di parti, al fine di rievocare un'idea totale di una massa intera, porta all'acquisizione e alla consapevolezza che l'architettura nuragica, ritornando all'etimo *nur* esplicito da Lilliu nel capitolo precedente, possa essere intesa anche come cavità e, pertanto, come spazio.

La cavità costituisce un'operazione sostanziale di sottrazione di materia rispetto a un pieno, dal quale si genera spazio. Nell'architettura nuragica, le cavità si presentano secondo soluzioni spaziali che tradiscono la natura ipogea o epigea della costruzione: infatti, nel caso dei nuraghi, la cavità interna della *tholos* si contrappone all'estrusione massiva della forma platonica tronco-conica che il prospetto restituisce, differenziandosene formalmente; stesso dicasi per le tombe di giganti, dove, sebbene la protome taurina restituisca due tipologie di spazio, la cavità si esplicita distintamente nell'aula longitudinale destinata ai defunti; nel caso dei pozzi sacri, invece, la cavità coincide, di fatto, con il progetto stesso dell'architettura culturale, divenendo immagine espressiva da cui derivano i suoi stessi limiti fisici e, conseguentemente, la sua forma, essendo stata concepita come intrusione nell'elemento terra.

Naturalmente, a monte, lo spazio nuragico si dichiara attraverso la sacralizzazione di un atto prettamente fondativo.

A tal proposito, lo storico delle religioni Mircea Eliade esplica come «il dominio sacrale dello spazio fa di ogni atto insediativo, di ogni fondazione di luogo, un'esperienza intrinsecamente religiosa» (Eliade, 1973, p. 25) e lo spazio nuragico, sicuramente, non si sottrae da questa dimensione. In seno a questo concetto, è certamente possibile affermare che lo spazio nuragico è uno spazio fortemente esistenziale⁷, dove l'archetipo del recinto sancisce un centro dal quale si dispiega il principio della costruzione stessa. Racconta Christian Norberg-Schulz, a



13. Manuel e Francisco Aires Mateus, *Voids*, Biennale Venezia, 2010.

proposito della figura della torre: «Una torre può rappresentare il luogo e rendere possibile l'identificazione e l'insediamento umano. Ogni torre incarna un particolare modo di essere tra terra e cielo, con la definizione di un centro ad opera dell'uomo. In questo modo il paesaggio abitato viene portato vicino, ma il portare è ambivalente. Se l'insediamento è visto da lontano, la torre raduna l'ambiente e segnala contemporaneamente quel che si cela all'interno; se siete già all'interno la torre ricorda l'ambiente esterno, pur esprimendo allo stesso tempo il centro focale dell'abitato. Essa funziona così dal legame unificatore di esterno ed interno ed esprime la qualità fondamentale dell'essere in un certo luogo» (Norberg-Schulz, 1984, p. 35). Il discorso di Norberg-Schulz può traspirare chiaramente al nuraghe e, in senso lato, alle altre tipologie di architetture nuragiche che vanno a costituire l'idea di una città arcaica distesa nel territorio, costellazione di molteplici centri, se centro si intende come «elemento costitutivo dello spazio esistenziale» (Norberg-Schulz, 1984, p. 22), scaturigine di tensioni tra un dentro e un fuori – la sequenza spaziale corridoio-*tholos* del nuraghe – tra un sopra e un sotto – il rapporto tra luce, pietra e acqua del pozzo – tra un qui e un là – l'apertura della tomba di giganti come velo e soglia tra spazio della vita e spazio della morte.

Ciò conduce al tema generatore dello spazio, il vuoto, che per Fernando Espuelas (2004, p. 8) può essere percepito «solo attraverso la forma»: in questo senso, l'architettura nuragica può essere intesa come una forma d'arte simbolica che introduce nella qualità del suo spazio una dimensione del tempo distillato, concentrato, proprio per la capacità del vuoto di rendere intrinsecamente abitabile la materia.

Un principio compositivo – questo del vuoto – cardine della poetica dei fratelli Aires Mateus, espresso molto chiaramente nelle loro architetture. In particolare, in occasione della XII Biennale di Architettura di Venezia del 2010, affermano: «Lo spazio è un vuoto, una manciata d'aria formata da un materiale che definisce un limite. La precisione dello spazio coincide con la precisione del tempo che conferisce identità alla sua esistenza. [...] Lo spazio è definito dalla forma, dalla struttura-trama, dal colore, dalla temperatura, dalla luce ed è costruito usando il vuoto, attraverso una sottrazione. È un processo mentale di costruzione che predilige lo spazio come elemento centrale e che costruisce attraverso lo scavo, la sottrazione, un processo nel quale il centro dell'esperienza è spostato dalla forma alla vita, e lo spazio è trasformato in un protagonista centrale, autonomo e quasi totale» (Aires Mateus - Crespo, 2011, p. 5).

La definizione del limite è, dunque, il fattore che permette la costruzione del vuoto. Sono

concetti, questi appena espressi, che indubbiamente richiamano e si ricollegano alla poetica dello scultore basco Eduardo Chillida, secondo il quale «il limite è il vero protagonista dello spazio» (Chillida, 2010, p. 35). Secondo questa particolare prospettiva, lo spazio nuragico può essere inteso, in prima istanza, come spazio cavo⁸, rimandando conseguentemente all'archetipo della caverna, definita da Bruno Zevi "informale preistorico" per la sua capacità di veicolare un senso di libertà materica e di continuità spaziale.

«Tutti coloro che hanno anche fuggevolmente riflettuto sull'argomento sanno che il carattere precipuo dell'architettura – il carattere per cui essa si distingue dalle altre attività artistiche – sta nel suo agire con un vocabolario tridimensionale che include l'uomo. [...] La pittura agisce su due dimensioni, anche se può suggerirne tre o quattro. La scultura agisce su tre dimensioni, ma l'uomo ne resta all'esterno, separato, guarda dal di fuori le tre dimensioni. L'architettura è come una grande scultura scavata nel cui interno l'uomo penetra e cammina. [...] Ma l'architettura non deriva da una somma di lunghezze e altezze degli elementi costruttivi che racchiudono lo spazio, ma proprio dal vuoto, dallo spazio racchiuso, dallo spazio interno in cui gli uomini camminano e vivono» (Zevi, 1948, pp. 21–22).

Come abbiamo già affermato nella seconda parte della tesi, la stessa architettura nuragica viene ricondotta da Zevi a grado zero dell'architettura, durante il convegno di Modena "Paesaggistica e grado zero della scrittura architettonica" del 1997, dove l'architetto dichiara ed esplica la poetica nuragica dell'imperfetto antiurbano⁹. Durante il convegno scorrono parole intense: termini quali "irregolare", "imperfetto", "alieno", "impulso" introducono il nuragico come architettura cruda, istintiva, rozza, primitiva. Zevi sembra interessato a catturare ed esaltare questa nota del nuragico, poiché la chiave della sua atemporalità è ubicata all'interno di questa imperfezione colta e antitetivamente aulica, di chiara derivazione paleolitica. È chiaro il riferimento ad un «istinto atavico delle caverne», dove il linguaggio preistorico si presenta come «unico, privo di strutture spaziali statiche, aperto, libero, sconfinato in ogni direzione» (Zevi, 1994, p. 31). Proprio nel riferirsi al complesso nuragico Su Nuraxi a Barumini [14], egli elogia l'originale dissonanza della costruzione nuragica, esaltando alcuni particolari compositivi, quali «il processo di erosione in verticale, il sottrarre materia, peso e spessore all'interno dell'involucro, favorendo cavità, nicchioni, persino una scala elicoidale che morde la volumetria del mastio con un anello spettacolare» (Zevi, 1995, p. 14). Vere e proprie istanze spaziali, che ci portano alla possibilità di assumere l'architettura nuragica come architettura



14. Nuraghe Su Nuraxi, Barumini.

stereotomica, per la sua capacità di organizzazione strutturale che, attraverso la composizione della materia lapidea, crea forme stabili, che appaiono come risultanti di processi squisitamente sottrattivi: «Intendiamo per architettura stereotomica, quella in cui la gravità si trasmette in maniera continua, in un sistema strutturale continuo, dove la continuità costruttiva è completa. È l'architettura massiccia, pietrosa, pesante. Quella che poggia sulla terra come se nascesse da lei. È l'architettura che cerca la luce, che perfora i suoi muri per fare in modo che la luce penetri in lei. È l'architettura del *podium*, del basamento. Quella dello stilobate. È, riassumendo, l'architettura della caverna» (Campo Baeza, 2012, p. 52).

L'architettura nuragica, da questo punto di vista, presenta tipologie estrusive e intrusive, in cui le forme della cavità, in alcuni casi, raggiungono esiti di straordinaria perfezione, come il caso del mastio del nuraghe di Santu Antine a Torralba o il famoso vuoto di Santa Cristina a Paulitatio, il cui la cavità a forma di trapezio, secondo Francesco Venezia, raggiunge «una forma straordinaria e non comune»¹⁰.

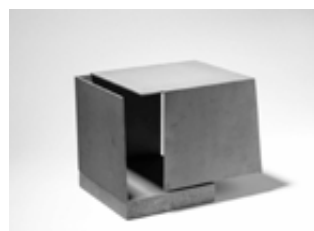
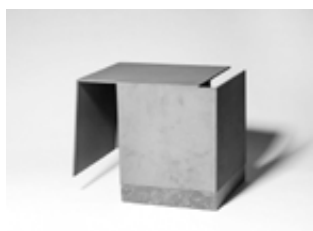
Tuttavia, per essere più precisi, si riconosce che lo spazio cavo nell'architettura nuragica non è ottenuto cavando fisicamente la materia, per sottrazione, similmente a ciò che accade nella famosa opera *Double negative* di Michael Heizer [15], ma è ottenuto per costruzione, in modo tale da restituire metaforicamente l'idea stessa di cavità: il risultato è uno spazio ricco di tensioni, capace di configurare antri, convessità, concavità, interstizi, meandri, attraverso tagli di materia e luce.

A questo proposito, lo spazio dell'architettura nuragica potrebbe curiosamente accostarsi al concetto di spazio disoccupato, sviluppato dallo scultore basco Jorge Oteiza nell'ambito della sua poetica. L'architettura nuragica può essere intesa come architettura disoccupata nella misura in cui il processo sperimentale che porta alla conclusione della forma decreta la costruzione del vuoto, “presenza di un'assenza”, dal carattere al contempo statico e metafisico; per di più, la disoccupazione nuragica tende a chiarirsi maggiormente quando essa si manifesta attraverso lo stato di rovina in cui tali architetture preistoriche versano.

Nel concepire il procedimento di disoccupazione spaziale, Oteiza riferisce ad un archetipo preistorico, il cromlech neolitico basco: «Quale è la vera natura del cromlech? [...] È una costruzione puramente metafisica, simbolica e spirituale [...] per cui esso significa la creazione più pura e più alta che sia possibile concepire e determinare in un linguaggio estetico [...] il circolo non risponde tanto a un simbolismo geometrico quanto a una metafisica dell'esisten-



15. Michael Heizer, *Double Negative*, 1969-70.



16. Tomba di giganti di Coddu Vecchu, Arzachena.

17. Jorge Oteiza, Scatola Metafisica per congiunzione di due triedri, 1959.

te» (Oteiza, 2009, p. 12). Chiaro retaggio dell'architettura megalitica, il cromlech ricomponne, attraverso la costruzione del recinto circolare, una forma conclusa, costituita dalla disposizione ordinata di dolmen e menhir. Essi si basano sul principio del trilite che, nonostante la natura prettamente stereotomica dell'architettura preistorica sarda, ritroviamo in alcuni episodi tipici del nuragico. Gli esempi più chiari, da questo punto di vista, sono le prime tipologie di tombe di giganti, che riprendono l'*allée couverte*, come il caso di Coddu Vecchu ad Arzachena [16], in cui la ripetizione dei menhir sormontati dall'architrave genera l'aula sepolcrale che si conclude con la stele centinata, elemento centrale da cui si dipana il corpo dell'edera semicircolare, caratterizzata da lastre di pietra infisse nel terreno di altezza progressivamente decrescente; altri esempi, più di dettaglio, sono da ricercarsi nella realizzazione degli ingressi alle *tholoi* dei pozzi sacri e dei nuraghi (a partire da quelli a corridoio), in cui si può apprezzare l'appoggio dell'architrave sulla muratura ciclopica.

Sebbene l'architettura nuragica non operi attraverso una scomposizione della massa, similmente a ciò che accade sulle scatole metafisiche di Oteiza [17], si possono cogliere delle analogie nella capacità graduale di formazione che il vuoto nuragico in-trattiene, nonché del raggiungimento di uno stato di quiete, un *silenzio spaziale aperto*, come lo definisce lo scultore stesso, nel momento in cui il vuoto si manifesta disvelandosi.

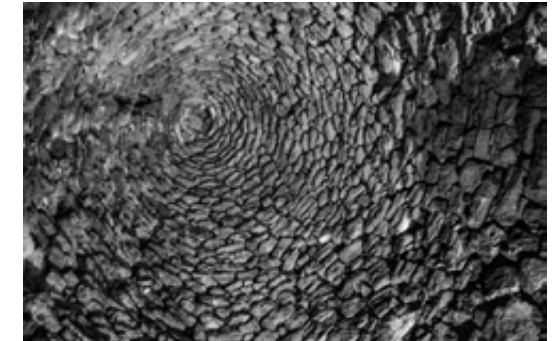
L'architettura nuragica è architettura disoccupata nella misura in cui è capace di catturare il vuoto attraverso l'azione costruttiva, tramutandolo in elemento fisso e immobile: è un vuoto ottenuto per costruzione, che ricerca spiritualità nell'immobilità. «Il vuoto è qualcosa che si ottiene (come succede in Fisica, il vuoto non esiste). È una risposta estetica legata alla fase di 'disoccupazione' spaziale. Il vuoto viene a essere la presenza di un'assenza [...] Lo spazio vuoto come appartamento spirituale, come ricettività (termine che si contrappone a quello di espressività, allo stesso modo in cui il concavo sta al convesso), lo spazio vuoto dunque come barriera e neutralizzazione o difesa dall'aggressività esteriore dell'espressività e dei cinetismi, a favore dell'uomo» (Oteiza cit. in Catalan, 2001, p. 26).

Il risultato finale è uno spazio metafisico, tipico dei luoghi arcaici; il vuoto ricettivo, come specifica Renato Bocchi (2015, p. 22), «vuole essere uno spazio statico, acquietante e contemplativo, uno spazio-rifugio».

Nell'architettura nuragica si colgono diverse gradazioni di spazio disoccupato: dai più celati, come accade per il nuraghe Arrubiu a Orroli [18], dove la dimensione del vuoto cresce simul-

taneamente all'erezione circolare della massa lapidea, fino a raggiungere la sua stabilità nella tholos, che protegge la cavità pur nella conclusione della geometria platonica tronco-conica; ai più protetti, come nel caso del pozzo sacro di Funtana Coberta a Ballao [19], dove il vuoto tende ad aprirsi verso l'esterno, attraverso un andamento progressivo nell'attraversamento del *dromos* fino al disvelamento della forma cava della *tholos*, custode della risorgiva; fino ai più contenuti e deducibili, come accade nella tomba di giganti di Sa Domu 'e S'Orku nella giara di Siddi [20], dove il vuoto contenuto dell'aula longitudinale si confronta con il vuoto centrale ed aperto che l'abbraccio dell'esedra, attraverso il dispiegamento accogliente delle sue ali, lascia intuire, formando non solo uno spazio disoccupato ma anche uno spazio eterocronico e eterotopico¹¹, dove l'accesso ai differenti vuoti non poteva essere esperito se non in momenti temporali differenti dell'esistenza dell'uomo nuragico. Ancora, un ultimo interessante esempio di spazio nuragico disoccupato, questa volta chiaramente manifesto, è quello del nuraghe Burghidu a Ozieri [21], dove il tempo stesso, in questo caso, ha in prima istanza costruito e, solo successivamente, de-costruito, rivelando lo spazio disoccupato della rovina, che l'occhio del fruitore ricompone gestalticamente.

Per concludere, mucchio e cavità sono principi compositivi che ancora oggi, a distanza di secoli, affiorano dalle architetture nuragiche, sollevando questioni fondamentali per la loro valorizzazione e mettendo in moto conseguenti considerazioni che possono vertere verso gli approcci contemporanei delle discipline afferenti al progetto: sono questioni che alimentano ancora il dibattito attuale, dove la lettura atemporale e astorica di queste architetture senza architetti riferiscono al passato come luogo costante di apprendimento.

18. *Nuraghe Arrubiu*, Orroli.19. *Pozzo sacro di Funtana Coberta*, Ballao.



20. Tomba di giganti Sa Domu 'e S'Orku, Siddi.

21. Nuraghe Burghidu, Ozieri.

NOTE

⁷ «Una delle proprietà fondamentali dello spazio esistenziale è la distinzione tra orizzontale e verticale; le due direzioni hanno quindi un ruolo costitutivo nel linguaggio dell'architettura» (Norberg-Schulz, 1984, pp. 27–29).

⁸ «L'originalità più profonda dell'architettura, come tale, risiede forse nella massa interna. Dando una forma definita a questo spazio cavo, essa crea veramente il suo proprio universo. Senza dubbio i volumi esterni e i loro profili inseriscono un elemento nuovo e del tutto umano nell'orizzonte delle forme naturali, alle quali anche il loro conformarsi, o il loro accordo meglio calcolati, aggiungono sempre qualcosa d'imprevisto. Ma, a ben riflettere, la cosa più meravigliosa è l'aver in qualche modo concepito e creato un inverso dello spazio. L'uomo cammina ed agisce all'esterno di tutte le cose: egli è perpetuamente al di fuori e, per penetrare oltre le superfici, bisogna che le spezzi. Il privilegio unico dell'architettura tra tutte le arti, ch'essa costruisca dimore, chiese o navigli, non è d'assumere un vuoto comodo e di circondarlo di garanzie, ma di costruire un mondo interno che si misura lo spazio e la luce secondo le leggi d'una geometria, d'una meccanica e d'un'ottica che di necessità rimangono incluse nell'ordine naturale, ma su cui la natura non ha presa» (Focillon, 1990, p. 134).

⁹ «Si riapre, dopo oltre un millennio, il binomio perfetto/imperfetto, che risale alla preistoria e precisamente alla civiltà nuragica, la quale esclude un habitat geometrizzato, armonico, simmetrico, chiuso aprioristicamente nel proprio assetto. La vita nelle grotte e negli insediamenti nomadici aveva insegnato lo splendore dell'irregolarità, della contaminazione, delle luci intercettate e riflesse in mille tagli arcani. Il mondo sardo non vuole disperdere questi valori: perciò il suo disegno non è precostituito. Ma scandito da successive aggregazioni, dettate dal gusto per la linea curva. Linguaggio 'casual', quello nuragico, alieno dalla rifinitura e dal compiuto, aderente all'impulso del momento, a un metodo di frantumare corrispondente all'etica che dissocia l'abitato dai microcosmi» (Zevi, 1997, p. 30).

¹⁰ Il suddetto passo è estrapolato dall'articolo intitolato “Il cuore solido di Castello e la perfezione nel pozzo. L'architetto Francesco Venezia e il ritorno alle origini”, tratto dal quotidiano “Unione Sarda” del 7.09.2014, in cui la giornalista Caterina Pinna intervista l'architetto Venezia.

¹¹ Non pare questa la sede più opportuna per affrontare specificatamente l'argomento, tuttavia anche il tema dell'eterotopia foucaultiana si potrebbe prestare come ulteriore e potenziale declinazione di spazio nuragico, insieme a quelle già elencate.

6.4. Smisuratezza e atmosfera

Se i concetti di mucchio e cavità, espressi nelle precedenti analisi, hanno riguardato preminentemente alcune qualità specifiche dello spazio nuragico che l'etimo *nur* suggeriva, in questo capitolo si focalizzerà l'attenzione sull'unità dello spazio delle architetture nuragiche dal punto di vista prettamente fenomenologico. Partiamo, dunque, da un passo di Franco Purini, in cui l'autore si interroga in merito ad una possibile definizione di uno spazio architettonico: «Voglio tornare brevemente sui due tipi di spazio architettonico che ho individuato. Il primo è lo spazio assoluto, un ambiente vasto o ridotto composto solo dalle pareti e dalla copertura. Al di là delle sue dimensioni, è uno spazio solenne, assertivo, monumentale, nel quale si avverte l'intrinseca sacralità del costruire. [...] Il secondo è lo spazio fenomenico, costituito dalla compresenza di una serie di elementi di scale diverse, che danno vita a un racconto architettonico nel quale la luce gioca un ruolo importante. Questo spazio ha una tonalità scenografica, spesso drammatica [...] sono autentici e duraturi capolavori plastici narrativi, emozionali, ai quali il contrasto tra luci e ombre conferisce un'indimenticabile essenza misteriosa» (Purini, 2022, pp. 72–73).

Due tipologie spaziali distinte, che l'architetto individua come preminenti nella sua visione interpretativa e che, se trasposte, identificano chiaramente determinate caratteristiche che lo spazio nuragico, in qualità di spazio arcaico, può accogliere e manifestare contemporaneamente. Cercheremo, dunque, di esplicitare e articolare queste ulteriori declinazioni di spazio nuragico.

Già nella prima parte della ricerca, specificatamente nel capitolo dedicato ai luoghi dell'arcaico, sono state espresse alcune considerazioni intorno all'architettura arcaica come forma d'arte simbolica. Per quanto riguarda il primo tipo di spazio puriniano – quello solenne e austero – le architetture nuragiche possono effettivamente assurgere a forme d'arte simbolica, essendo annoverate tra quei luoghi resistenti, luoghi che danno «grandiosa solennità alle immense distese solitarie» (Le Lannou, 1979, p. 85), luoghi di riunione e del sacro di memoria hegeliana, che danno a pensare, che rimandano a pensieri universali e tuttavia indeterminati. Questa singolare tesi si evidenzia specificatamente per l'architettura nuragica in un saggio dello storico dell'antichità e filologo tedesco Franz Altheim, in cui esplica il carattere ieratico e monumentale del nuraghe, conferito dall'espressività della materia litica: «Nella sua forma

tipica, un torrione conico costruito con strati di pietre concentrici sovrapposti, senza malta, rappresenta una versione elaborata, costruita a scopi difensivi e più monumentale, della rotonda antica mediterranea... inconfondibile nel nuraghe una consapevole tensione verso qualcosa di massiccio, imponente, addirittura sovraumano. Se il perimetro deve sottolineare l'aspetto chiuso, ritroso, ostinato della costruzione, sarà evidentemente importante sovrapporre dei parallelepipedi il più possibile imponenti. E anche l'ordine ingombrante e grossolano che un simile procedimento comporta, viene cercato e non evitato. Non siamo troppo lontani dal modo di costruire 'ciclopico' delle rocche di Tirinto e Micene; qui è la smisuratezza informe che viene, direi quasi, elevata a principio» (Altheim, 1935, p. 29).

Il nuraghe tende, si eleva verso l'alto, attraverso la massa che, alleggerendosi e rimpicciolendosi, simula la tensione verso il cielo, attraverso la sua architettura smisurata. Il tema della smisuratezza, già richiamata dall'estetica hegeliana, è corroborato ulteriormente dalle considerazioni del mitologo ungherese Karl Kerényi che, attraverso i suoi numerosi viaggi in Italia, alla ricerca «delle nobili forme del paesaggio antico» (Kerényi, 1996, p. 22), ha modo di confrontarsi con l'architettura nuragica. In particolar modo, egli si esprime sul nuraghe, riconoscendone la figura, talmente imponente da essere considerata sovraumana: «In effetti, esso non sembra essere opera dell'uomo e della sua arte. È 'titanico', nel senso in cui tutte le creazioni di epoca preistorica lo sono, quasi prendesse vita in loro una spinta cieca e violenta verso la sovraumana grandezza, il tempo infinito» (Kerényi, 1996, p. 27).

È il tempo, dunque, la grande chiave interpretativa che l'uomo arcaico volle suggellare nel momento dell'erezione della forma nuragica, tempo che legittima *in toto* l'esistenza della materia. Tuttavia, in pieno concerto con le riflessioni già esplicitate intorno alla semantica polisemica della poetica arcaica, sia Altheim che Kerényi riportano il nuraghe a una condizione tanto monumentale e ieratica quanto rozza e primitiva. Quest'ultima accezione la si evince dal calibrato ma deciso utilizzo di termini quali "informe", "massiccio", "ingombrante", "grossolano", che rievocano un senso di arcaico insito nell'origine costruttiva nuragica, qualcosa di potente, di telluricamente, geologicamente massivo, formatosi «nel cuore della terra, in quanto l'idea che ne sta alla base è molto terrena», in stretta connessione con la natura, al punto tale da dichiarare che «sono le montagne che hanno insegnato agli esseri umani questo modo di costruire» (Kerényi, 1996, p. 28). Addirittura, alcuni nuraghi, come quello di Lughèrras a Paulilatino, «sono diventati ormai veri e propri monti», secondo Kerényi (1996,



22. *Nuraghe Lughèrras*, Paulilatino.

p. 28), che riconosce nel nuraghe oristanese [22] un vero e proprio prodotto della natura. Esiste, secondo la visione del mitologo, una sorta di “trasporto” che guida le costruzioni arcaiche di ogni cultura, alla cui origine «è il cosmo, in tutte le sue manifestazioni», attraverso il quale l'uomo «si lascia trasportare in maniera tanto più profonda e creativa quanto più egli è carico di energie, dotato e interiormente ricco. Il trasporto è dunque la spiegazione scientifica dell'origine delle opere della cultura e allo stesso tempo è la possibilità scientifica di tale spiegazione» (Kerényi, 1996, p. 25).

Se, dunque, è la stessa natura a ispirare e “trasportare” l'uomo arcaico al fine di creare poeticamente l'architettura nuragica, si evince che «nell'antica architettura sarda vive lo stesso ‘spirito’ che vive nella natura sarda» (Kerényi, 1996, p. 28).

La forte vicinanza percettiva dell'uomo arcaico alla natura, espressa attraverso la costruzione arcaica, ci porta alla seconda lettura puriniana dello spazio architettonico, secondo la quale lo spazio nuragico può essere ricondotto a qualcosa di plastico ed emozionale. È una lettura fenomenica, fortemente connessa alla natura arcana dello spazio nuragico, che può essere inteso come spazio atmosferico: «L'atmosfera parla alla nostra percezione emotiva, ovvero alla percezione che funziona più rapidamente perché è quella di cui l'essere umano necessita per sopravvivere. [...] Commozione immediata o immediato rifiuto» (Zumthor, 2006, p. 11). Nei suoi molteplici viaggi, Kerényi aveva certamente subito il fascino «di quel rapporto originario tra paesaggio antico e natura», di una cultura che si presenta di fronte a noi «nella sua forma ormai pietrificata» (Kerényi, 1996, p. 26); e, nell'atmosfera nuragica, è come se si percepisse questo fascino come qualcosa di innatamente arcaico, che riporta l'uomo a una condizione prima dell'abitare, a stretto contatto con la natura, a una presa di possesso naturale¹², a una sensazione di avvolgimento, di fasciatura primordiale.

L'uomo ha una percezione sensoriale legata intimamente allo spazio che il corpo architettonico¹³, inteso come struttura, «presenza materiale di un'opera architettonica» (Zumthor, 2006, p. 21), è in grado di generare, e l'architettura nuragica, attraverso una sapiente disposizione e accostamento dell'elemento lapideo, derivante direttamente dal sostrato geologico, è capace di ricreare questa particolare dimensione corporea, divenendo contenitore arcaico. Sono considerazioni che si aprono a una duale interpretazione: da un lato, considerare l'architettura nuragica come un corpo significa concepire l'architettura nuragica come architettura viva, significa attivare una comprensione cognitiva dell'opera che tiene conto delle sue

immagini – interiore ed esteriore – e del rapporto che sussiste tra esse, quasi che l'architettura nuragica fosse dotata di carattere propriocettivo; dall'altro, la costruzione cognitiva del nuraghe riflette l'intelletto dell'uomo che ha generato e prodotto l'opera, la capacità poetica del demiurgo nuragico che costruisce a sua immagine e somiglianza, innescando, di fatto, un mutuo rapporto tra due corpi - organico e inorganico – che condividono e scambiano informazioni ed energia in uno spazio comune, il vuoto, «vera matrice negativa» (Moretti, 2019, p. 127), formata da «una sostanza rarefatta, priva di energie, ma sensibilissima a riceverne» (Moretti, 2019, p. 129), con una propria dimensione.

Certamente, la permanenza della pietra decreta paradigmaticamente la persistenza nel tempo: essa è l'unica materia verso la quale, attualmente, possiamo indirizzare le nostre speculazioni, sebbene le più recenti indagini archeologiche suggeriscono, oltre la pietra, anche l'avvenuto utilizzo di materiali effimeri¹⁴, quali legno, frasche, sughero, etc.

In epoca nuragica, infatti, si assisteva a una vera e propria «consonanza di materiali», in cui la materia litica, ottenuta dal ventre della terra, imperava indisturbata sulle altre. D'altro canto, se «le possibilità dei materiali sono infinite», come dichiara Zumthor (2006, p. 23), infinite sono anche le centinaia di architetture nuragiche distribuite nel territorio, visibili e invisibili. Esplorando gli archetipi del recinto, dello scavo, del tumulo, della soglia si concepiscono elaborate invenzioni tipologiche, che creano peculiari sistemi adattatisi, di volta in volta, alla natura spaziale dei luoghi su cui si adagiano. Tuttavia, lo spazio non è l'unico elemento che interviene nell'invenzione tipologica nuragica: i singoli manufatti rivelano, il più delle volte, anche diversi tempi nuragici, che scandiscono e tradiscono un ritmo preciso di appropriazione sapiente di tecniche lavorative che il materiale lapideo ha subito.

Alcuni studi archeologici confermano queste tesi, suggerendo come, per esempio, l'inclinazione del paramento murario del nuraghe possa rappresentare un indice cronologico, allo stesso modo con il quale la sagomatura del materiale lapideo, che esprime il suo massimo grado di espressività nell'architettura culturale, corrisponde a tecniche costruttive con gradi di ricercatezza grammaticale. Rileggendo questi concetti sotto questa prospettiva, le parole dell'architetto svizzero acquistano un sapore differente, rimandando al differente grado di lavorazione – che, in alcuni casi, si trasforma in un vero e proprio rito – che la pietra nuragica ha subito nel tempo: «Prenda una pietra: questa pietra lei la può tagliare, levigare, perforare, spaccare, lucidare e ogni volta sarà diversa. E poi provi a investirla di luce, sarà ulteriormente



23. Pozzo sacro di Santa Vittoria, Serri.

24. Pozzo sacro di Sant'Anastasia, Sardara.

diversa. Ogni singolo materiale ha in sé migliaia di possibilità» (Zumthor, 2006, p. 23). Si evocano gradi di geni spaziali che producono atmosfere differenziate, a seconda della natura del materiale lapideo e del suo trattamento: vi sono architetture nuragiche in cui la pietra basaltica è stata lavorata in maniera differente, ricreando atmosfere completamente differenti, come il caso del Santuario di Santa Vittoria di Serri, in opera isodoma [23], e Santa Anastasia a Sardara, dove i conci di basalto rimangono ad uno stato grezzo [24]; altri esempi, invece, come il pozzo sacro di Is Pirois a Villaputzu, in cui l'irregolarità materica tradisce la natura metamorfica dello scisto, diventando indice direzionale verso l'elemento sacro dell'acqua; altri ancora, in cui la scelta del materiale può corrispondere a un'ipotetica idea di permanenza temporale differente, come il caso di Barumini dove, a pochi chilometri l'uno dall'altro, convivono Su Nuraxi [25], costruito prevalentemente in basalto, e Su Nuraxi 'e Cresia, contenuto all'interno di Casa Zapata¹⁵, eretto in marna, materiale sedimentario meno resistente.

Le architetture nuragiche rappresentano, dunque, vere e proprie sperimentazioni, che ricalcano un momento particolare dell'attività poetica dell'uomo nuragico, «un momento della produzione architettonica in cui l'immaginazione e l'imitazione hanno prodotto opere che non rappresentano una riproduzione acritica e oggettiva ma i principi di un processo di trasformazione ed innovazione di modelli codificati attraverso il quale si sono create soluzioni originali», per usare le parole del compositore Igor Stravinsky (1942, p. 48).

Un'originalità spontanea, non artefatta, che porta a delle architetture austere, capaci di riscoprire poeticamente i caratteri sensibili dello stesso artefice che le ha poeticamente prodotte. In tal senso, non solo il senso della vista è coinvolto al traguardo dell'atmosfera nuragica, ma tutti i sensi intervengono intrecciandosi, contribuendo al disvelamento del suo carattere. Pensiamo, per esempio, al senso dell'udito: non sorprenderebbe ascrivere tali architetture arcaiche a una categoria più grande dei luoghi del silenzio, luoghi che inducono un certo comportamento e introducono una dimensione del tempo distillato e concentrato. Nell'abitare le architetture nuragiche siamo catapultati in un tempo lontano, in cui non vi è necessità di compiere alcun sforzo, richiesto probabilmente nel contemporaneo, per far sì che lo spazio ritorni al suo grado zero, «per riuscire, insomma a immaginare, partendo dal silenzio, quali suoni produrrà lo spazio in relazione anche alle sue proporzioni e ai materiali utilizzati. [...] Ci sono edifici che producono suoni meravigliosi, che mi dicono: qui sei protetto, non sei solo. Probabilmente si tratta di quell'immagine di mia madre, di cui non riesco a liberarmi,



25. *Nuraghe Su Nuraxi*, Barumini.

anzi di cui non voglio liberarmi» (Zumthor, 2006, p. 31). Parole profonde, che rievocano la condizione ancestrale che la pietra, disposta in cerchi concentrici messi in forza per attrito orizzontale, è in grado di rilasciare, conferendo protezione e nutrimento, richiami elementari del grembo materno.

Un'altra proprietà dell'atmosfera risiede nella temperatura dello spazio: ogni architettura ne presenta una propria e l'architettura nuragica non è da meno, essendo connessa sinergicamente con la materia lapidea e con la luce. Non si tratta, tuttavia, di una temperatura soltanto fisica, ma «probabilmente anche quella psichica» è coinvolta in questa proprietà, legata a «ciò che vedo, che sento, che tocco, persino con i piedi» (Zumthor, 2006, p. 33). In particolare, questa proprietà nuragica verrà chiarificata maggiormente nell'inserito a valle del suddetto capitolo, in cui si esplica una personale visita di un sito nuragico.

Ancora, un'altra proprietà dell'atmosfera risiede nella presenza degli oggetti¹⁶ che circondano l'architettura. Certamente, oggi l'architettura nuragica appare fondamentalmente nuda nella sua architettura, scevra da qualsiasi genere di orpello relativo all'oggettistica; tuttavia gli studi archeologici condotti nelle ultime decadi confermano, in un tempo passato, un utilizzo abituale di oggetti realizzati in pietra, in metalli, in argilla, relativi sia ad un uso quotidiano e di uso sacro. I modelli sono raggruppabili in due grandi famiglie:

- le rappresentazioni di dimensioni ridotte, in ceramica, in pietra e in bronzo, tra tutte le pin-taderas, utilizzate per la decorazione del pane, o gli *ex voto*, i doni per rafforzare i legami sociali tra le comunità, come le rappresentazioni della dea madre mediterranea o i vari bronzetti rinvenuti nelle architetture cultuali dell'acqua;
- le rappresentazioni di grandi dimensioni, prevalentemente in pietra, come i modelli-simulacro, riproduzioni simboliche del nuraghe che potevano essere anche composte dall'assemblaggio di più parti e che, prima ancora di fisiche riproduzioni, rappresentano veri e propri modelli di comunicazione mentali, «mezzo di espressione del valore simbolico identitario del soggetto rappresentato» (Campus - Leonelli, 2014, pp. 50–54).

È sicuramente affascinante la costruzione mentale dell'architetto nuragico che concepisce le sue architetture come potenziali contenitori di oggetti, di uso quotidiano e non, poiché mette in luce il brillante livello di coerenza che l'uomo nuragico è riuscito a tenere, dalle rappresentazioni di dettaglio sino al livello territoriale.

Altra questione tesa alla costituzione dell'atmosfera nuragica è una peculiare condizione tra

«calma e seduzione», che è in stretta correlazione al movimento che l'uomo compie all'interno dello spazio nuragico. «L'architettura è indubbiamente arte dello spazio, si dice, ma l'architettura è anche un'arte del tempo» (Zumthor, 2006, p. 41). Zumthor specifica che, indubbiamente, esistono spazi che ci guidano, ma al contempo esistono spazi in cui la nostra mente e il nostro corpo vengono come trasportati, attraverso «un modo di sedurre, di indurre a lasciarsi andare, a muoversi liberamente. [...] Me ne sto qui, posso essere. Ma ecco che qualcosa già mi attira dietro l'angolo, lì cade una luce, e anche qui, e io attraversandola continuo a vagare. Devo dire che questo è uno dei miei massimi piaceri: non essere guidato ma poter vagare liberamente, trasportato dalla corrente» (Zumthor, 2006, p. 43). Movimento e stasi, centralità e direzionalità convivono indissolubilmente nel nuragico; sebbene la manifestazione formale elementare dell'architettura nuragica ragiona con l'archetipo universale del recinto circolare, la commistione tra due categorie spaziali citate sistematizzano sequenze spaziali¹⁷ ben definite, che suscitano particolari emozioni, come quelle vestibolo-*tholos*, tipiche dei nuraghi, scala-*tholos*, tipiche dei pozzi sacri ed aula-esedra, tipiche delle tombe. Tuttavia, la questione si rende ancora più interessante se afferriamo la seduzione spaziale degli interstizi dei villaggi nuragici, in cui l'organicità del sistema, apparentemente irrazionale ad una vista superficiale, permette scorci, vuoti, passaggi, anse, meandri tra geometrie circolari, con precise logiche di raccordo che sfuggono al *nomos* ortogonale che il pensiero contemporaneo opprime sotto vestigia meramente labirintiche.

Illuminanti, a tal proposito, le parole di João Ferreira Nunes: «Il cardo e il decumano non costituiscono necessariamente il processo più sofisticato o perfetto intellettualmente. L'elemento a raggiera, nel nuraghe, indica sicuramente delle regole di raccordo, molto sofisticate e precise. Quando osserviamo il meraviglioso villaggio di Su Nuraxi a Barumini, è chiaro che ci sia una regola a monte. Ciò che manca, nella contemporaneità, è la capacità di comprensione di questo sistema a partire dal porsi precise domande, che riferiscono a logiche relazionali, intimamente connesse rispetto a una regola di ubicazione di queste architetture»¹⁸.

Una delle logiche a cui riferisce l'architetto paesaggista Nunes, con molta probabilità, è proprio quella dello spazio odologico, del percorso nomadico che vede nel tema del labirinto nuragico la pratica di un'estetica del camminare, che può significare al contempo anche errabondare, perdersi, per poi ritrovarsi; significa sviluppare e affinare «la capacità di saper vedere nel vuoto dei luoghi» (Careri, 2006, p. 22), tenendo anche conto delle sovrapposizioni tem-



26. *Villaggio nuragico di Su Nuraxi, Barumini.*



27. *Ingresso del nuraghe Losa, Abbasanta.*

porali succedutesi nel corso dei secoli, come la meandricizzazione di Barumini ci racconta [26]. Strettamente legata alla scoperta e alla seduzione dell'architettura è un'altra proprietà atmosferica, la tensione che si genera tra interno ed esterno: «Mi piace che in architettura occupiamo un frammento del globo e ci costruiamo sopra una piccola scatola. E all'improvviso c'è un dentro e c'è un fuori. Essere dentro, essere fuori. Meraviglioso. E poi – anche questo meraviglioso – soglie, passaggi, un piccolo nascondiglio, alcuni passaggi che non si notano tra l'interno e l'esterno, un senso incredibile del luogo, una sensazione improvvisa di concentrazione nel momento in cui questa membrana di punto in bianco ci sta intono, e ci raccoglie, e ci contiene, molti di noi o una sola persona» (Zumthor, 2006, p. 43).

L'uomo arcaico costruisce la sua scatola nuragica che rivela una sottile contraddizione spaziale tra forma dichiarata e forma celata, tra pieno e vuoto, tra esterno e interno, come nel nuraghe Losa [27]. Una non-corrispondenza, insomma, connessa intrinsecamente a ciò che Zumthor chiama il «grado di intimità», qualcosa che sembra relazionarsi con i temi della distanza e della vicinanza, che riguarda aspetti diversi, come «la grandezza, la dimensione, la scala, la massa dell'opera architettonica, in relazione a me. [...] Mi riferisco alla dimensione, al volume e al peso delle cose. [...] Io sono affascinato da quegli edifici. Cerco sempre di progettarli così. In modo tale che non vi sia una corrispondenza tra forma interna – lo spazio vuoto all'interno – ed esterna. [...] mi piace quando dentro ci sono volumi nascosti, che non sono riconoscibili dall'esterno» (Zumthor, 2006, p. 49).

Zumthor continua a smuovere riflessioni illuminanti: se ci atteniamo, per un momento, alla teoria spaziale morettiana, è possibile ipotizzare un volume nascosto come materia solidificata al fine di acquisirne la reale portata, nonché la percezione dello stesso nei confronti della materia stessa. L'evocazione è, indubbiamente, quella di un concetto di architettura monumentale, dove l'uomo partecipa attraverso le sue stesse dimensioni corporee, dove l'interno nuragico ha la peculiarità di essere rivelato gradualmente. Esso è latente, sfumato, mai sussiste un rapporto crudo e rigido tra interno e esterno.

Il nuraghe stesso, nell'ostentazione audace della forma esterna maschile, cela internamente la cavità, l'utero femminile.

L'architettura nuragica ci prepara, talora con dispositivi-soglia, limiti di interdizione, in cui capiamo che dobbiamo muoverci lentamente, cambiare il passo, riflettere, sostare, per esempio il dislivello topografico del sito di Su Romanzesu a Bitti [28] suggerisce che, una volta oltre-

passati i gradini dell'anfiteatro delle abluzioni, qualcosa cambia, poiché ci troviamo in uno spazio rituale; talaltra, è la forma stessa a dichiarare, dall'esterno verso l'interno, attraverso un principio formale di rastremazione, uno spazio riservato a pochi eletti, come accade nel pozzo sacro di Santa Cristina, in cui la geometria del trapezio [29] invita al rito ctonio; altre volte, l'uomo avverte lo spazio di tensione e ne comprende il velo interposto, non potendo varcare una certa soglia, come nel caso della minuta apertura della stele della tomba di giganti di Is Concias a Quartucciu [30], luogo tra il qui e il là.

Infine, un'ultima tematica affrontata nel racconto del corpo dell'architettura, che rappresenta uno dei fondamenti dell'atmosfera nuragica, è la qualità della luce. Scultrice arcaica della materia, la luce è capace di trasmettere messaggi molto chiari non solo al senso della vista, ma anche agli altri sensi. Il grande materiale del nuragico è la luce: «L'idea c'è fin dall'inizio. Questo è il procedimento che preferisco: dapprima pensare l'edificio come fosse una massa d'ombra, e solo in un secondo tempo, come in un processo di scavo, far filtrare la luce nell'oscurità. E poi viene il secondo procedimento che preferisco: [...] sistemare consapevolmente i materiali e le superfici in una certa luce. Poi bisogna guardare come riflettono i materiali e a quel punto li si sceglie per creare un insieme coerente» (Zumthor, 2006, p. 59).

Il gioco sapiente dei volumi nuragici raggruppati sotto la luce rivela uno tra strumenti mentali di cui l'uomo nuragico ha sempre fatto uso, a partire dalle prime manifestazioni megalitiche: l'orientamento.

I nuragici possedevano una straordinaria conoscenza dei fenomeni della volta celeste, non solo per motivi religiosi o culturali, ma anche per motivi meramente pratici, quali l'agricoltura o la navigazione, che hanno riversato nella costruzione delle loro architetture.

L'esempio del già citato pozzo di Santa Cristina è uno dei più evidenti, poiché il suo orientamento ragionato, durante le giornate degli equinozi, dona alla luce la possibilità di giungere direttamente all'acqua, simbolo di vita, fino a riflettere nella parete l'ombra capovolta dell'uomo; ancora, l'erezione stessa del nuraghe e la disposizione delle nicchie, il più delle volte, rispecchia i punti cardinali.

Il differente grado di precisione e ricercatezza nella costruzione e della disposizione del materiale lapideo genera, attraverso il materiale luce, livelli spaziali completamente diversi: se nel caso delle pietre appena sbazzate, come il caso di Barumini, la luce tende ad una nettezza, accentuando i contrasti tra le singole pietre, perforandole, privilegiando il contrasto materico



28. Fonte sacra di Su Romangesu, Bitti.

29. Pozzo sacro di Santa Cristina, Paulilatino.

30. Tomba di giganti di Is Concias, Quartucciu.



31. *Tbolos di Su Nuraxi*, Barumini.

e il chiaro-scuro [31], nelle opere in muratura isodoma la luce è diffusa, si distribuisce con uniformità, accarezzando il materiale lapideo e conferendo allo spazio un'atmosfera che introduce l'uomo a una dimensione rituale.

Insomma, l'architettura nuragica si presta a essere declinata attraverso molteplici categorie spaziali; quelle che sinora abbiamo sistematizzato – spazio esistenziale, spazio cavo, spazio disoccupato, spazio simbolico, spazio odologico, spazio atmosferico – si pongono l'obiettivo di ragionare ed esprimere delle suggestioni ancora rimaste inesprese nel racconto di queste architetture, soprattutto dal punto di vista fenomenologico. Non è affatto semplice, infatti, esprimere certezze o verità assolute intorno a questi temi; il più delle volte, ragionare sulle questioni che lo spazio nuragico veicola pone ulteriori interrogativi, anziché fornire risposte certe.

In virtù di questa ragione lo spazio nuragico è, per certi versi, sfuggente: è arduo, se non impossibile, da afferrare, ma al contempo è accogliente quando ci si entra a contatto.

Con molta probabilità, trasponendo il passo di Purini che ha aperto il capitolo, lo spazio nuragico è arcanamente indicibile: «lo spazio resta comunque, per me e forse per tanti altri architetti, nonostante i miei tentativi di interpretarlo e di definirlo nei progetti, nei disegni, nelle riflessioni teoriche e nelle architetture costruite, per molti versi indicibile. Ogni volta che si raggiunge una qualche certezza su di esso, l'idea che ne abbiamo si sposta più avanti, aprendo verso nuove e prima sconosciute direzioni immaginative. L'unica cosa che si può dire con apprezzabile certezza è che lo spazio supera la dimensione dell'utilità, perviene a quella intellettuale e pone, nella sfera spirituale, domande alle quali è necessario ma anche molto difficile, e forse impossibile, rispondere. Ogni tentativo di comprendere cosa sia lo spazio architettonico è comunque un esercizio che potenzia le nostre capacità creative, orientandole nel modo più completo ed efficace» (Purini, 2022, pp. 73–74).

NURAGHE SO, SOS SECULOS ISFIDO

*Nuraghe so, sos seculos isfido,
Cantu durat su mundu hap'a durare,
Costantemente assalidu mi bido
Da tempestas orrendas in sonare.*

*Ma mai m'hana potidu atterrare:
Osserva cantu in sos poderes fido.
Su tempus sigat puru a tempestare,
Tantu deo in contrariu decido.*

*Sighint eras e generazioni
A tramuntare, e deo in cust'istadu
Semper contando sas istasiones.*

*B'hat resone si deo paro fronte,
Ca sos mastros chi m'hana fabbricadu
Fint Piracmone, Isterope cun Bronte.*



“Nuraghe so, sos seculos isfido” è una poesia del 1902 del poeta sardo Celestino Caddeo, originario di Dualchi, in provincia di Nuoro, paese in cui è ubicato il nuraghe Ponte, famoso per il suo architrave smisurato del peso di ben 17 tonnellate.

Non è dato sapere se la poesia di Caddeo sia dedicata specificatamente al suddetto nuraghe Ponte; tuttavia, poeta e architettura condivisero certamente del tempo comune. Segue la traduzione in lingua italiana, a cura di Martine Faedda.

«Sono Nuraghe, sfido i secoli, quanto dura il mondo resisterò, mi vedo costantemente assalito, da tempeste dal fragore terrificante.

Ma non mi hanno mai potuto distruggere: guarda quanto confido nei poteri. Continui pure a tempestare il tempo, tanto decido io al contrario.

Le ere e le generazioni continuano a tramontare, e io in questo stato contando sempre le stagioni.

C'è una ragione se io resisto, perché i maestri che mi fabbricarono furono Piracmone, Isterope con Bronte».

NOTE

¹² «Primo gesto delle creature viventi, degli uomini e degli animali, delle piante e delle nuvole è prendere possesso dello spazio, fondamentale manifestazione di equilibrio e durata. L'occupazione dello spazio è la prima prova dell'esistenza. L'architettura, la scultura e la pittura dipendono specificatamente dallo spazio, necessitano di controllare lo spazio, ognuno attraverso il mezzo a lei idoneo. Ciò che di essenziale verrà detto qui è che la creazione dell'emozione estetica è una specifica funzione dello spazio» (Le Corbusier, 1948, pp. 7–9).

¹³ «trovo che questo sia il primo e più grande mistero dell'architettura, il fatto che raccoglie oggetti e materiali nel mondo per dar vita a questo spazio. Per me l'architettura ha a che fare con l'anatomia» (Zumthor, 2006, p. 21).

¹⁴ Cfr. (Cossu - Perra - Usai, 2018).

¹⁵ Casa Zapata è una complessa residenza fatta erigere dall'antica e nobile famiglia aragonese degli Zapata, a partire dalla fine del XVI secolo. Nel 1990, nel corso dei lavori di realizzazione del progetto di musealizzazione, è stata evidenziata la sovrapposizione dei muri del palazzo seicentesco con quelli di un nuraghe complesso trilobato. L'archeologo Giovanni Lilliu lo chiamò *Nuraxi 'e Cresia*, per via della vicinanza con la chiesa parrocchiale. Il nuraghe è costituito da una torre centrale, attorno a cui sono state aggiunte tre torri, unite da cortine murarie rettilinee, fino a formare un bastione di pianta trilobata; le torri, raccordate da un cortile a cielo aperto provvisto di pozzo, erano di forma tronco-conica, con camere circolari sovrapposte, pareti aggettanti e copertura a tholos. Cfr. (Sirigu, 2007, pp. 86–96).

¹⁶ «Mi sono chiesto allora se il compito dell'architettura sia costruire un recipiente per accogliere queste cose» (Zumthor, 2006, p. 37).

¹⁷ «[...] uno studio sulla composizione di questi spazi e sugli andamenti emotivi che le loro sequenze suscitano, può forse far balenare alcuni capi dell'oscura legge che guida universalmente lo spirito umano, che così spinge i grandi animi nel comporre tali straordinarie architetture come commuove anche i più semplici spiriti che le guardano» (Moretti, 2019, p. 133).

¹⁸ Il passo è tratto dalla conversazione che lo scrivente ha avuto il 28 giugno 2022 a Lisbona con l'architetto paesagista João Ferreira Nunes (PROAP) intorno ai temi del paesaggio arcaico sardo.

INSERTO IV

ABITARE ARCAICAMENTE IL NURAGHE

«Se l'uomo avesse una esistenza puramente materiale, come un pezzo di legno o una pietra, per essere protetto richiederebbe una forma materiale che lo avvolgesse come un involucro. [...] La nostra, invece, è un'esistenza viva, che si manifesta attraverso il movimento spontaneo; in ragione di ciò esige una protezione che ci riservi spazio sufficiente perché questo movimento arrivi a spiegarsi. A ciò si aggiunga che il movimento è guidato dai sensi, [...] e che, infine, il movimento del corpo e l'attività sensoriale devono poter essere liberamente diretti verso il loro fine dalla nostra intelligenza. A ognuno di questi tre livelli di dispiegamento della nostra esistenza entriamo in contatto con il dato spaziale della natura. Non solo prendiamo possesso della porzione di spazio indispensabile alla nostra mobilità, ma ce ne formiamo pure un'idea, e prendiamo anche coscienza che questa porzione di spazio naturale si rapporta alla nostra presenza. Questa porzione di spazio la chiamiamo il nostro spazio da esperienza».

Dom Hans van der Laan

In seno alle parole di Hans van der Laan, il seguente inserto nasce inaspettatamente come resoconto di una personale presa di possesso di un sito nuragico, un'esperienza oltremodo impulsiva, del tutto non prevista, ma, proprio per questa ragione, al contempo significativa.

Abitare arcaicamente il nuraghe ha permesso di intravedere, forse, per un attimo, con molta probabilità, la natura poetica dell'architettura preistorica.

La natura poetica dell'architettura, come ricorda l'architetto Francesco Venezia (2010, p. 16) «si identifica nella presenza e nel dispiegarsi del tempo nella sua esistenza. E nella sua esistenza nel tempo, non in un determinato momento della storia. La temporalità, la capacità di mettere in atto relazioni che danno forma al tempo muovendo emozioni è il suo vero segreto, la sua anima».

12 Settembre 2022 | ore 13.40

«In viaggio da Nuoro verso Cagliari, durante un'afosa giornata di settembre, costeggio Silanus. Improvvisamente, intravedo l'area di Santa Sabina. Spinto da una forte curiosità, decido di fermarmi per visitare il sito.

La prima sensazione, una volta arrivato, è che il tempo rappresenti la sola e vera unità di misura: è la prova dell'esistenza della materia. Senza tempo, l'uomo non esiste: è il tempo che conferisce legittimità tanto alla sua poetica del costruire quanto alla sua esistenza.

Una curiosa visione: da un lato l'imponenza stereotomica del nuraghe, dall'altro la chiesa bizantina.

Non appena si varca l'area di Santa Sabina, si entra in una sospensione temporale, dove la quotidiana diacronia si interrompe. Subentra un tempo sincronico, in cui l'Avanti e il Dopo Cristo mutualmente convivono, guardandosi con rispetto, apparentemente senza conflitti.



Mi accingo a guardare il pannello informativo, scopro che le visite all'area avvengono la mattina e il pomeriggio, con un'interruzione per la pausa pranzo, dalle 13.30 alle 15.30. Guardo l'orologio: 13.40. Ahimè, un tempismo perfetto. Tuttavia, l'occasione è troppo invitante per lasciarsela scappare.

Circumnavigo l'area, cogliendo il rapporto tra nuraghe, chiesa e novenario, fin quando, mosso da un impulso imminente, oltrepasso il muro a secco.

Ero a conoscenza di star compiendo un'azione illecita ma, al contempo, conosciamo la stimolante sensazione di esaltazione quando si compie qualcosa di proibito.

Mi avvicino, con fare sospettoso e rispettoso, al nuraghe: rimango colpito dalla sua stabilità materica, dalla sua economia formale. Lo aggiro, perlustrandone la facciata, ammirandone l'inclinazione e la grammatica stereotomica, percorrendo un cerchio concentrico alla sua base, fino a quando non individuo l'ingresso: un'apertura talmente nera da sembrare un baratro. Un vuoto buio, mentre l'intero prospetto è illuminato dal sole.



Impulsivamente, seguito da un istinto primordiale – probabilmente dettato dal caldo torrido - mi tolgo le scarpe, e varco l'ingresso a piedi nudi.

Decido di abitare arcaicamente il nuraghe.

Varco l'ingresso, percepisco la densità progressiva della luce: ciò che all'esterno era nero, si chiarifica lentamente ai miei occhi. Percepisco subito una considerevole differenza di temperatura, dettata dall'inerzia termica del basalto. Mi fermo un istante: a sinistra la scala, a destra la nicchia. Continuo a camminare, percependo il contatto con la terra cruda. Altri due passi: sento la compressione dello spazio longitudinale dell'ingresso e, improvvisamente, lo spazio si dilata.

Vengo letteralmente avvolto: rimango incantato dalla potenza di ogni singola pietra che, messa in forza attraverso l'attrito orizzontale, ricostituisce la bellezza ieratica della *tholos*. Mi pongo al centro di essa: sono al centro, sono il centro. Intorno a me il silenzio umido; dietro, è l'ingresso; a sinistra, di fronte, a destra, tre nicchie.

Trovo e colgo l'orientamento.

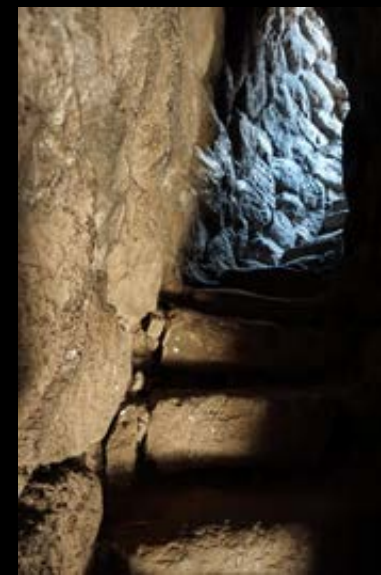


La nicchia frontale è illuminata da una luce soffusa che riesce a penetrare dall'ingresso, disegnando un meraviglioso arco di luce che bagna irregolarmente la pietra, generando un pulviscolo straordinario e rivelandone la geometria concava; le altre due nicchie stanno l'una in penombra, l'altra in ombra. Mi volto, questa volta verso l'ingresso. Rimango completamente accecato: un'apertura illuminata dal sole e l'intorno buio. Ripercorro la sequenza spaziale *tholos*-ingresso, per giungere alla scala.

Cammino lentamente: cerco di fare attenzione, soppesando ogni passo, essendo a piedi nudi. Avvicinandomi alla scala noto la potente capacità della luce nel disegnare e scolpire le sequenze spaziali conferendo qualità, e comprendo il significato della temperatura di colore.

Se all'ingresso la temperatura appariva calda, accogliendo calorosamente l'uomo, la tonalità della pietra basaltica subisce un mutamento considerevole nella scala.

In primo piano, distinguo il grigio caldo basaltico, dettato dalla luce che riflette sull'elemento terra. È caldo al punto da distinguerne l'ombra dei singoli pori; più in là, la



scala si sviluppa a spirale, rivelando una zona intermedia completamente oscura, in cui la temperatura di colore si annulla e, ancora più su, una fredda temperatura di colore, che lascia intuire che la scala sia aperta verso il cielo.

Percorro, gradino dopo gradino, la scala, avvolgendomi in una spirale, toccando il basalto crudo con le mani e con i piedi – dapprima caldo e poi, salendo, sempre più fresco – cogliendo la dimensione umana in relazione all'architettura nuragica.

Passo dal calore del basalto all'oscurità, perdendo per alcuni attimi il senso della vista, affidandomi al tatto, fino a socchiudere leggermente gli occhi, fino a giungere alla temperatura fredda.

Salgo di un altro gradino, e improvvisamente, il cielo: sono ancora protetto dalla massa, ma ho un contatto con la volta celeste.

Salgo ancora, e arrivo in cima: il sole è accecante.

Traguardo la chiesa, il novenario, qualche nuraghe in lontananza, l'area del pozzo sacro, la tomba di giganti.



Ritrovo i riferimenti, e con essi il caldo torrido, che per pochi minuti mi aveva abbandonato. Osservo le pietre sommitali, che generano una superficie incompleta; la chiesa, da lontano, ha delle cromature simili al nuraghe. La materia nuragica è stata riusata: frammenti di nuragico trapassano la storia, vivendo dentro la chiesa, conferendole l'immortalità.

Dopo qualche istante, mi rituffo nell'oscurità, fino a ri-intravedere il basalto caldo. Ripercorro lentamente la scala, e ritorno all'ingresso: di fronte a me la nicchia. Volgo lo sguardo verso la *tholos* – inconsciamente, forse in segno di rispetto – ed esco.

Vengo accecato, ancora una volta, dalla luce del sole. Mi volto, e rimango impressionato dalla persistenza austera dell'opera.

Riprendo le scarpe, riguardo l'orologio.
Il tempo inizia a scorrere di nuovo».

AS



7. PRINCIPIA NURAGICA NURAGIC PRINCIPLES

Principia Nuragica. An interpretative hypothesis of type-morphological invariants.

The need to outline a body on Principia Nuragica stems from the observation that Nuragic space is rooted in a unique tension inherent between the settlement, resistant and categorical specificity of the Sardinian context and the awareness of an archaic attitude that brings the essence of things back to a universal character.

Principia Nuragica introduces some fundamental themes that Nuragic architecture contains, conceals and reveals - principles on which the construction of its space is based. Unlike the well-known Principia Mathematica of Newtonian matrix, Principia Nuragica proposes hypotheses, perspectives, ideas, facts, and insights on which the reader can selectively dwell, to capture an ineffable idea of Nuragic space.

The dichotomous nature of the Principia is grafted onto the fact that they should represent, by definition, a rule, absolute truths, something universally valid and objective. Their interpretative hypothesis, on the other hand, leans towards a relative and subjective perspective with degrees of ambiguity, aiming to provoke further reflections, perpetually in potential. Recurrences, variations, inversions, reductions, reversals, transitions, inventions, transformations: the Nuragic is manifested through various mechanisms, according to a peculiar appropriation of space in settlements, closely connected to the idea of type. Based on this concept, a cognitive framework aimed at architectural representation has been constructed, acting selectively and discreetly, each time through intentional gazes, striving for a degree of synthesis. There is a subtle antinomy in Nuragic space: the ancient and Platonic clarity of certain volumes - epigeal or hypogeal - exterior often contrasts with a latent secret of the interior formal space, revealing a peculiar construction technique.

Principia Nuragica, from a hermeneutic perspective, raises questions rather than providing definitive answers, and in doing so refers to archaic compositional principles, dichotomous instances that have always been present in design culture: full and void, directionality and centrality, compression and dilation, interior and exterior, positive and negative, light and darkness, concave and convex. In other instances, these are compositions, sequences, recompositions, selections, and fragments, revolving around the great theme of Nuragic space and its type-morphological declinations. Drawing and architectural representation become a form of knowledge of archaic architecture, capable of operating in a timely manner, orienting the reader toward critical directions. It is not a matter of narrating Nuragic architecture through drawing, but of narrating an interpretation of Nuragic architecture through drawing.

In conclusion, Principia Nuragica gathers the substantive reasons of Nuragic architecture which, due to its archaic quality, can aspire to a hermeneutic process directed towards contemporary project. This is achieved through a body designed to be open, consisting of instances that narrate Nuragic architecture from spatial, typomorphological and plastic perspectives.



33. Richard Serra, *Verb list*, 1967-68.

34. Franco Purini, *Classificazione per sezioni di situazioni spaziali*, 1968.

7. Principia Nuragica.

Un'ipotesi interpretativa di invarianti tipo-morfologiche

La necessità di delineare un corpo sui *Principia Nuragica* muove dall'osservazione che lo spazio nuragico si radica in una particolare tensione insita tra la specificità insediativa, resistente e categorica del contesto sardo e la coscienza di un atteggiamento arcaico che riporta il senso delle cose ad un carattere universale.

Principia Nuragica introduce alcuni temi fondamentali che l'architettura nuragica contiene, cela e rivela, principi su cui si muove la costruzione del suo spazio.

Differentemente dai più noti *Principia Mathematica* di matrice newtoniana, *Principia Nuragica* propone ipotesi, prospettive, idee, fatti, sguardi su cui il lettore può soffermarsi selettivamente, al fine di afferrare un'idea ineffabile di spazio nuragico diversa da quella convenzionale, che il mondo dell'archeologia, con il suo alto grado di rigore scientifico, attualmente offre.

La natura dicotomica dei *Principia* si innesta sul fatto che essi dovrebbero rappresentare, per loro definizione, una regola, delle verità assolute, qualcosa di universalmente valido e oggettivo; la loro ipotesi interpretativa, d'altro canto, vira su una particolare prospettiva relativa e soggettiva, con gradi di ambiguità, che può e ha l'obiettivo di aprire ulteriori riflessioni, perennemente in potenza.

Ricorrenze, variazioni, inversioni, riduzioni, ribaltamenti, transizioni, invenzioni, trasformazioni: il nuragico si manifesta attraverso differenti meccanismi, secondo una peculiare appropriazione insediativa dello spazio, in stretto contatto con l'idea di tipo. Sulla base di questo concetto, è stato costruito un quadro conoscitivo finalizzato a una rappresentazione architettonica, che agisce selettivamente e discretamente, attraverso sguardi intenzionali, che tendono verso un grado di sintesi.

Vi è una sottile antinomia nello spazio nuragico: il più delle volte, alla chiarezza antica e platonica di alcuni volumi – epigei o ipogeï – esterni si contrappone un segreto latente dello spazio formale interno, che rivela una tecnica costruttiva peculiare.

Tecnica ciclopica talora raggiunta e restituita al fruitore in modo grezzo, primitivo, attraverso blocchi lapidei crudamente posati, in modo quasi animalesco, talaltra attraverso un'erudizione precisa e geometrica della materia litica finemente lavorata; in entrambi i casi, è insita un'essenzialità straordinaria del ruolo del gesto nuragico, del fare con le mani, che persiste, sfidando il tempo.

Principia Nuragica, sotto una prospettiva ermeneutica, solleva interrogativi più che fornire risposte certe, e nel farlo riferisce a principi compositivi arcaici, istanze dicotomiche, da sempre presenti nella cultura del progetto: pieno e vuoto, direzionalità e centralità, compressione e dilatazione, interno ed esterno, positivo e negativo, luce e buio, concavo e convesso.

In altri casi, si tratta di composizioni, di sequenze, di ricomposizioni, di selezioni, di frammenti, che gravitano attorno al grande tema dello spazio nuragico e delle sue declinazioni tipo-morfologiche.

Lo strumento del disegno e della rappresentazione architettonica diviene, dunque, una forma autonoma di conoscenza dell'architettura arcaica, capace di operare in maniera puntuale, orientando il lettore verso direzioni critiche. Non si tratta di raccontare l'architettura nuragica attraverso il disegno, ma di raccontare un'interpretazione dell'architettura nuragica attraverso il disegno.

In tal senso, *Principia Nuragica* propone spunti, chiavi di lettura interpretativa dei monumenti preistorici sardi, aprendosi prospetticamente, nonché ribadendo, indirettamente, l'importanza dei fondamenti sui quali il progetto contemporaneo può ancora muoversi, che l'architettura arcaica mostra nella sua austerità ieratica e lascia sinceramente a disposizione.

La ricchezza dell'architettura nuragica risiede proprio lì: gesti semplici che durano millenni, sempre a portata di mano. Per chi vuol cogliere, all'interno della "ventosa terra arcaica posta tra mare e cielo" un particolare grado di sensibilità che permea i luoghi arcaici.

Principia Nuragica, in conclusione, riunisce le ragioni sostanziali dell'architettura nuragica che, in virtù della sua qualità arcaica, possono ambire a un processo ermeneutico rivolto verso il progetto contemporaneo, attraverso un corpo concepito per essere aperto, costituito da

istanze che raccontano l'architettura nuragica secondo prospettive spaziali, tipo-morfologiche e plastiche:

INVERSIONI, ovvero il rapporto tra vuoto e pieno, tra cavità e materia;

INCROCI O COMBINAZIONI, ovvero il rapporto tra direzionalità e centralità, tra compressione e dilatazione;

RIDUZIONI, ovvero la selezione degli elementi costitutivi dell'architettura nuragica;

PROLIFERAZIONI, ovvero la capacità del vuoto di infiltrarsi, meandrizzando una massa nuragica;

SCOMPOSIZIONI, ovvero la lettura analitica di elementi spaziali evocati dalla massa e dalla cavità;

TRASFORMAZIONI, ovvero le invenzioni tipologiche categorizzate cronologicamente secondo il vuoto;

VARIAZIONI, ovvero le differenze topografiche in rapporto alle condizioni di specificità territoriale;

TRANSIZIONI, ovvero la coerenza del vuoto nuragico nell'attraversamento di scala;

SOVRAPPOSIZIONI, ovvero l'intreccio tra le tracce della storia e lo scorrere del tempo;

MATERIALIZZAZIONI, ovvero il processo identificativo di unità, ricorrenze e matrici nuragiche attraverso modelli di studio.

Si rimanda, comunque, all'Atlante Nuragico, un apparato appositamente creato in un differente formato per veicolare in modo più consono le diverse scale di rappresentazione nuragica.

INSERTO V

*IF AN ARCHITECT DESIGNED
A NURAGIC ARCHITECTURE,
HOW WOULD THEY REPRESENT IT?*

Probabilmente, se un giorno gli scavi archeologici informassero di un ipotetico reperto di un disegno di architettura nuragica, la sua rappresentazione, nota la costante dimensione simbolica che pregnava la vita dell'uomo nuragico, sarebbe, in un certo qual modo, immediata, diretta e asciutta, piena di significato e, indubbiamente, arcana.

Una domanda - questa che dà il titolo all'inserito - posta all'architetto Manuel Aires Mateus a Lisbona il 4 luglio 2022 nel suo atelier, al quale, a matita in mano, sono stati mostrati i disegni dei 31 monumenti nuragici inseriti nella *Tentative List* UNESCO; una domanda, timidamente esposta in lingua inglese, che ha ricevuto un'inaspettata risposta in lingua italiana, che segue nella pagina a fianco.

Come per i *Principia Nuragica*, i disegni dei 31 monumenti nuragici seguono nell'Atlante Nuragico, per agevolare la lettura delle diverse forme di rappresentazione adottate.

Come un architetto può avvertire e restituire graficamente la natura arcaica dei luoghi nuragici?

Come può interpretarla attraverso lo strumento espressivo del disegno e della rappresentazione architettonica?

Quale gerarchia di pensiero utilizzare, quale messaggio veicolare?

«Indubbiamente, l'architetto nuragico avrebbe rappresentato le sue architetture in bianco e nero, prediligendo in bianco il sistema dei vuoti. Alla base di queste architetture è una condizione materica, tellurica, dove la rappresentazione in bianco e nero aiuta ad evidenziare il vuoto.

I disegni del nuragico, nel loro insieme, sono straordinari, perché raccontano una spazialità complessa: sono segni nello spazio, dove il vuoto emerge in maniera preponderante.

È la dimensione della rappresentazione del vuoto che fa emergere le singole differenze e peculiarità tra le singole architetture: il vuoto disegna in maniera preminente un'alternanza di geometrie curve e sinuose, a volte singole, a volte giustapposte.

In questo senso, si percepisce un complesso grado di evoluzione nuragica dove, in prima battuta, ci si avvicina all'architettura con l'istinto di fare, riconoscendo gli elementi più basilari, come la figura del cerchio.

Una delle questioni più affascinanti della cultura nuragica è proprio questo suo livello arcaico, in cui il primo atto è sempre molto evidente e riconoscibile in ogni architettura.

Ignoro il motivo: probabilmente la posizione isolata nel Mediterraneo dell'isola, o influenze da altre culture; qualsiasi sia la risposta, è straordinaria una tale coerenza costruttiva in una condizione temporale relativamente dilatata».

Manuel Aires Mateus



Il nuraghe si forma nel "cuore della terra", in quanto l'idea che ne sta alla base è molto terrena: sono le montagne che hanno insegnato agli esseri umani questo modo di costruire. Presi dal "trasporto" per il proprio paesaggio, i rappresentanti dell'antica cultura sarda hanno creato delle torri che si sprigionano dalle montagne, dalla pietra viva.

Karl Kerényi

Andrea Scailas

Atlante Nuragico

ATLANTE NURAGICO

<i>Principia Nuragica.</i> Un'ipotesi interpretativa di invarianti tipo-morfologiche	351
Inversioni	356
Incroci o Combinazioni	362
Riduzioni	368
Proliferazioni	378
Scomposizioni	386
Trasformazioni	394
Variazioni	408
Transizioni	422
Sovrapposizioni	430
Materializzazioni	436

<i>If an architect designed a Nuragic architecture, how would they represent it?</i>	486
Tomba di giganti Coddu Vecciu, Arzachena	488
Nuraghe Maiori, Tempio	489
Pozzo sacro Predio Canopoli, Perfugas	490
Nuraghe Palmavera, Alghero	491
Santuario di Romanzesu, Bitti	492
Nuraghe Santu Antine, Torralba	493
Nuraghe e villaggio Appiu, Villanova Monteleone	494
Pozzo sacro Su Tempiesu, Orune	495
Villaggio Serra Orrios, Dorgali	496
Nuraghe Orolo, Bortigali	497
Santuario Sa Sedda 'e Sos Carros, Oliena	498
Nuraghe Losa, Abbasanta	499
Tomba di giganti Madau, Fonni	500
Pozzo sacro Santa Cristina, Paulilatino	501
Santuario S'Arcu 'e is Forros, Villagrande Strisaili	502
Necropoli di Mont'e Prama, Cabras	503
Nuraghe Is Paras, Isili	504
Megaron Domu de Orgia, Esterzili	505
Nuraghe Su Nuraxi, Barumini	506
Santuario di Santa Vittoria, Serri	507
Tomba di giganti Sa Domu 'e s'Orku, Siddi	509
Nuraghe Arrubiu, Orroli	510
Nuraghe Cuccurada, Mogoro	511
Nuraghe Genna Maria, Villanovaforru	512
Nuraghe Su Mulinu, Villanovafranca	513
Pozzo sacro Sant'Anastasia, Sardara	514
Pozzo sacro Funtana Coberta, Ballao	515
Nuraghe Seruci, Gonnese	516
Tomba di Giganti Is Concias, Quartucciu	517
Nuraghe Diana, Quartu Sant'Elena	518
Nuraghe Arresi, Sant'Anna Arresi	519

Principia Nuragica

Indicazioni per la lettura

Il corpo dei *Principia Nuragica*, che rappresenta il capitolo 7 della ricerca, e l'Insero V, intitolato *If an architect designed a Nuragic architecture, how would they represent it?*, sono appositamente progettati in un formato differente allo scopo di veicolare in modo più consono ed agevole la lettura delle diverse forme e scale di rappresentazione nuragica. Pertanto, essi concorrono alla creazione dell'Atlante Nuragico, volume concepito come autonomo rispetto al documento principale della tesi.

Un'ipotesi interpretativa di invarianti tipo-morfologiche

La necessità di delineare un corpo sui Principia Nuragica muove dall'osservazione che lo spazio nuragico si radica in una particolare tensione insita tra la specificità insediativa, resistente e categorica del contesto sardo e la coscienza di un atteggiamento arcaico che riporta il senso delle cose ad un carattere universale.

Principia Nuragica introduce alcuni temi fondamentali che l'architettura nuragica contiene, cela e rivela, principi su cui si muove la costruzione del suo spazio. Differentemente dai più noti Principia Mathematica di matrice newtoniana, Principia Nuragica propone ipotesi, prospettive, idee, fatti, sguardi su cui il lettore può soffermarsi selettivamente, al fine di afferrare un'idea ineffabile di spazio nuragico diversa da quella convenzionale, che il mondo dell'archeologia, con il suo alto grado di rigore scientifico, attualmente offre.

La natura dicotomica dei Principia si innesta sul fatto che essi dovrebbero rappresentare, per loro definizione, una regola, delle verità assolute, qualcosa di universalmente valido e oggettivo; la loro ipotesi interpretativa, d'altro canto, vira su una particolare prospettiva relativa e soggettiva, con gradi di ambiguità, che può e ha l'obiettivo di aprire ulteriori riflessioni, perennemente in potenza.

Ricorrenze, variazioni, inversioni, riduzioni, ribaltamenti, transizioni, invenzioni, trasformazioni: il nuragico si manifesta attraverso differenti meccanismi, secondo una peculiare appropriazione insediativa dello spazio, in stretto contatto con l'idea di tipo. Sulla base di questo concetto, è stato costruito un quadro conoscitivo finalizzato a una rappresentazione architettonica, che agisce selettivamente e discretamente, attraverso sguardi intenzionali, che tendono verso un grado di sintesi.

Vi è una sottile antinomia nello spazio nuragico: il più delle volte, alla chiarezza antica e platonica di alcuni volumi – epigei o ipogei – esterni si contrappone un segreto latente dello spazio formale interno, che rivela una tecnica costruttiva peculiare.

Tecnica ciclopica talora raggiunta e restituita al fruitore in modo grezzo, primitivo, attraverso blocchi lapidei crudamente posati, in modo quasi animalesco, talaltra attraverso un'erudizione

The need to outline a body on Principia Nuragica stems from the observation that Nuragic space is rooted in a unique tension inherent between the settlement, resistant and categorical specificity of the Sardinian context and the awareness of an archaic attitude that brings the essence of things back to a universal character.

Principia Nuragica introduces some fundamental themes that Nuragic architecture contains, conceals and reveals - principles on which the construction of its space is based. Unlike the well-known Principia Mathematica of Newtonian matrix, Principia Nuragica proposes hypotheses, perspectives, ideas, facts, and insights on which the reader can selectively dwell, to capture an ineffable idea of Nuragic space distinct from the conventional one currently offered by the world of archaeology with its high degree of scientific rigor.

The dichotomous nature of the Principia is grafted onto the fact that they should represent, by definition, a rule, absolute truths, something universally valid and objective. Their interpretative hypothesis, on the other hand, leans towards a relative and subjective perspective with degrees of ambiguity, aiming to provoke further reflections, perpetually in potential.

Recurrences, variations, inversions, reductions, reversals, transitions, inventions, transformations: the Nuragic is manifested through various mechanisms, according to a peculiar appropriation of space in settlements, closely connected to the idea of type. Based on this concept, a cognitive framework aimed at architectural representation has been constructed, acting selectively and discreetly, each time through intentional gazes, striving for a degree of synthesis.

There is a subtle antinomy in Nuragic space: the ancient and Platonic clarity of certain volumes - epigean or hypogean - exterior often contrasts with a latent secret of the interior formal space, revealing a peculiar construction technique.

Cyclopean technique sometimes achieved and returned to the user in a raw, primitive way, through roughly laid stone blocks, in an almost animalistic manner, sometimes through precise and geome-

precisa e geometrica della materia litica finemente lavorata; in entrambi i casi, è insita un'essenzialità straordinaria del ruolo del gesto nuragico, del fare con le mani, che persiste, sfidando il tempo.

Principia Nuragica, sotto una prospettiva ermeneutica, solleva interrogativi più che fornire risposte certe, e nel farlo riferisce a principi compositivi arcaici, istanze dicotomiche, da sempre presenti nella cultura del progetto: pieno e vuoto, direzionalità e centralità, compressione e dilatazione, interno ed esterno, positivo e negativo, luce e buio, concavo e convesso. In altri casi, si tratta di composizioni, di sequenze, di ricomposizioni, di selezioni, di frammenti, che gravitano attorno al grande tema dello spazio nuragico e delle sue declinazioni tipo-morfologiche.

Lo strumento del disegno e della rappresentazione architettonica diviene, dunque, una forma autonoma di conoscenza dell'architettura arcaica, capace di operare in maniera puntuale, orientando il lettore verso direzioni critiche. Non si tratta di raccontare l'architettura nuragica attraverso il disegno, ma di raccontare un'interpretazione dell'architettura nuragica attraverso il disegno.

In tal senso, Principia Nuragica propone spunti, chiavi di lettura interpretativa dei monumenti preistorici sardi, aprendosi prospetticamente, nonché ribadendo, indirettamente, l'importanza dei fondamenti sui quali il progetto contemporaneo può ancora muoversi, che l'architettura arcaica mostra nella sua austerità ieratica e lascia sinceramente a disposizione.

La ricchezza dell'architettura nuragica risiede proprio lì: gesti semplici che durano millenni, sempre a portata di mano. Per chi vuol cogliere, all'interno della "ventosa terra arcaica posta tra mare e cielo" un particolare grado di sensibilità che permea i luoghi arcaici.

Principia Nuragica, in conclusione, riunisce le ragioni sostanziali dell'architettura nuragica che, in virtù della sua qualità arcaica, possono ambire a un processo ermeneutico rivolto verso il progetto contemporaneo, attraverso un corpo concepito per essere aperto, costituito da istanze che raccontano l'architettura nuragica secondo prospettive spaziali, tipo-morfologiche e plastiche:

tric erudition of the finely worked lithic material. In both cases, there is an extraordinary essentiality of the role of the Nuragic gesture, of making with hands, persisting and defying time.

Principia Nuragica, from a hermeneutic perspective, raises questions rather than providing definitive answers, and in doing so refers to archaic compositional principles, dichotomous instances that have always been present in design culture: full and void, directionality and centrality, compression and dilation, interior and exterior, positive and negative, light and darkness, concave and convex. In other instances, these are compositions, sequences, recompositions, selections, and fragments, revolving around the great theme of Nuragic space and its type-morphological declinations.

Drawing and architectural representation become a form of knowledge of archaic architecture, capable of operating in a timely manner, orienting the reader toward critical directions. It is not a matter of narrating Nuragic architecture through drawing, but of narrating an interpretation of Nuragic architecture through drawing.

In this sense, Principia Nuragica proposes insights, keys to interpretive readings of Sardinian prehistoric monuments, opening prospective avenues as well as indirectly reaffirming the importance of the fundamentals upon which contemporary design can still move. Archaic architecture displays this in its hieratic austerity and sincerely offers it.

The richness of Nuragic architecture lies there: simple gestures that last for millennia. For those who want to grasp, within the "windy archaic land set between sea and sky", a particular degree of sensitivity that permeates archaic places.

In conclusion, Principia Nuragica gathers the substantive reasons of Nuragic architecture which, due to its archaic quality, can aspire to a hermeneutic process directed towards contemporary project. This is achieved through a body designed to be open, consisting of instances that narrate Nuragic architecture from spatial, typomorphological and plastic perspectives:

INVERSIONI, ovvero il rapporto tra vuoto e pieno, tra cavità e materia;

INCROCI O COMBINAZIONI, ovvero il rapporto tra direzionalità e centralità, tra compressione e dilatazione;

RIDUZIONI, ovvero la selezione degli elementi costitutivi dell'architettura nuragica;

PROLIFERAZIONI, ovvero la capacità del vuoto di infiltrarsi, meandizzando una massa nuragica;

SCOMPOSIZIONI, ovvero la lettura analitica di elementi spaziali evocati dalla massa e dalla cavità;

TRASFORMAZIONI, ovvero le invenzioni tipologiche categorizzate cronologicamente secondo il vuoto;

VARIAZIONI, ovvero le differenze topografiche in rapporto alle condizioni di specificità territoriale;

TRANSIZIONI, ovvero la coerenza del vuoto nuragico nell'attraversamento di scala;

SOVRAPPOSIZIONI, ovvero l'intreccio tra le tracce della storia e lo scorrere del tempo;

MATERIALIZZAZIONI, ovvero il processo identificativo di unità, ricorrenze e matrici nuragiche attraverso modelli di studio.

INVERSIONS, i.e., the relationship between void and full, between cavity and matter;

CROSSINGS OR COMBINATIONS, i.e., the relationship between directionality and centrality, between compression and expansion;

REDUCTIONS, i.e., the selection of constituent elements of Nuragic architecture;

PROLIFERATIONS, i.e., the ability of the void to infiltrate, meandering a nuragic mass;

DECOMPOSITIONS, i.e., the analytical reading of spatial elements evoked by mass and cavity;

TRANSFORMATIONS, i.e., typological inventions categorized chronologically according to void;

VARIATIONS, i.e., topographical differences in relation to conditions of territorial specificity;

TRANSITIONS, i.e., the consistency of the nuragic void in crossing scales;

OVERPOSITIONS, i.e., the interweaving of the traces of history and the passage of time;

MATERIALIZATIONS, i.e., the process of identifying Nuragic units, recurrences and matrices through the study of models.

Inversioni

ovvero il rapporto tra vuoto e pieno, tra cavità e materia

Inversioni, ovvero il rapporto tra il vuoto e il pieno, tra la cavità e la materia, indaga il principio dicotomico dell'intrusione ed estrusione, dello spazio negativo e positivo. Ciò che in elevato appare celato, massivo, pesante, si rivela nella corrispondenza tra pianta e sezione nuragica, evidenziando rispettivamente il vuoto e la massa per ogni architettura nuragica.

"[...] alcuni termini espressivi - chiaro, scuro, plasticità, densità di materia, costruzione - si palesano quali aspetti, formali o intellettivi della 'materia', nella sua fisica concretezza messa in gioco nell'architettura e formano perciò un gruppo di una certa omogeneità e nel suo complesso fortemente rappresentativo. Ora si noti che lo spazio vuoto degli interni di una architettura si contrappone esattamente a questo gruppo come valore speculare, simmetrico e negativo, come una vera matrice negativa, e in quanto tale capace di riassumere insieme se stesso e i termini suoi opposti".

Luigi Moretti

Nuraghe Losa | Abbasanta

40°07' 00.78" N
08°47' 24.86" E

Nuraghe Is Paras | Isili

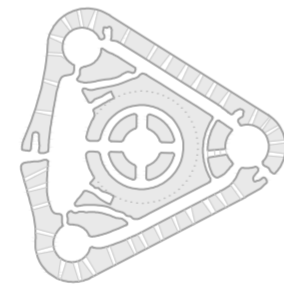
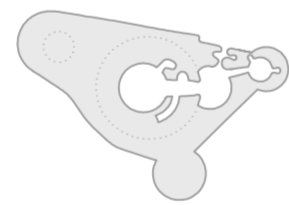
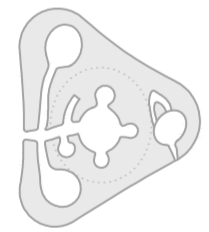
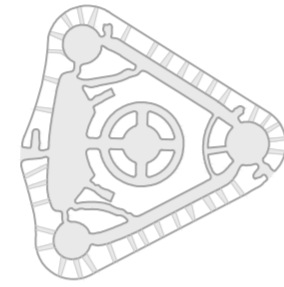
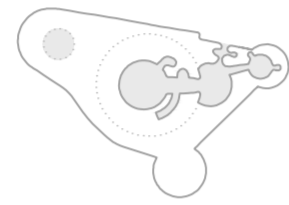
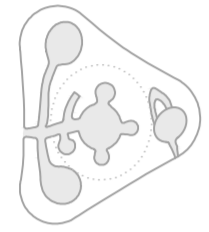
39°44' 55.15" N
09°06' 28.49" E

Nuraghe Santu Antine | Torralba

40°29' 11.61" N
08°47' 11.15" E

Nuraghe Orolo | Bortigali

40°17' 15.75" N
08°48' 48.14" E



0 5 20m

Nuraghe Palmavera | Alghero

40°35' 42.06" N
08°14' 34.06" E

Nuraghe Maiori | Tempio

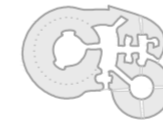
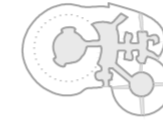
40°55' 10.07" N
09°05' 48.44" E

Nuraghe Arresi | Sant'Anna Arresi

39°00' 23.00" N
08°38' 26.00" E

Nuraghe Seruci | Gonnese

39°14' 55.95" N
08°25' 28.70" E



Tomba di giganti Is Concias | Quartucciu

Tomba di giganti Sa Domu 'e s'Orku | Siddi

Megaron Domu de Orgia | Esterzili

Pozzo sacro Santa Cristina | Paulilatino

Pozzo sacro Santa Vittoria | Serri

Pozzo sacro Funtana Coberta | Ballao

Pozzo sacro Sant'Anastasia | Sardara

Pozzo sacro Predio Canopoli | Perfugas

39°15' 27.20" N
09°21' 35.02" E

39°41' 10.20" N
08°52' 15.97" E

39°44' 55.17" N
09°19' 38.32" E

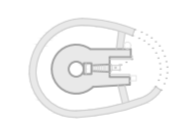
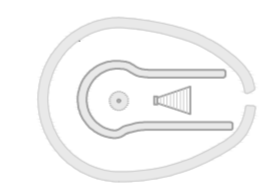
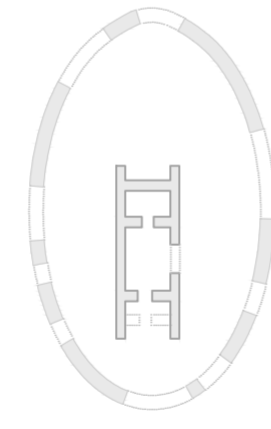
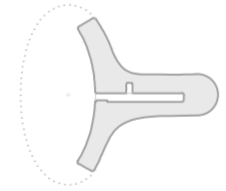
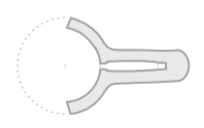
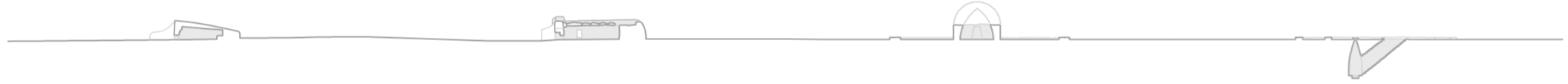
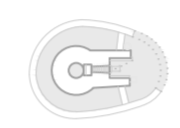
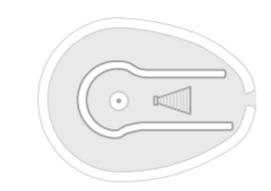
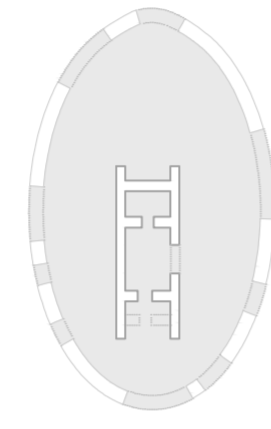
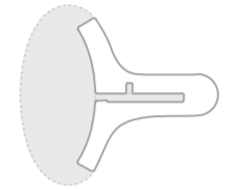
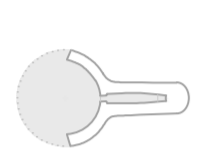
40°03' 41.09" N
08°43' 58.11" E

39°42' 42.67" N
09°06' 08.97" E

39°34' 51.48" N
09°21' 10.88" E

39°37' 00.50" N
08°49' 11.27" E

40°49' 43.23" N
08°53' 10.20" E



0 5 20m

Incroci o Combinazioni

ovvero il rapporto tra direzionalità e centralità, tra compressione e dilatazione

Incroci o Combinazioni, ovvero il rapporto tra direzionalità e centralità, tra compressione e dilatazione, indaga il tema del movimento e della stasi, gli spazi meandrizzati e quelli conclusi, attraverso la corrispondenza tra la pianta e la sezione, per ciascuna architettura nuragica.

“I tipi non si chiudono in compartimenti stagni, ma si intrecciano tra di loro, favorendo la proliferazione degli oggetti.

[...] Infatti, il valore dell'architettura può esprimersi sia nella purezza ed unicità della regola che nella fertilità delle sue molteplici e impure combinazioni. Direzionalità e centralità, percorso e luogo sono due principi basilari nell'organizzazione dello spazio fisico, che si ripropongono in modo ricorrente in ogni epoca e cultura”.

Carlos Martí Arís

Nuraghe Losa | Abbasanta

40°07' 00.78" N
08°47' 24.86" E

Nuraghe Is Paras | Isili

39°44' 55.15" N
09°06' 28.49" E

Nuraghe Santu Antine | Torralba

40°29' 11.61" N
08°47' 11.15" E

Nuraghe Orolo | Bortigali

40°17' 15.75" N
08°48' 48.14" E

Nuraghe Palmavera | Alghero

40°35' 42.06" N
08°14' 34.06" E

Nuraghe Maiori | Tempio

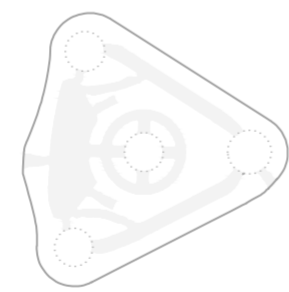
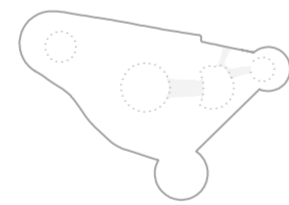
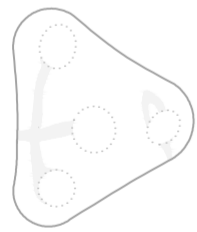
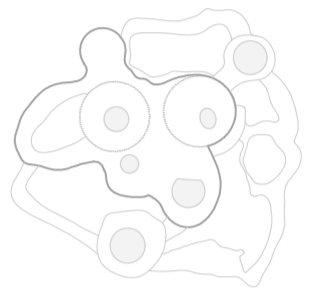
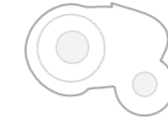
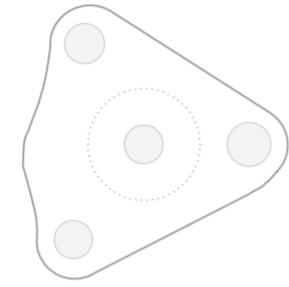
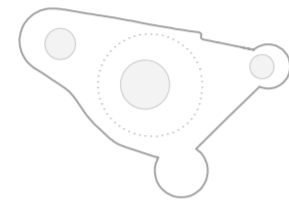
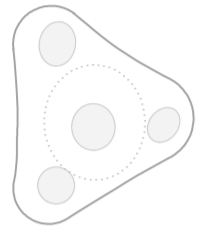
40°55' 10.07" N
09°05' 48.44" E

Nuraghe Arresi | Sant'Anna Arresi

39°00' 23.00" N
08°38' 26.00" E

Nuraghe Seruci | Gonnese

39°14' 55.95" N
08°25' 28.70" E



Tomba di giganti Is Concias | Quartucciu

Tomba di giganti Sa Domu 'e s'Orku | Siddi

Megaron Domu de Orgia | Esterzili

Pozzo sacro Santa Cristina | Paulilatino

Pozzo sacro Santa Vittoria | Serri

Pozzo sacro Funtana Coberta | Ballao

Pozzo sacro Sant'Anastasia | Sardara

Pozzo sacro Predio Canopoli | Perfugas

39°15' 27.20" N
09°21' 35.02" E

39°41' 10.20" N
08°52' 15.97" E

39°44' 55.17" N
09°19' 38.32" E

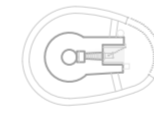
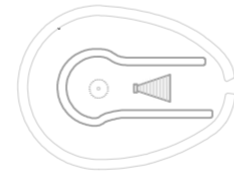
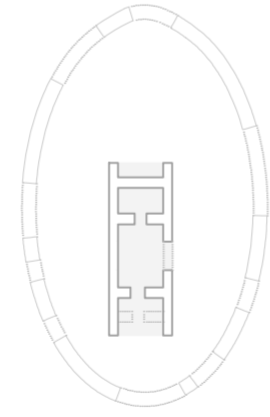
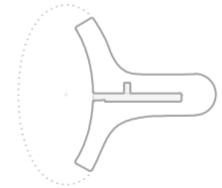
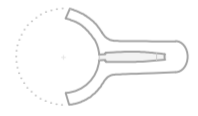
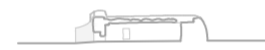
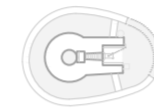
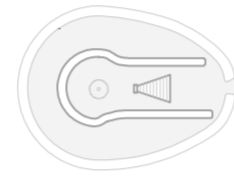
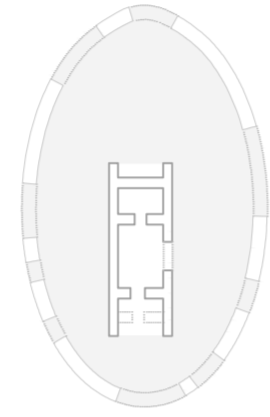
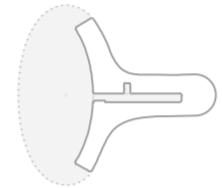
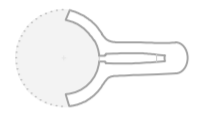
40°03' 41.09" N
08°43' 58.11" E

39°42' 42.67" N
09°06' 08.97" E

39°34' 51.48" N
09°21' 10.88" E

39°37' 00.50" N
08°49' 11.27" E

40°49' 43.23" N
08°53' 10.20" E



Riduzioni

ovvero la selezione degli elementi costitutivi dell'architettura nuragica

Riduzioni, ovvero la selezione degli elementi costitutivi dell'architettura nuragica, individua le unità tipologiche minime: la stanza, il corridoio, il recinto, la scala, le aperture, il vestibolo, la nicchia. La sistematizzazione in una griglia definita di ogni elemento per ciascun monumento preistorico racconta, attraverso l'utilizzo della pianta, le differenze, le similitudini e le analogie tra le diverse tipologie nuragiche nonché, in certi punti, l'assenza di alcuni elementi.

“Il primo segno del passaggio all'insediamento stabile, dopo la caccia, la lotta e la vita nomade nel deserto, oggi come allora, quando i primi uomini perdettero il Paradiso, è la costruzione del focolare e l'uso della fiamma che vivifica, riscalda, e cuoce i cibi. Attorno al focolare si raccoglievano i primi gruppi, si strinsero le prime alleanze, e le primitive concezioni religiose si formarono come consuetudini culturali. In tutte le fasi di sviluppo della società esso costituisce come un centro sacro, attorno al quale tutto si ordina e di configura. È il primo e il principale, l'elemento morale dell'architettura. Attorno a esso si concentrano altri tre elementi, in un certo qual modo le negazioni difensive, i protettori dei tre elementi naturali ostili al fuoco del focolare: il tetto, il recinto, e il terrapieno”.

Gottfried Semper

La stanza

Il corridoio

Il recinto

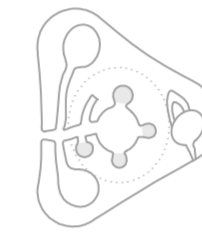
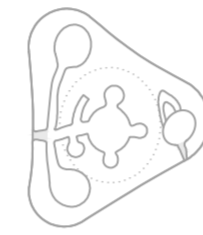
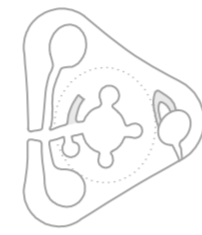
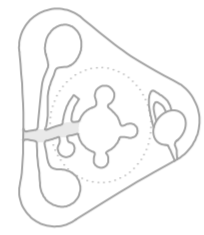
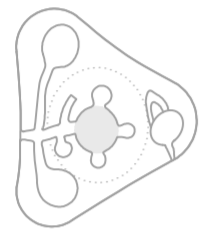
La scala

Le aperture

Il vestibolo

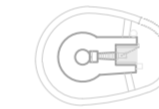
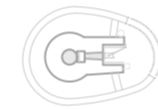
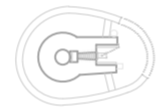
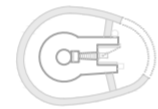
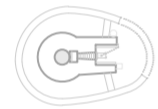
La nicchia

Gli elementi



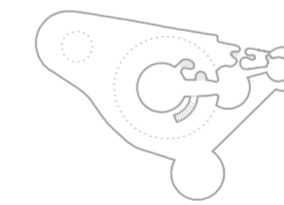
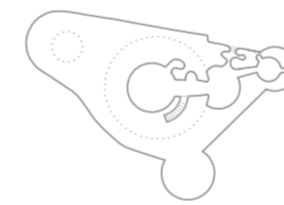
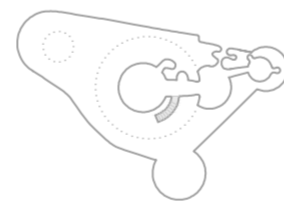
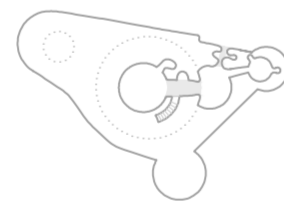
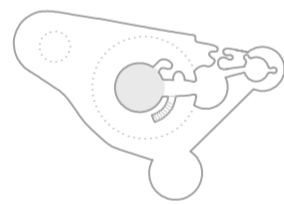
Nuraghe Losa | Abbasanta

40°07' 00.78" N
08°47' 24.86" E



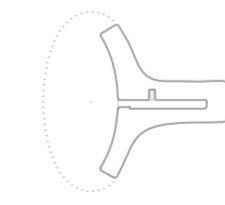
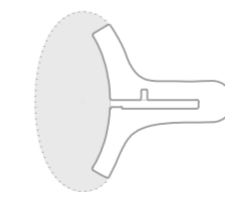
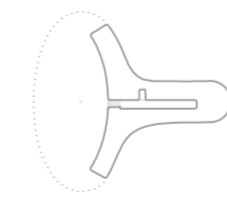
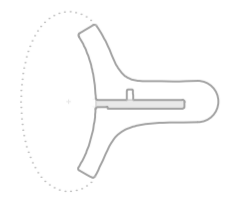
Pozzo sacro Santa Vittoria | Serri

39°42' 42.67" N
09°06' 08.97" E



Nuraghe Is Paras | Isili

39°44' 55.15" N
09°06' 28.49" E



Tombe di giganti Sa Domu 'e s'Orku | Siddi

39°41' 10.20" N
08°52' 15.97" E

La stanza

Il corridoio

Il recinto

La scala

Le aperture

Il vestibolo

La nicchia

Gli elementi



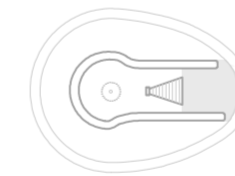
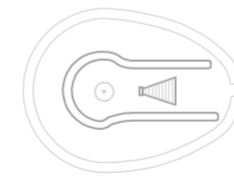
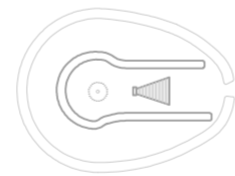
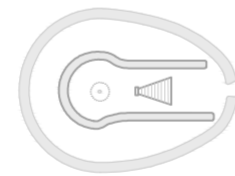
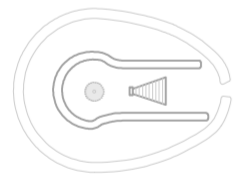
Nuraghe Orolo | Bortigali

40°17' 15.75" N
08°48' 48.14" E



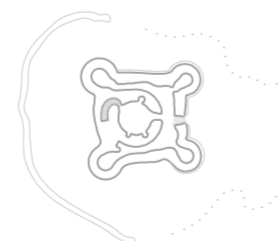
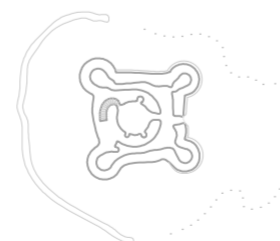
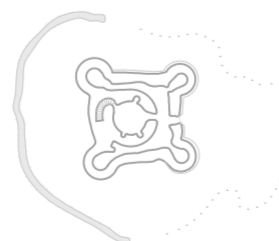
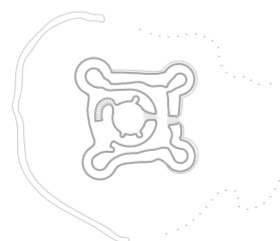
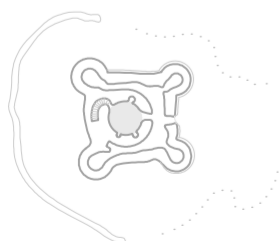
Nuraghe Maiori | Tempio

40°55' 10.07" N
09°05' 48.44" E



Pozzo sacro Santa Cristina | Paulilatino

40°03' 41.09" N
08°43' 58.11" E



Nuraghe Appiu | Villanova Monteleone

40°26' 43.62" N
08°25' 11.80" E

La stanza

Il corridoio

Il recinto

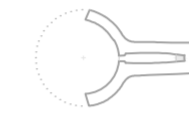
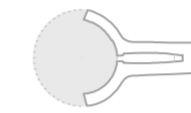
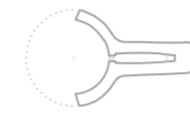
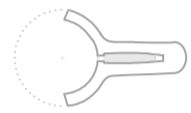
La scala

Le aperture

Il vestibolo

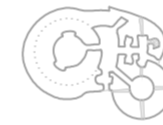
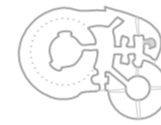
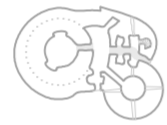
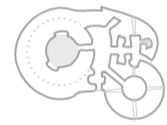
La nicchia

Gli elementi



Tomba di giganti Is Concias | Quartucciu

39°15' 27.20" N
09°21' 35.02" E



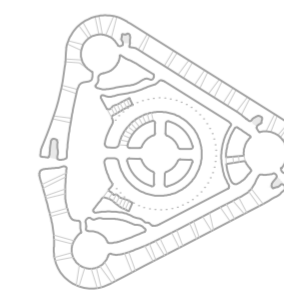
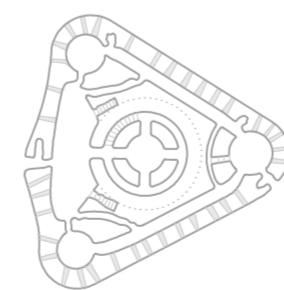
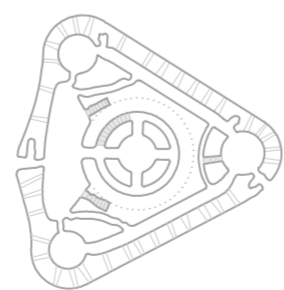
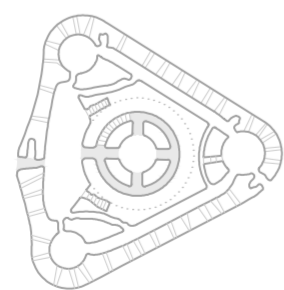
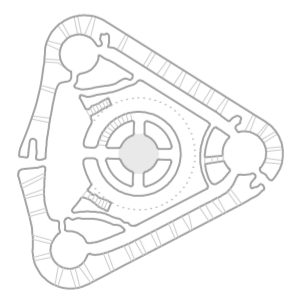
Nuraghe Palmavera | Alghero

40°35' 42.06" N
08°14' 34.06" E



Pozzo sacro Predio Canopoli | Perfugas

40°49' 43.23" N
08°53' 10.20" E



Nuraghe Santu Antine | Torralba

40°29' 11.61" N
08°47' 11.15" E

La stanza

Il corridoio

Il recinto

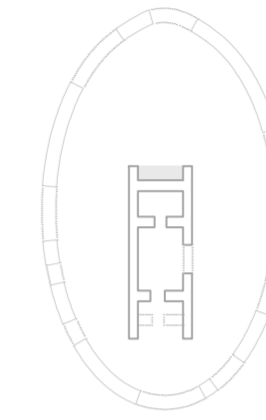
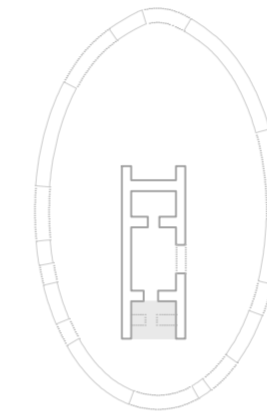
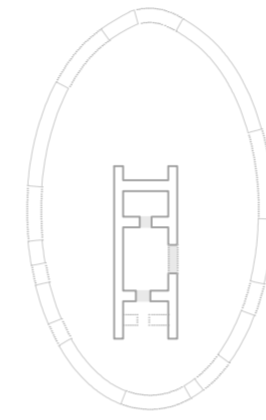
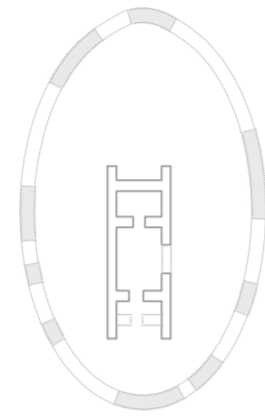
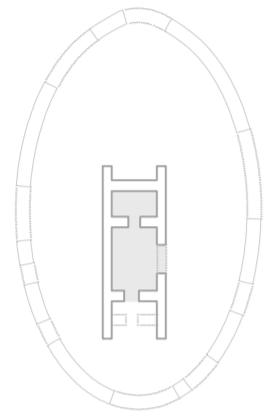
La scala

Le aperture

Il vestibolo

La nicchia

Gli elementi



Megaron Domu de Orgia | Esterzili

39°44' 55.17" N
09°19' 38.32" E



Pozzo sacro Sant'Anastasia | Sardara

39°37' 00.50" N
08°49' 11.27" E



Nuraghe Arresi | Sant'Anna Arresi

39°00' 23.00" N
08°38' 26.00" E



Pozzo sacro Funtana Coberta | Ballao

39°34' 51.48" N
09°21' 10.88" E

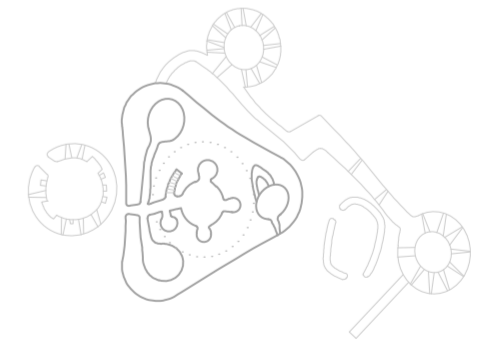
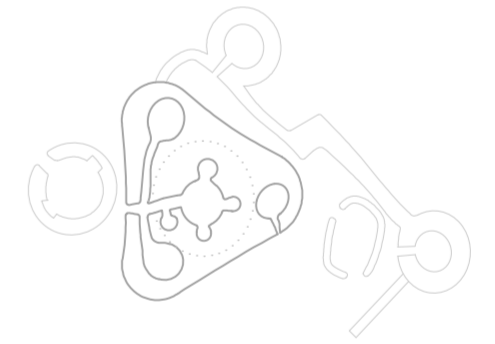
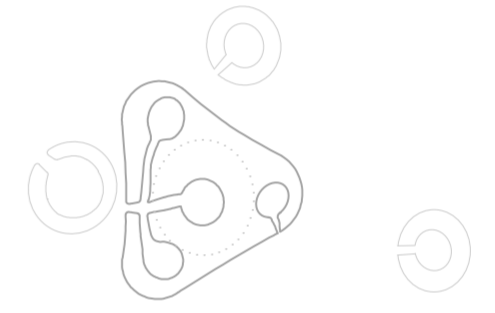
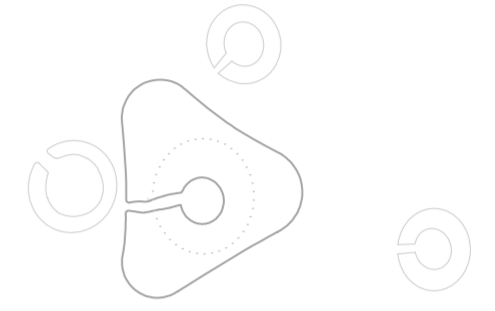
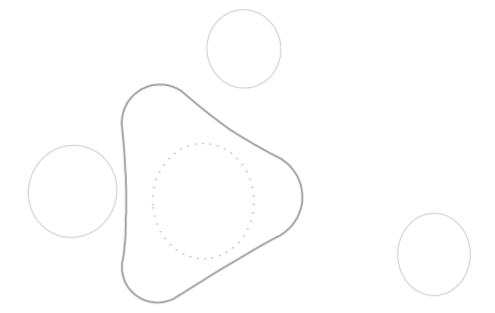
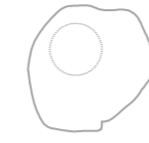
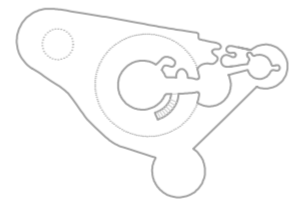
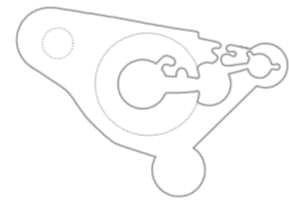
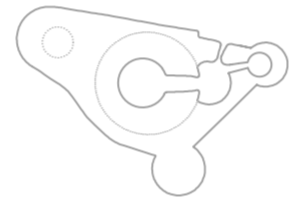
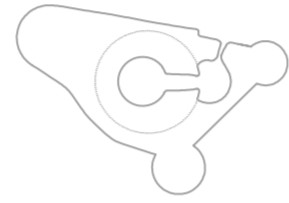
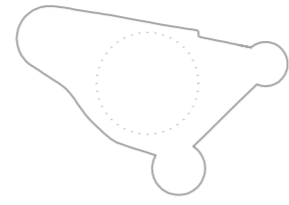
Proliferazioni

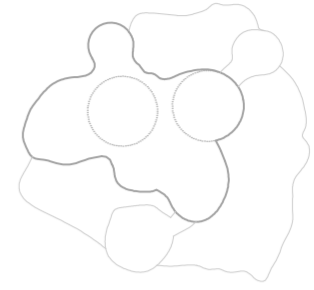
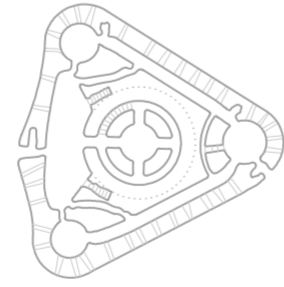
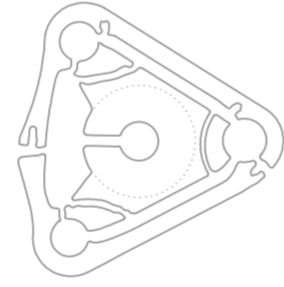
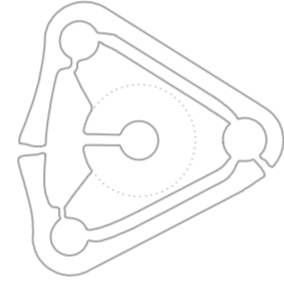
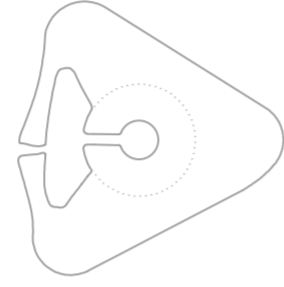
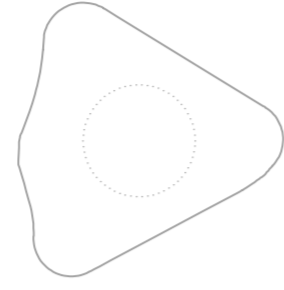
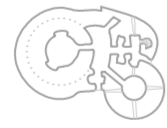
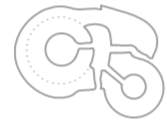
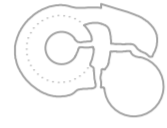
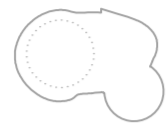
ovvero la capacità del vuoto di infiltrarsi, meandrizzando una massa nuragica

Proliferazioni, ovvero la capacità del vuoto di infiltrarsi, meandrizzando una massa nuragica, indaga un'interpretazione graduale del vuoto come matrice negativa, formata da una sostanza rarefatta priva di energie ma sensibile a riceverne, dotata di processualità costruttiva e distruttiva, al punto tale da riuscire a perforare progressivamente la materia, al fine di abitarla.

“Lo spazio è un vuoto, una manciata d'aria racchiusa da materia che ne definisce il limite. La sua precisione coincide con l'esistenza necessaria del suo intorno, che gli conferisce identità. Disegnare spazi è disegnare possibilità di vita, materializzandone il limite. Definito da forma, trama, colore, temperatura, luce, lo spazio si costruisce con un vuoto, una sottrazione: processo mentale di controllo della costruzione il cui fulcro è lo spazio. Aggiungendo sottrazione, costruendo scavo, il centro dell'esperienza si sposta dalla forma alla vita. Protagonista centrale è lo spazio: quasi autonomo, quasi totale”.

Aires Mateus & Asociados





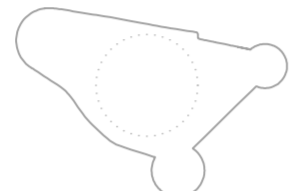
Nuraghe Orolo | Bortigali

40°17' 15.75" N
08°48' 48.14" E



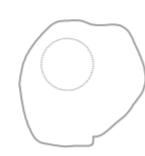
Nuraghe Is Paras | Isili

39°44' 55.15" N
09°06' 28.49" E



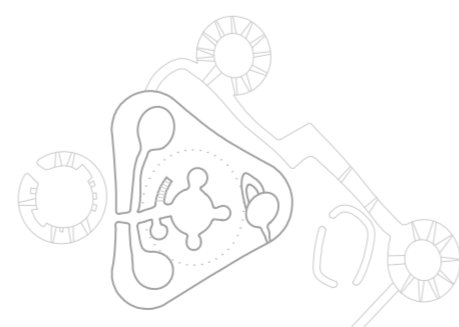
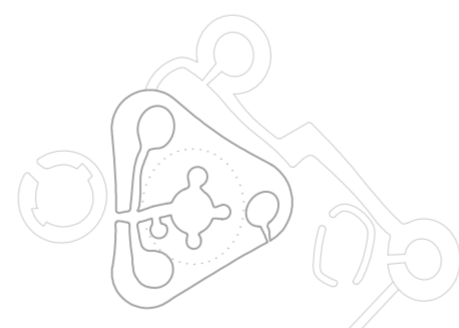
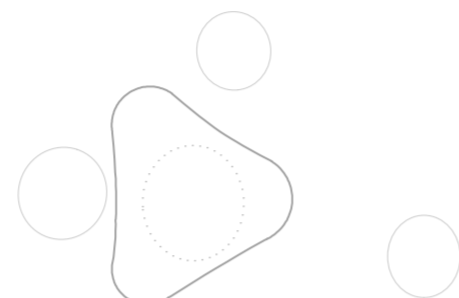
Nuraghe Maiori | Tempio

40°55' 10.07" N
09°05' 48.44" E



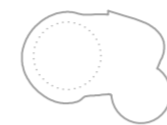
Nuraghe Losa | Abbasanta

40°07' 00.78" N
08°47' 24.86" E



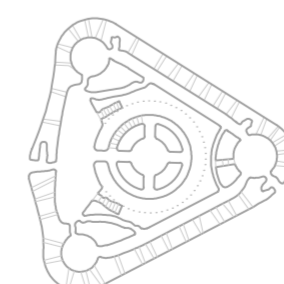
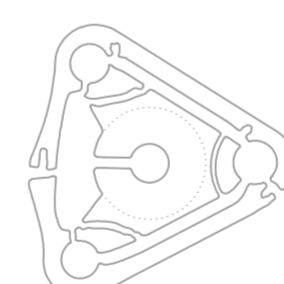
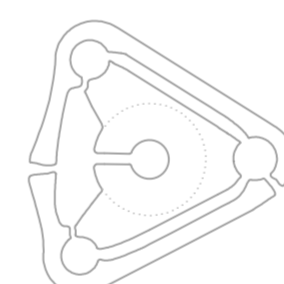
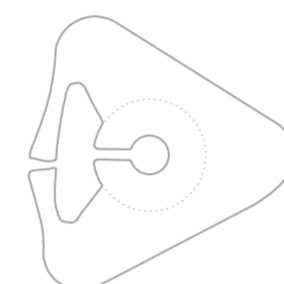
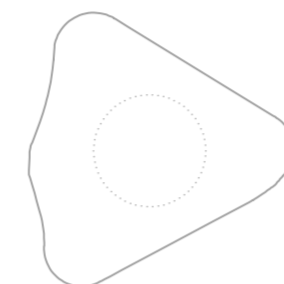
Nuraghe Palmavera | Alghero

40°35' 42.06" N
08°14' 34.06" E



Nuraghe Santu Antine | Torralba

40°29' 11.61" N
08°47' 11.15" E



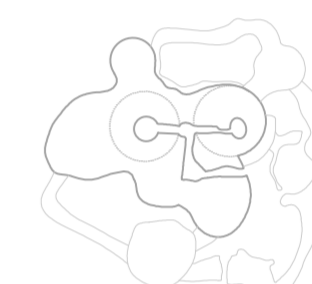
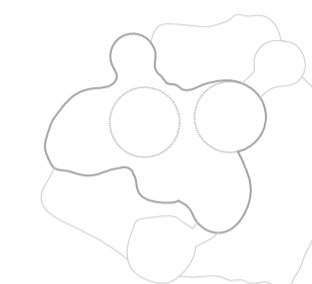
Nuraghe Arresi | Sant'Anna Arresi

39°00' 23.00" N
08°38' 26.00" E



Nuraghe Seruci | Gonnese

39°14' 55.95" N
08°25' 28.70" E



Scomposizioni

ovvero la lettura analitica di elementi spaziali evocati dalla massa e dalla cavità

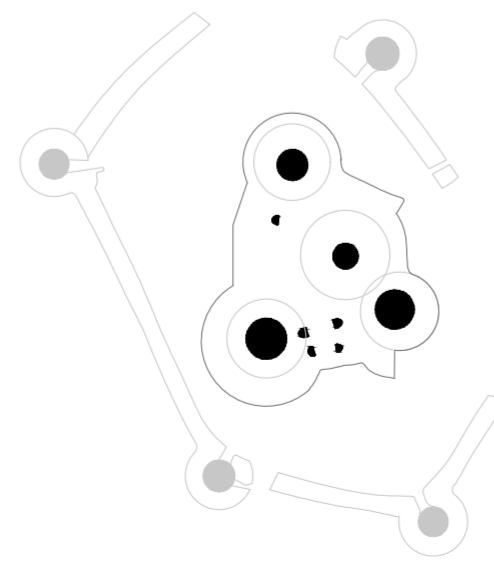
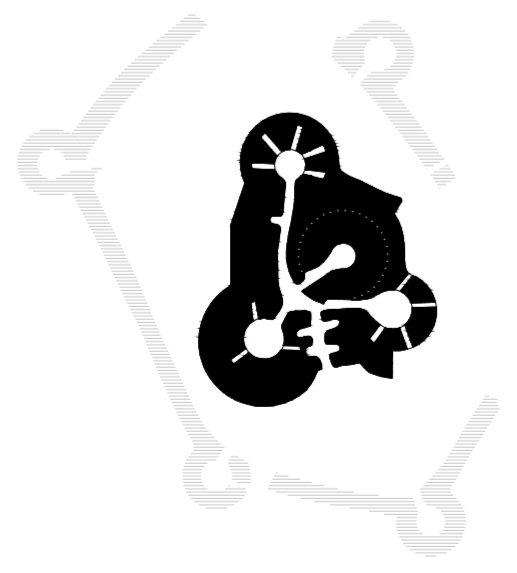
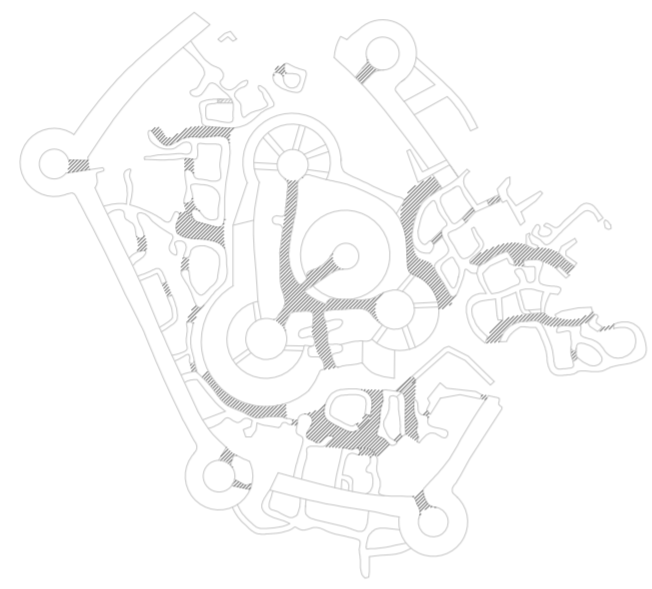
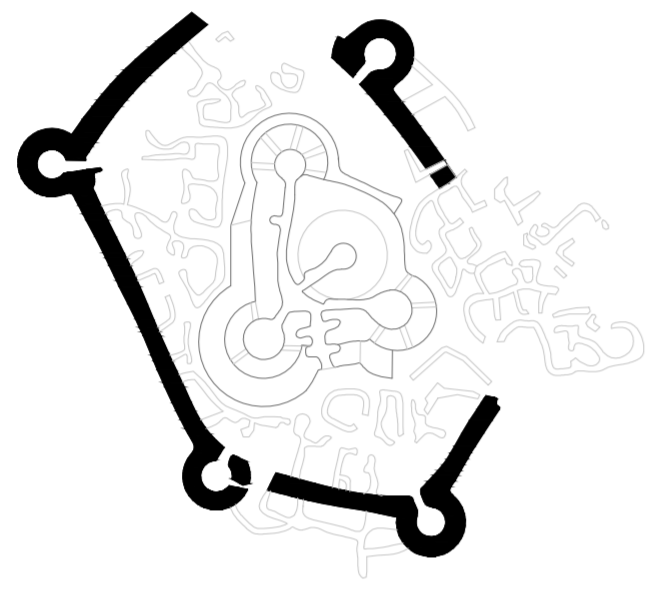
Scomposizioni, ovvero la lettura analitica di elementi spaziali evocati dalla massa e dalla cavità, indaga il principio di individuazione selettiva di alcuni temi che l'architettura nuragica intrattiene quando giunge alla sua forma "urbana", raccontata attraverso la pianta. Il tema della massa muraria contiene temi suggestivi, come il recinto, il ripiegamento, il muro come contenitore di luoghi; il tema del vuoto, d'altro canto, trattiene gli spazi direzionali e le soglie, lo spazio aperto e meandrizato e quello concluso e coperto delle stanze. Maggiore è l'articolazione e la complessità dell'architettura nuragica, maggiori sono le scomposizioni necessarie per la sua interpretazione critica.

"Un'architettura ha la capacità di irradiare attorno a sé una presenza energetica che si avverte, seppur inconsciamente, un'area virtuale che ha anch'essa la sua misura. Si tratta di una presenza prossemica. Quanto più gli edifici sono contigui, tanto più le loro aree virtuali si sovrapporranno, determinando un insieme di zone appartenenti a più edifici, creando così una complessità spaziale solo apparentemente invisibile, che gli architetti sentono, o debbono imparare a sentire, più dei normali abitanti di un qualsiasi contesto urbano. Tali aree si configurano come "un'aura di positività ambientale" che dona all'abitare un contenuto particolarmente importante, anche perché ci aiuta in ogni situazione a comprendere dove siamo, come orientarci. Comporre architettura è perciò in gran parte un'arte della distanza tra gli edifici, un'arte che produce, tra l'altro, una positiva sensazione fisica".

Franco Purini

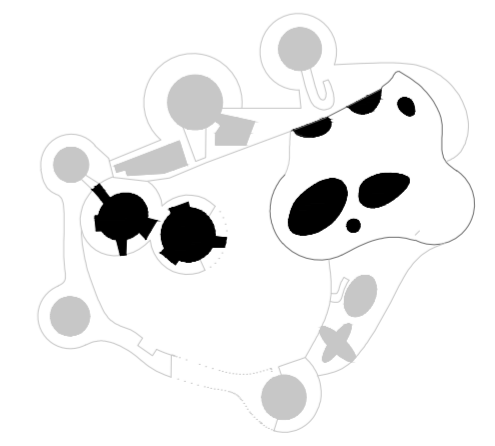
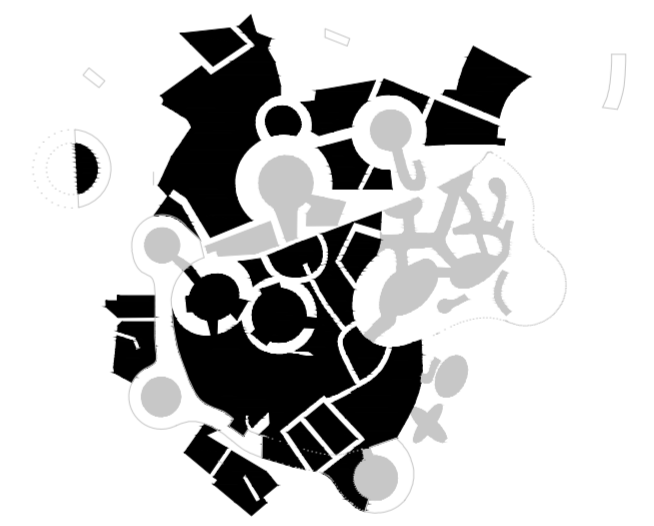
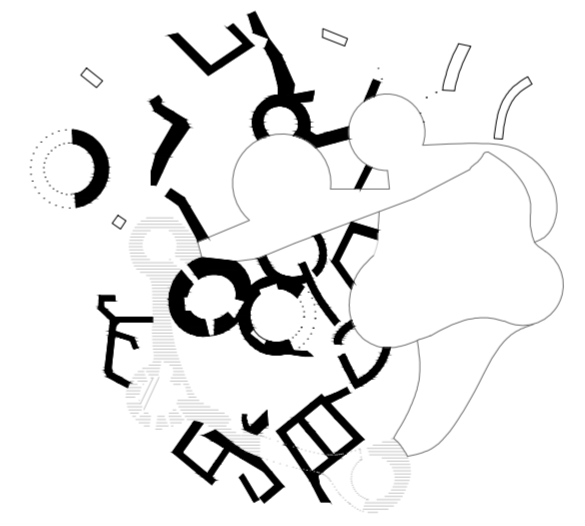
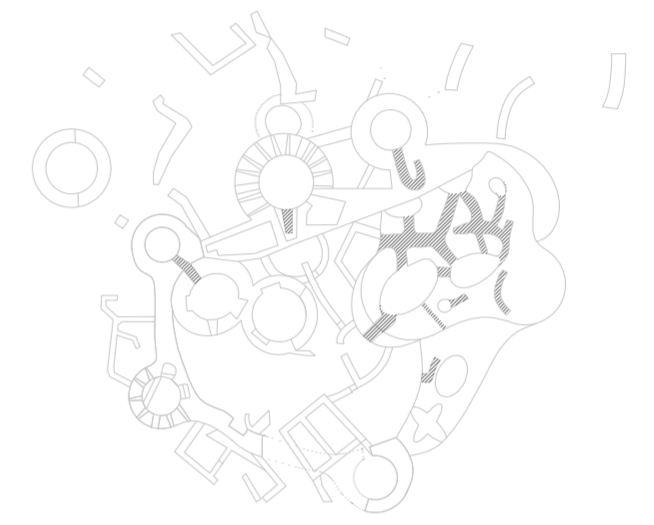
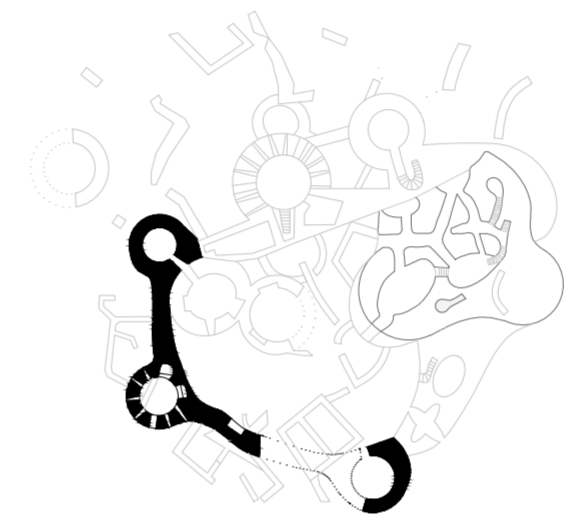
Nuraghe Genna Maria | Villanovaforru

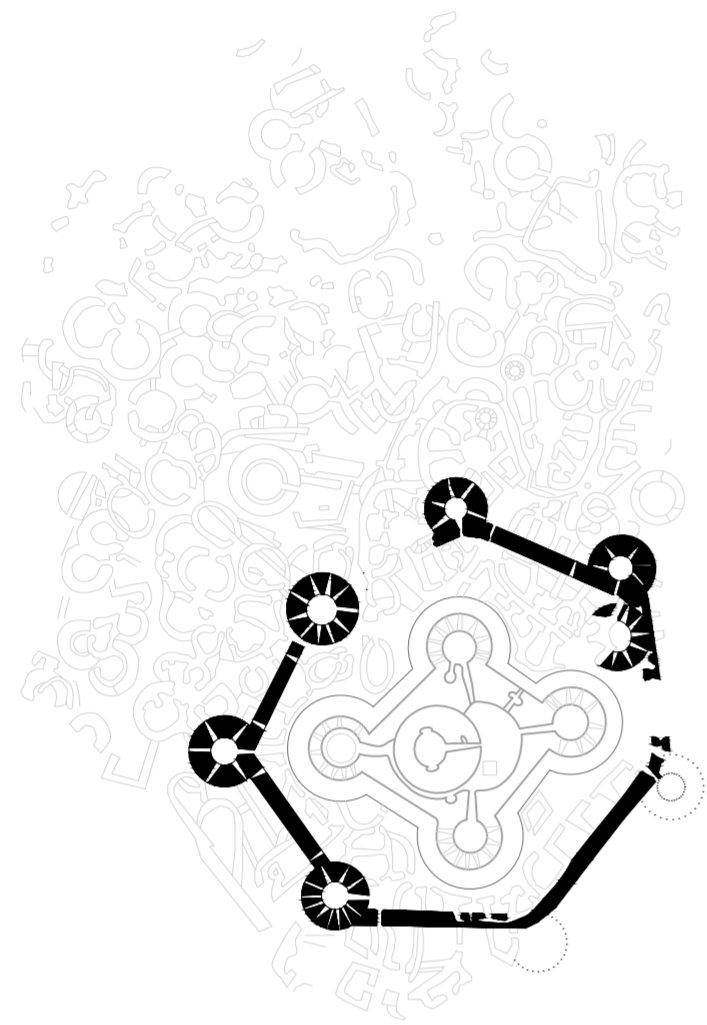
39°38' 04.55" N
08°51' 16.07" E



Nuraghe Su Mulinu | Villanovafranca

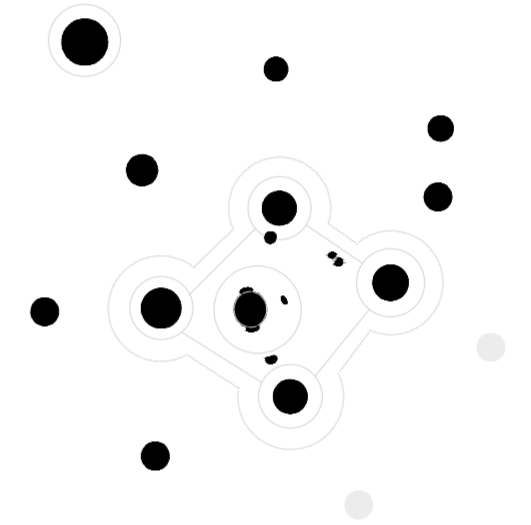
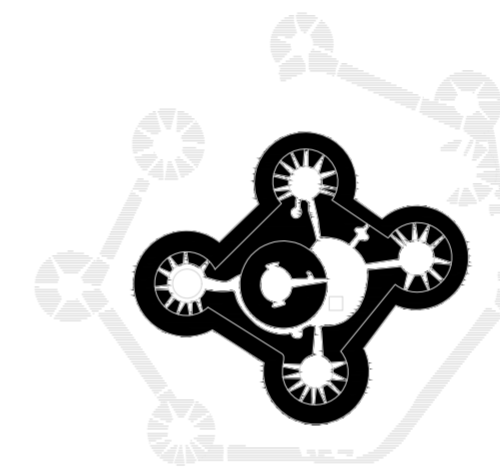
39°38' 03.97" N
08°59' 38.66" E

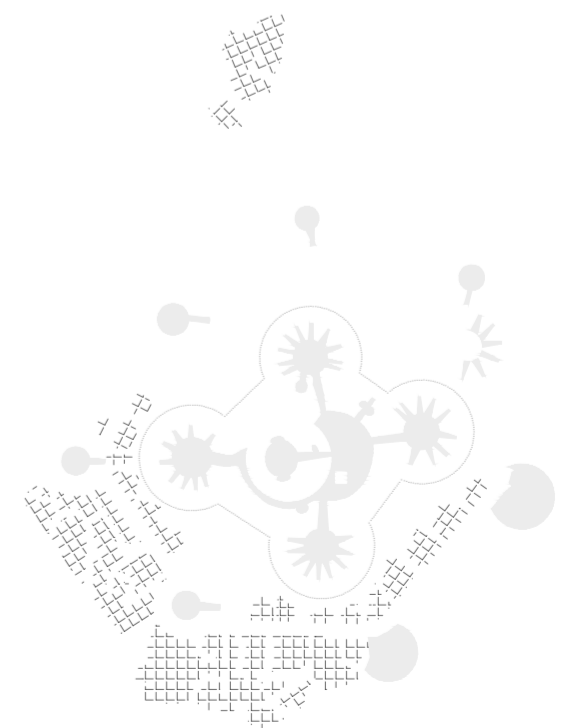
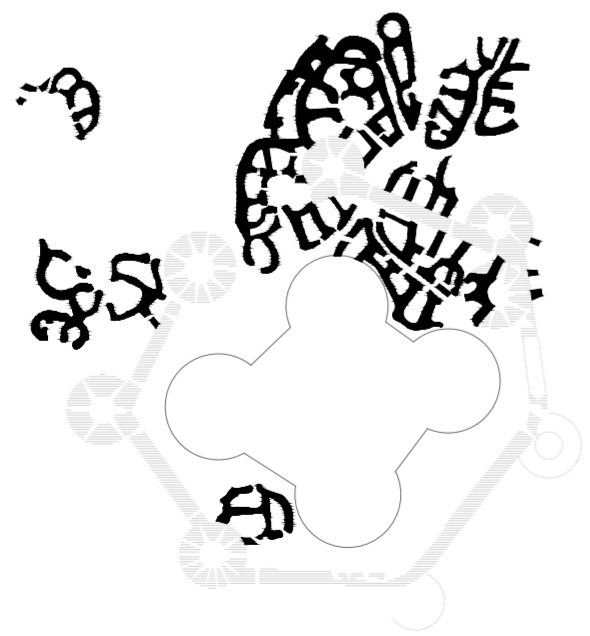
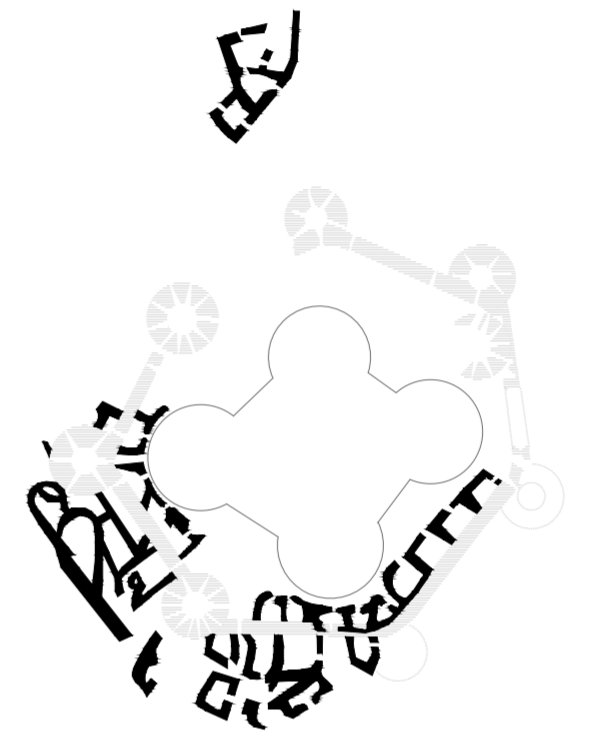




Nuraghe Su Nuraxi | Barumini

39°38' 03.97" N
08°59' 38.66" E





Trasformazioni

ovvero le invenzioni tipologiche categorizzate cronologicamente secondo il vuoto

Trasformazioni, ovvero le invenzioni tipologiche categorizzate cronologicamente secondo il vuoto indagato, attraverso la rappresentazione della pianta, il principio processuale, evolutivo e sperimentale che il vuoto nuragico ha avuto dal tipo elementare nel corso del tempo.

A partire dai nuraghi a corridoio, verso i nuraghi a tholos e i masti, fino ai nuraghi complessi, emerge la raffinatezza progettuale e processuale del vuoto che, da semplice sottrazione di una massa, acquista gradualmente una propria autonomia e dimensione spaziale, accogliendo talora dispositivi architettonici come, per esempio, la scala.

“E in questa prospettiva che vorremmo studiare i tipi architettonici, in modo da considerarli non come schemi sclerotizzati ed immutabili, ma come strutture costantemente in formazione, sottoposte a una serie di trasformazioni interne attraverso le quali si dispiegano progressivamente le proprietà potenzialmente contenute nella struttura. Il concetto di trasformazione implica l'esistenza di un materiale originario, una serie di elementi o componenti, dalla manipolazione di quali si genera la forma dell'oggetto. Esso induce pertanto a prendere le distanze tanto dall'idea della pura invenzione della forma, quanto da quella del determinismo del modello. Ogni architettura può essere invece intesa come il risultato di una serie di trasformazioni operate su altre architetture”.

Carlos Martí Arís

Protonuraghe Corvoe | Orotelli

Protonuraghe Tusari | Bortigali

Protonuraghe S'Ujivera | Dualchi

Protonuraghe Ligheddu | Suni

Protonuraghe Giorzi | Pozzomaggiore



0 5 20m

Protonuraghe Pedra Odetta | Bironi

Protonuraghe Mulineddu | Sagama

Protonuraghe Funtanedda | Sagama

Protonuraghe Orgono | Giliatza

Protonuraghe Fraigata | Suni

Protonuraghe Saneghe | Suni



Protonuraghe Mene | Macomer



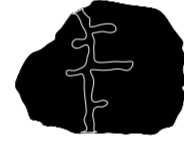
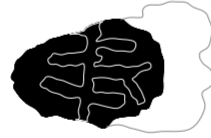
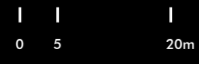
Protonuraghe Cabras | Dualchi



Protonuraghe Coattos | Bortigali



Protonuraghe Ono | Dualchi



Nuraghe Marosini | Tertenia

Nuraghe Muru de sa Figu | Santulussurgiu

Nuraghe S'Orku 'e s'Orku | San Basilio

Nuraghe Sa Domo 'e s'Orku | Ittiri

Nuraghe Orubiu | Arzana

Nuraghe Nuraddéo | Suni

Nuraghe Mindeddu | Barisardo

Nuraghe S'Iscale 'e Pedra | Seméstene

Nuraghe Sa Ciguttada | Mores

Nuraghe Curti Aqua | Nurri

0 5 20m



Nuraghe Su Fraile | Burgos

Nuraghe Sa Pedra Longa | Nuoro

Nuraghe Molatà | Sassari

Nuraghe Gemma Masoni | Gairo

Nuraghe Baiolu | Osilo

Nuraghe Santu Antine | Torralba



0 5 20m

Nuraghe Leortinas | Sennariolu



Nuraghe Murartu | Silianus



Nuraghe Sa Figù Rànchida | Scano Montiferro



Nuraghe Orolo | Silianus



Nuraghe Palmavera | Alghero

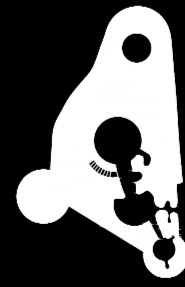
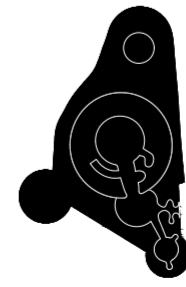
Nuraghe Nàrgius | Bonarcado

Nuraghe Monte s'Orku Tueri | Perdaxdeffogu

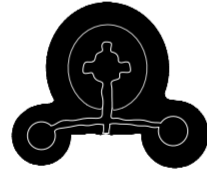
Nuraghe Giba 'e Skorka | Bartsardo

Nuraghe Su Nuraxi di Siniu | Senorbi

Nuraghe Su Konkali | Tertenia



Nuraghe Nuracce Deu | Gesturi



Nuraghe Attenutu | Ploaghe



Nuraghe Sa Mura 'e Mazzala | Scano Montiferru



Nuraghe Frida | Illorai



0 5 20m

Nuraghe Is Paras | Isili

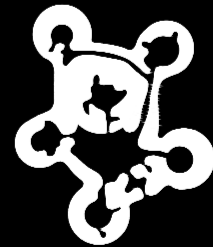
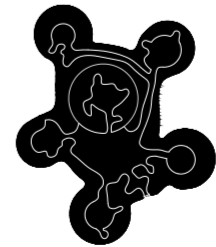
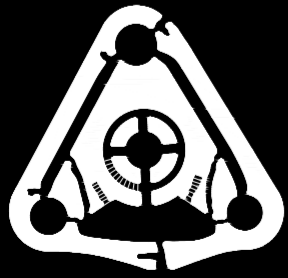
Nuraghe Arosu | San Vito

Nuraghe Noddule | Nuoro

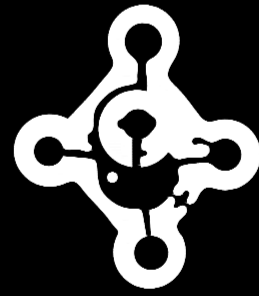
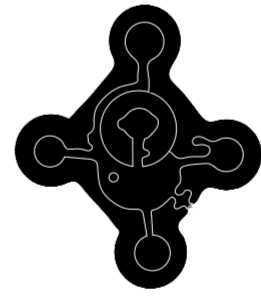
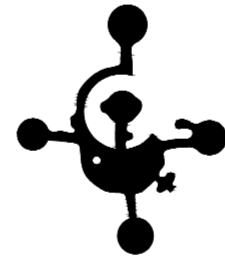
Nuraghe Santa Sofia | Guspini

Nuraghe Mudegu | Mogoro

Nuraghe Santu Antine | Torralba



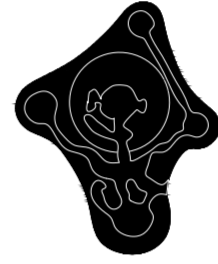
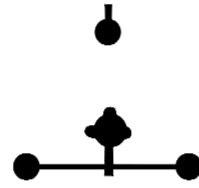
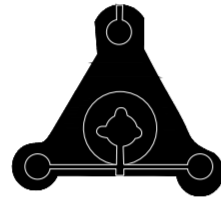
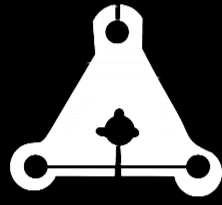
Nuraghe Losa | Abbasanta



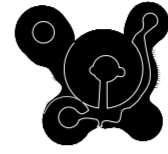
Nuraghe Nuraddeo | Suni



Nuraghe Pranu Nuracci | Sitis



Nuraghe Longu | Cuglieri



0 5 20m

Nuraghe Arrubiu | Orroi

Nuraghe Su Nuraxi | Barumini

Nuraghe Santa Barbara | Macomer

Nuraghe Lugherras | Paulilatino

Nuraghe Coa Percosa | Seneghe

Variazioni

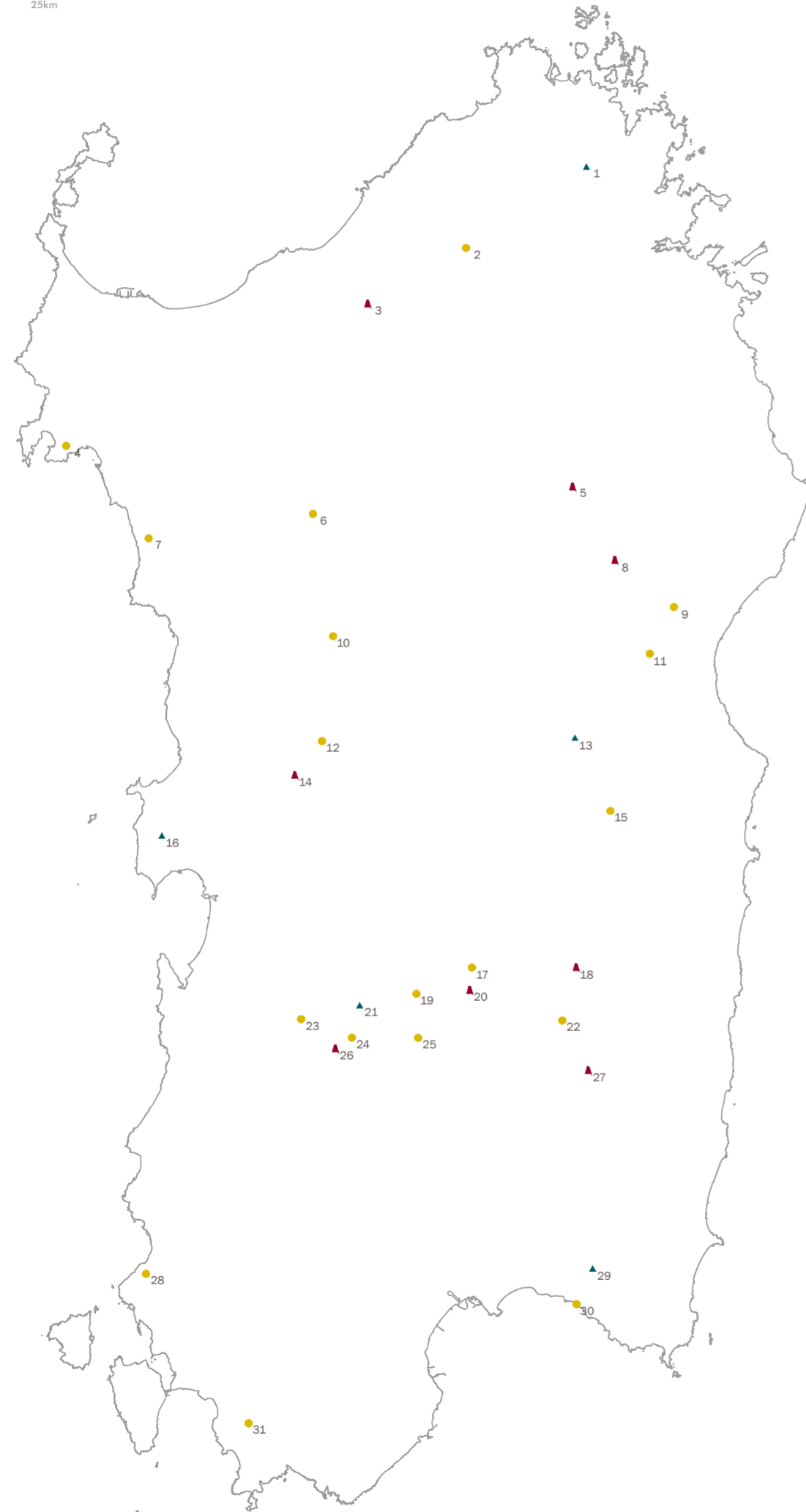
ovvero le differenze topografiche in rapporto alle condizioni di specificità territoriale

Variazioni, ovvero le differenze topografiche in rapporto alle condizioni di specificità territoriale, esprime, attraverso un buffer alla grande scala, il principio di varietà dei luoghi nuragici. Emergono dimensioni orografiche peculiari, categorizzate altimetricamente secondo scale di grigio; inoltre, la posizione specifica delle architetture preistoriche racconta punti strategici, di controllo del territorio o di prossimità alle risorse primarie. Oltre che in pianta, le variazioni si esprimono anche in sezione, attraverso il racconto dell'andamento topografico relazionato all'architettura nuragica, talora estrusiva, talora intrusiva.

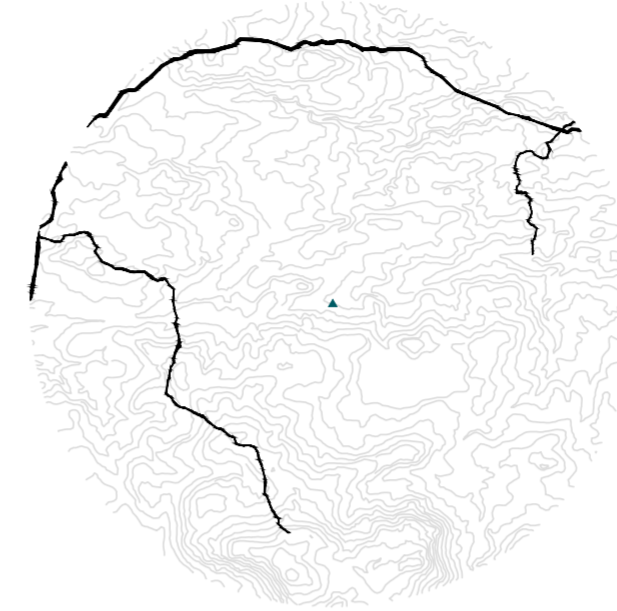
"[...] nel diretto confronto fra queste due città troviamo anche la conferma di quanto detto più sopra a proposito della differenza tra ordine formale prefissato, cioè imposto dall'esterno, e ordine formale che proviene dalle cose, che esce cioè dalla loro condizione particolare. [...] e tutta questa densità ed evidenza teorica e metodologica soltanto perché una città si trova nel mezzo di una pianura e l'altra sulla curva di un crinale montuoso. Tutto questo soltanto perché la resistenza opposta dall'elemento naturale è stata diversa nei due casi. [...] Si tratta della stessa città capitata su due luoghi diversi".

Giorgio Grassi

0 10 25km

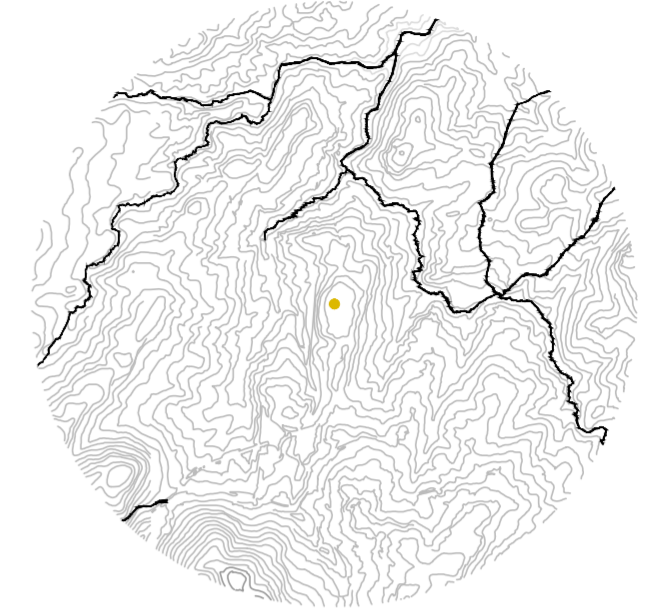


I 31 Monumenti della Tentative List UNESCO



1_Tomba di giganti Coddu Vecciu | Arzachena

41°03' 00.84" N
09°21' 21.04" E



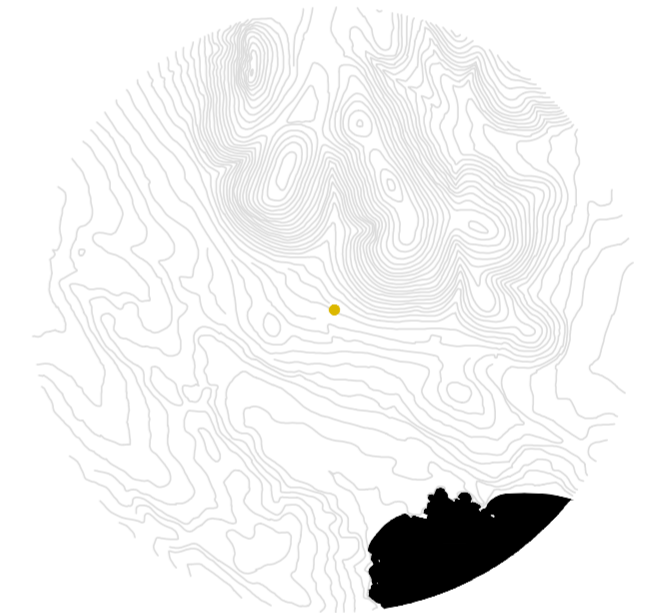
2_Nuraghe Maiori | Tempio

40°55' 10.07" N
09°05' 48.44" E



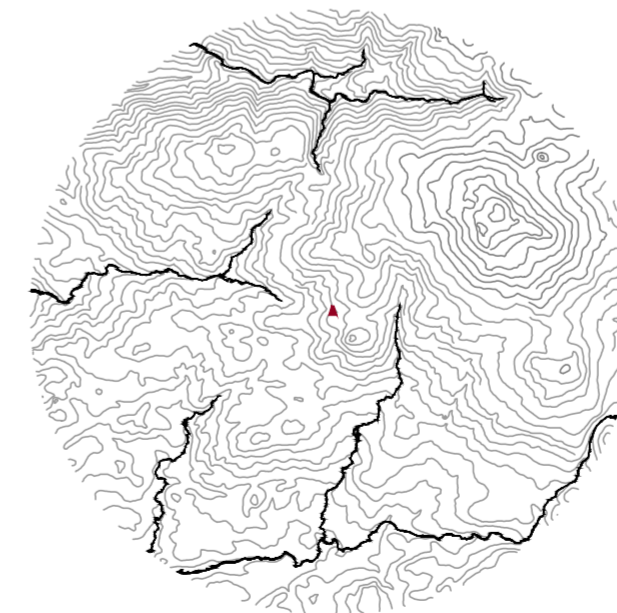
3_Pozzo sacro Predio Canopoli | Perfugas

40°49' 43.23" N
08°53' 10.20" E



4_Nuraghe Palmavera | Alghero

40°35' 42.06" N
08°14' 34.06" E



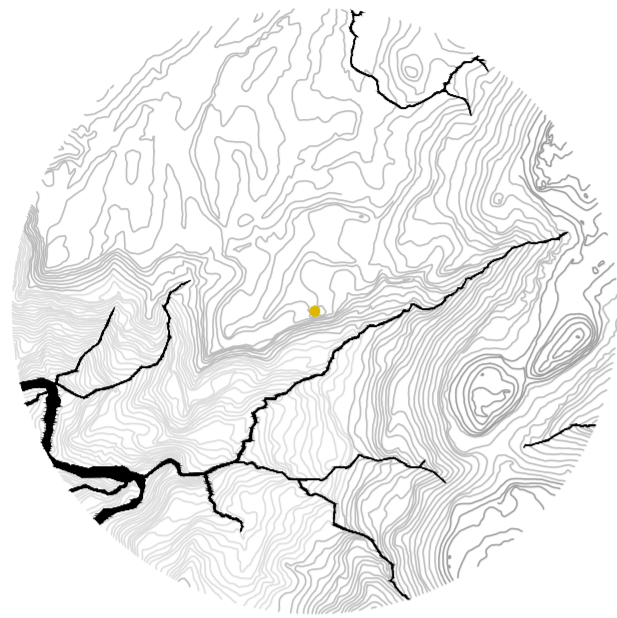
5_Santuario di Romanzesu | Bitti

40°31' 48.78" N
09°19' 29.93" E



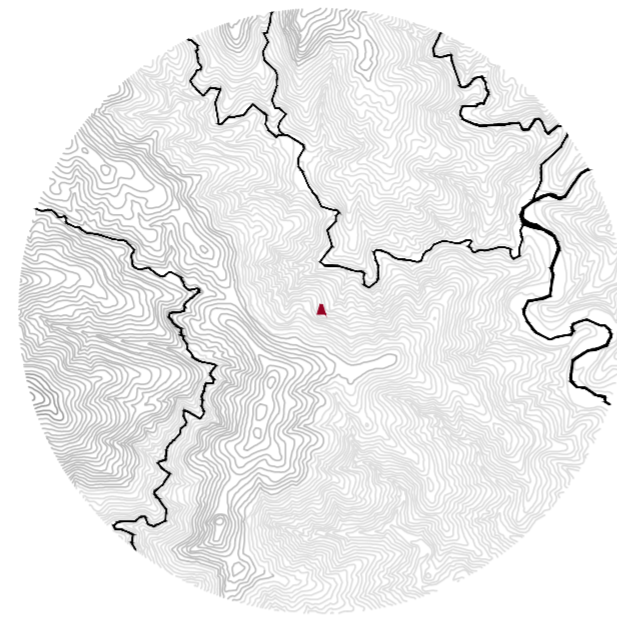
6_Nuraghe Santu Antine | Torralba

40°29' 11.61" N
08°47' 11.15" E



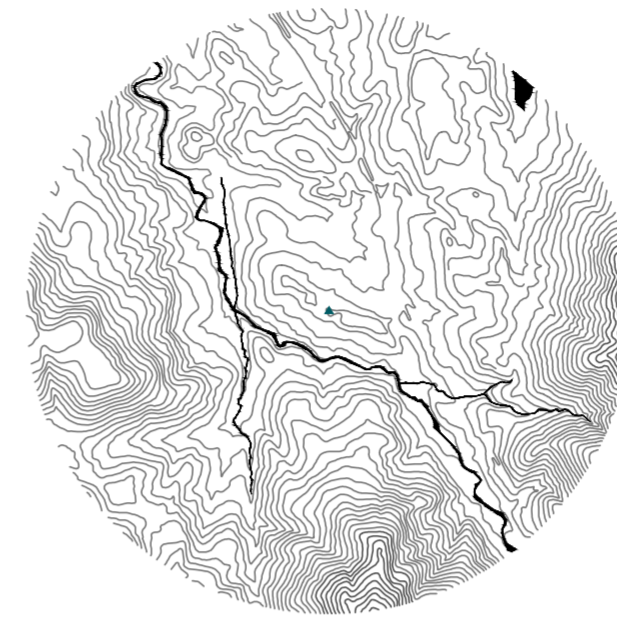
7_Nuraghe e villaggio Appiu | Villanova Monteleone

40°26' 43.62" N
08°25' 11.80" E



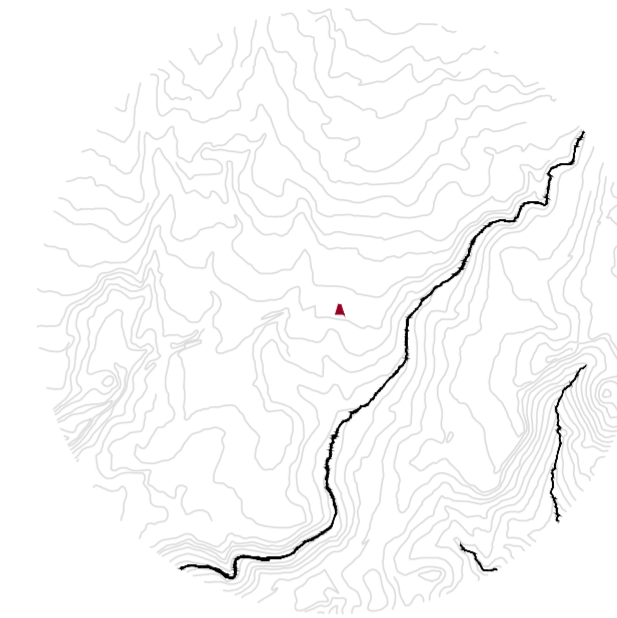
8_Pozzo sacro Su Tempiesu | Orune

40°24' 39.49" N
09°24' 46.28" E



13_Tomba di giganti Madau | Fonni

40°07' 14.54" N
09°19' 54.57" E



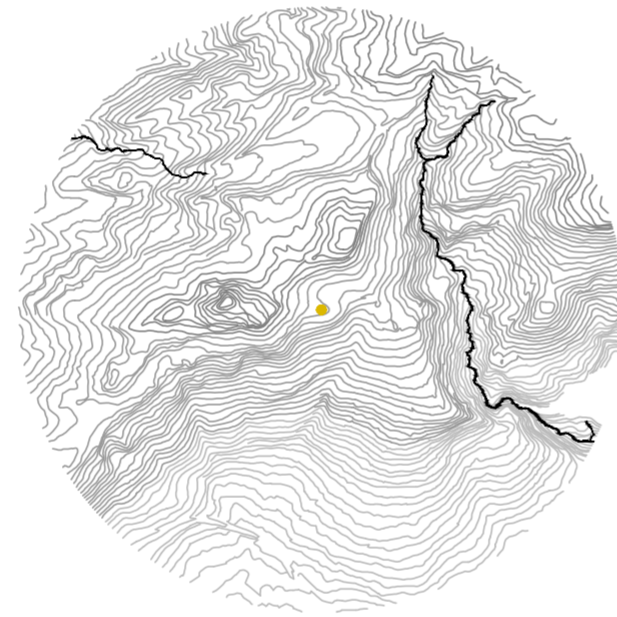
14_Pozzo sacro Santa Cristina | Paulilatino

40°03' 41.09" N
08°43' 58.11" E



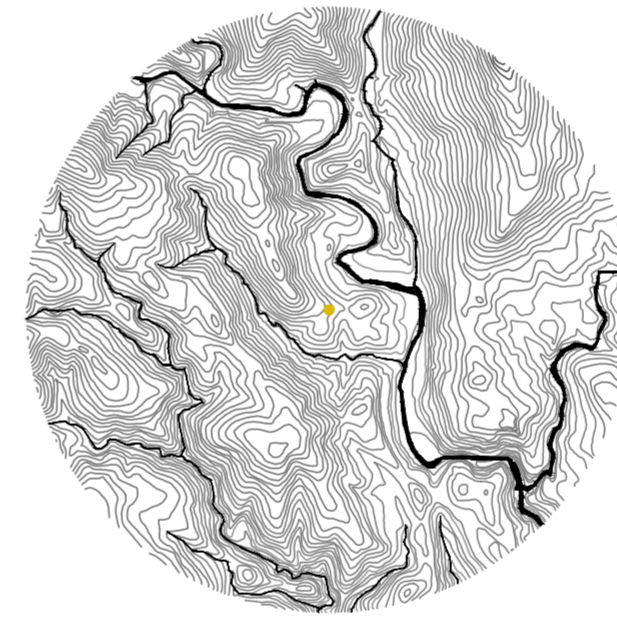
9_Villaggio Serra Orrios | Dorgali

40°20' 02.32" N
09°32' 16.78" E



10_Nuraghe Orolo | Bortigali

40°17' 15.75" N
08°48' 48.14" E



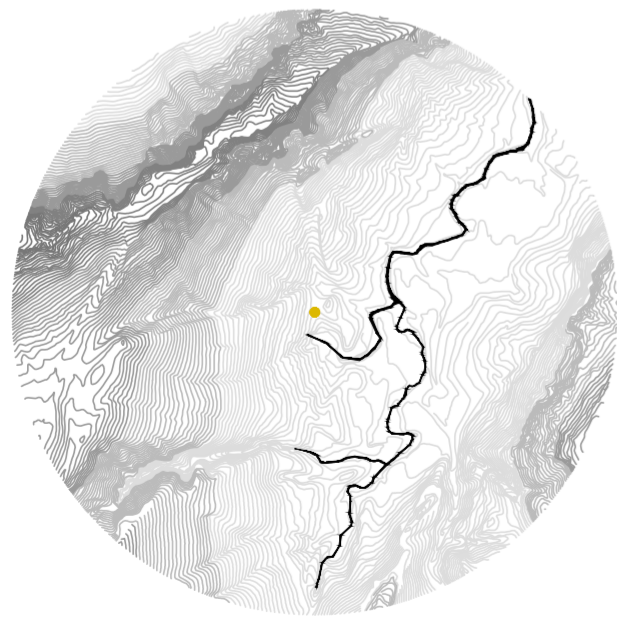
15_Santuario S'Arcu 'e is Forros - Villagrande Strisaili

40°00' 07.40" N
09°24' 01.61" E



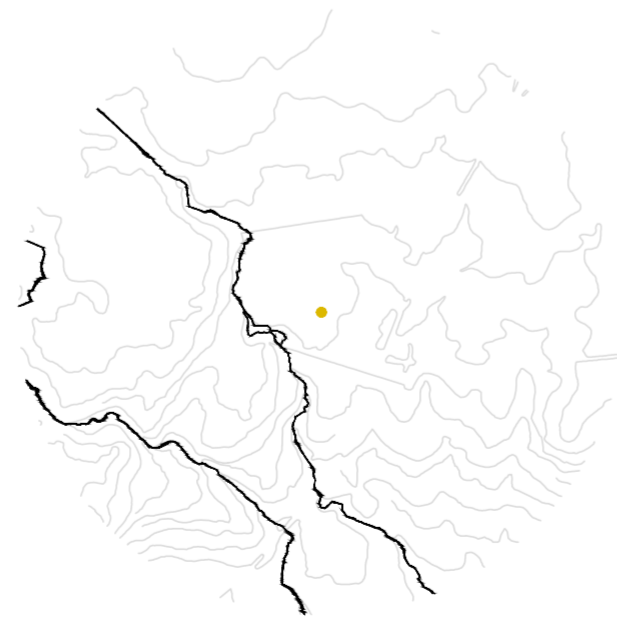
16_Necropoli di Mont'e Prama | Cabras

39°57' 48.20" N
08°27' 10.92" E



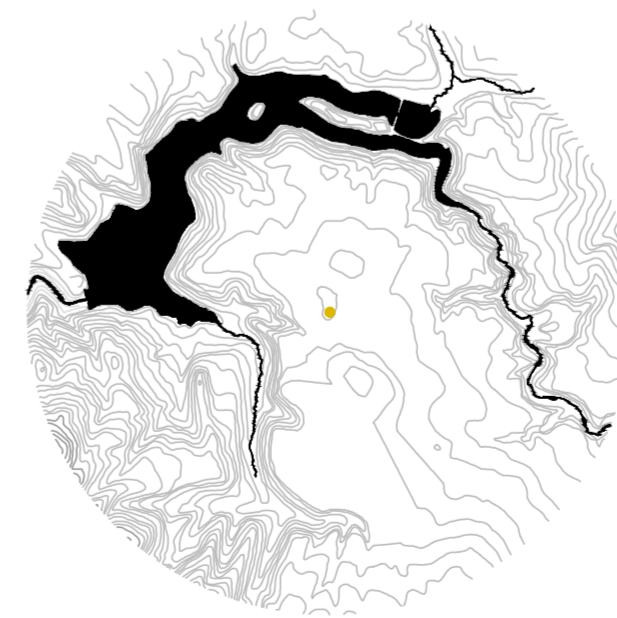
11_Santuario Sa Sedda 'e Sos Carros | Oliena

40°15' 29.39" N
09°29' 07.75" E



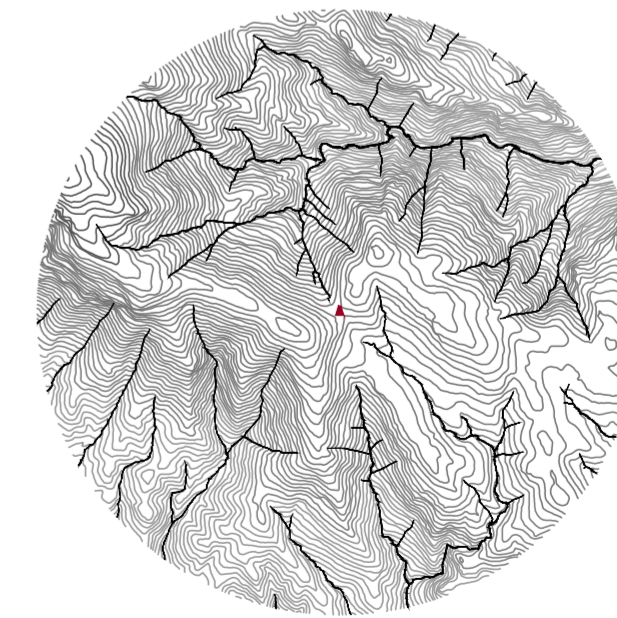
12_Nuraghe Losa | Abbasanta

40°07' 00.78" N
08°47' 24.86" E



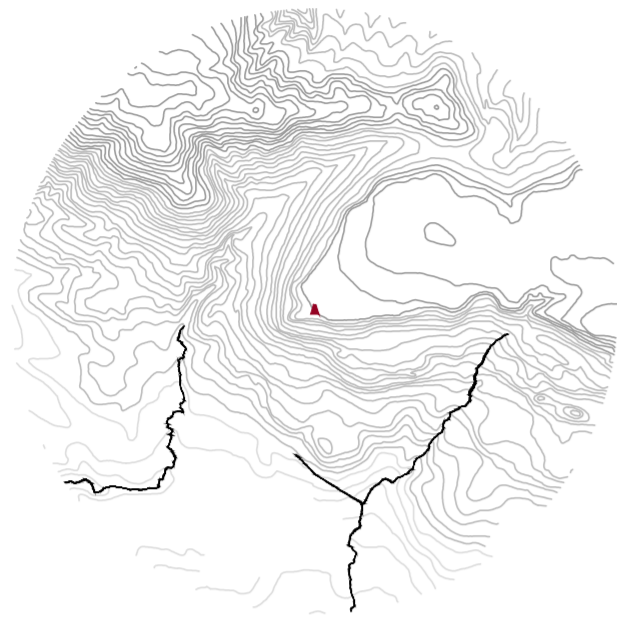
17_Nuraghe Is Paras | Isili

39°44' 55.15" N
09°06' 28.49" E



18_Megaron Domu de Orgia | Esterzili

39°44' 55.17" N
09°19' 38.32" E



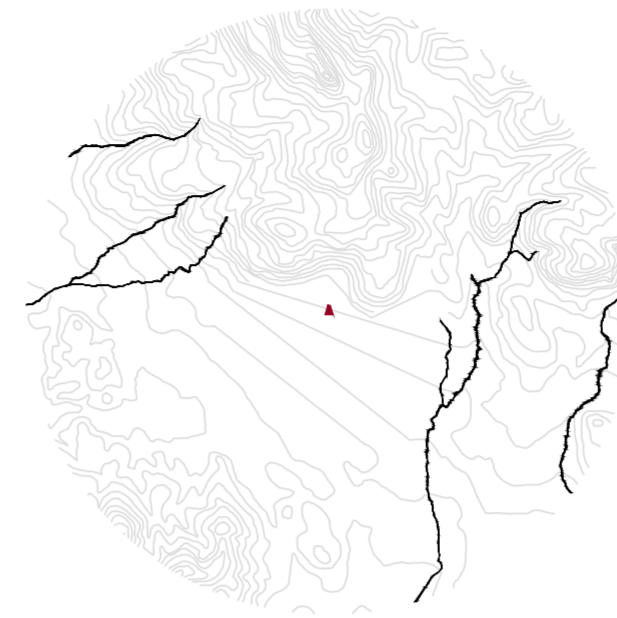
20_Pozzo sacro Santa Vittoria | Serri

39°42' 42.67" N
09°06' 08.97" E



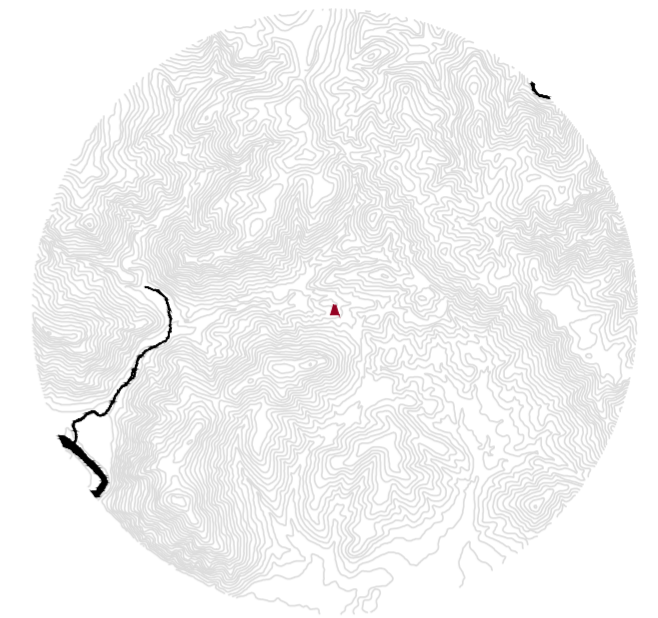
21_Tomba di giganti Sa Domu 'e s'Orku | Siddi

39°41' 10.20" N
08°52' 15.97" E



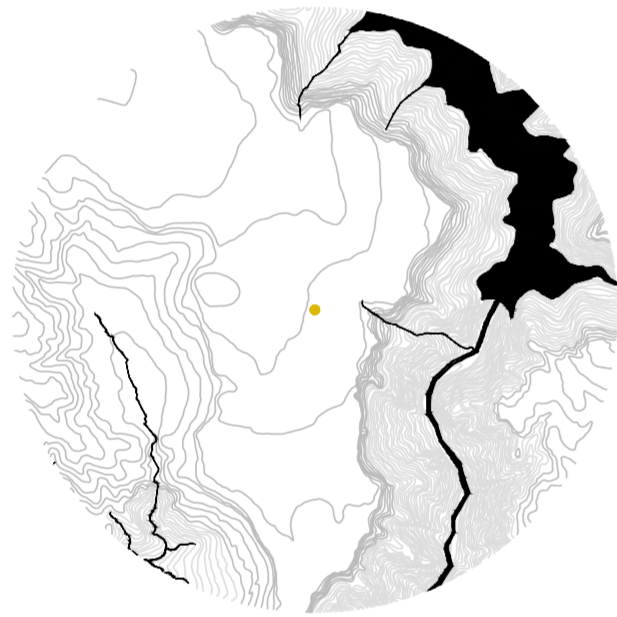
26_Pozzo sacro Sant'Anastasia | Sardara

39°37' 00.50" N
08°49' 11.27" E



27_Pozzo sacro Funtana Coberta | Ballao

39°34' 51.48" N
09°21' 10.88" E



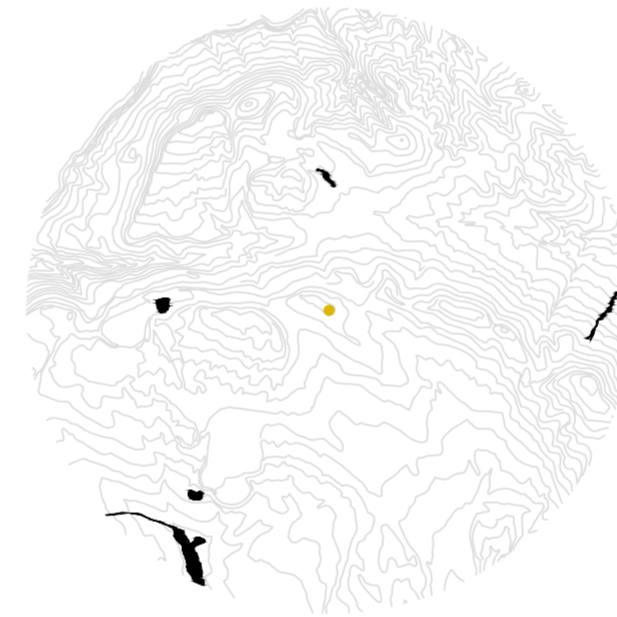
22_Nuraghe Arrubiu | Orroli

39°39' 43.78" N
09°17' 51.63" E



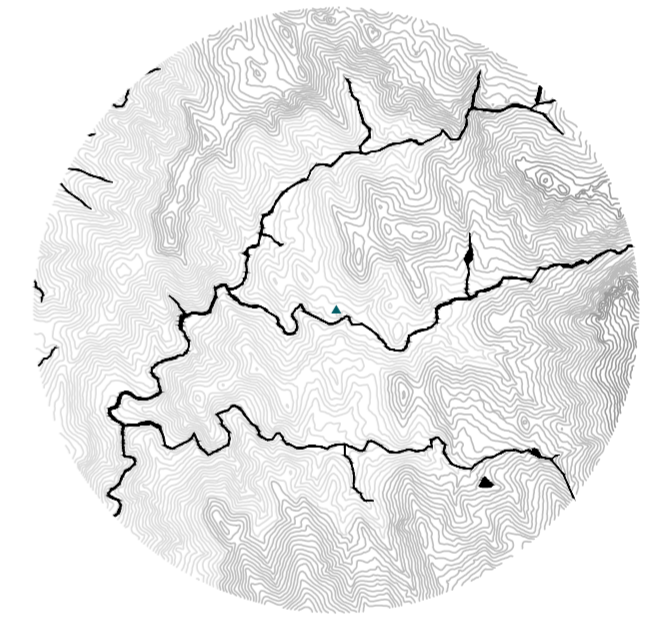
23_Nuraghe Cuccurada | Mogoro

39°37' 00.61" N
08°49' 11.98" E



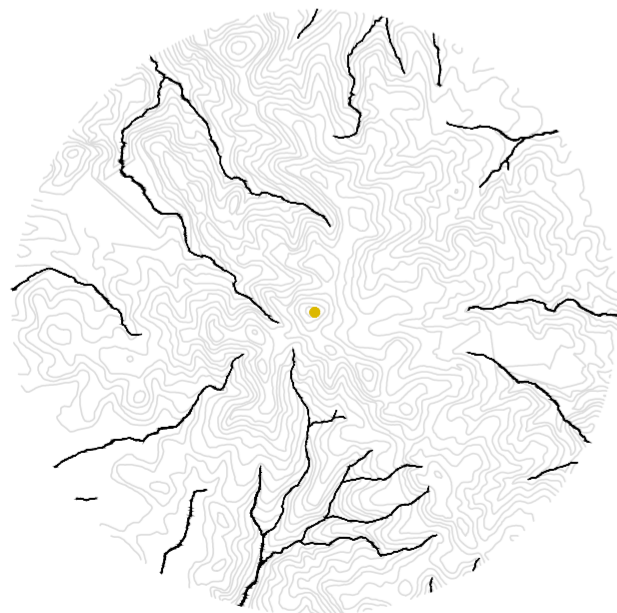
28_Nuraghe Seruci | Gonnesa

39°14' 55.95" N
08°25' 28.70" E



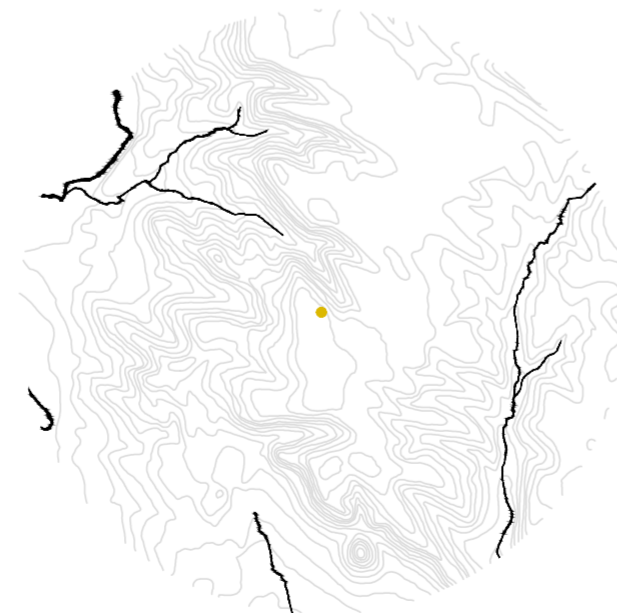
29_Tomba di giganti Is Concias | Quartucciu

39°15' 27.20" N
09°21' 35.02" E



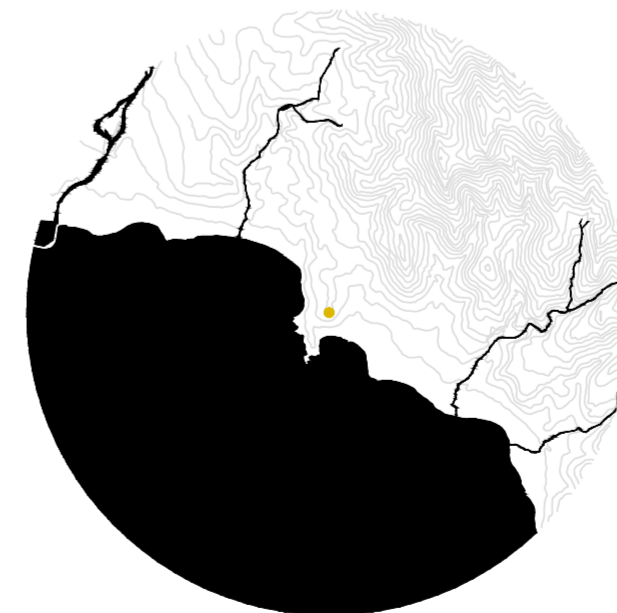
24_Nuraghe Genna Maria | Villanovaforru

39°38' 04.55" N
08°51' 16.07" E



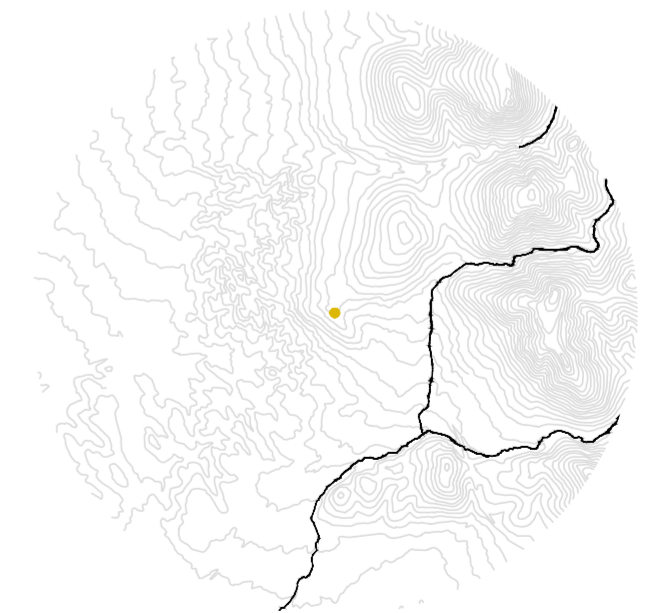
25_Nuraghe Su Mulinu | Villanovafranca

39°38' 03.97" N
08°59' 38.66" E



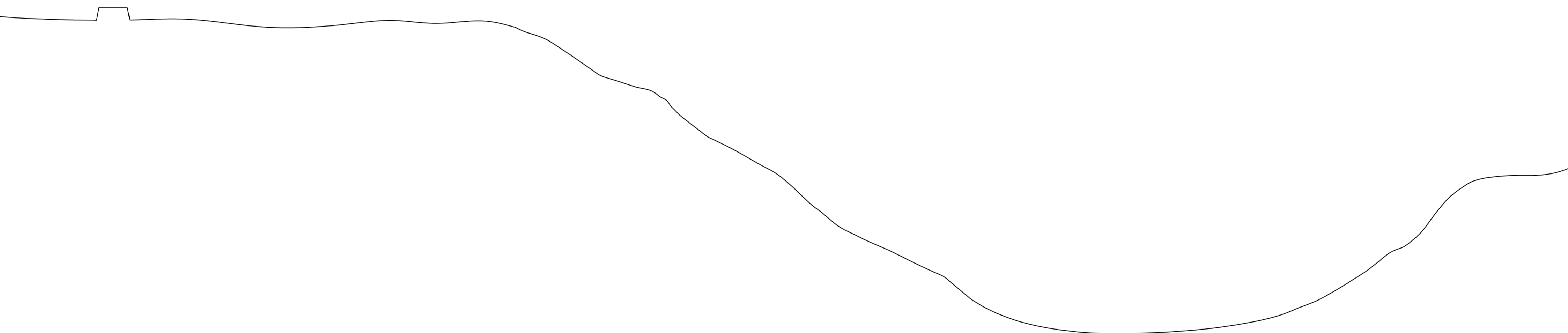
30_Nuraghe Diana | Quartu Sant'Elena

39°12' 02.18" N
09°19' 32.03" E

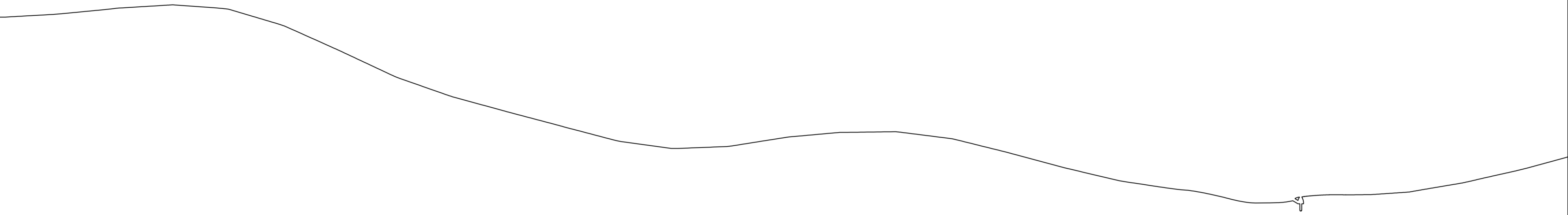


31_Nuraghe Arresi | Sant'Anna Arresi

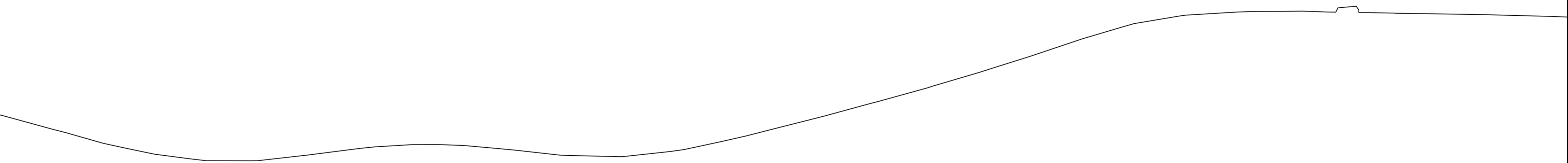
39°00' 23.00" N
08°38' 26.00" E



Il nuraghe Arrubiu di Orroli, che guarda verso la valle del Flumendosa...



Il pozzo sacro di Funtana Coberta a Ballao, contenuto nel fondovalle della regione montuosa del Gerrei...



La tomba di giganti di Sa Domu 'e S'Orku, che domina l'altopiano della giara di Siddi...

Transizioni

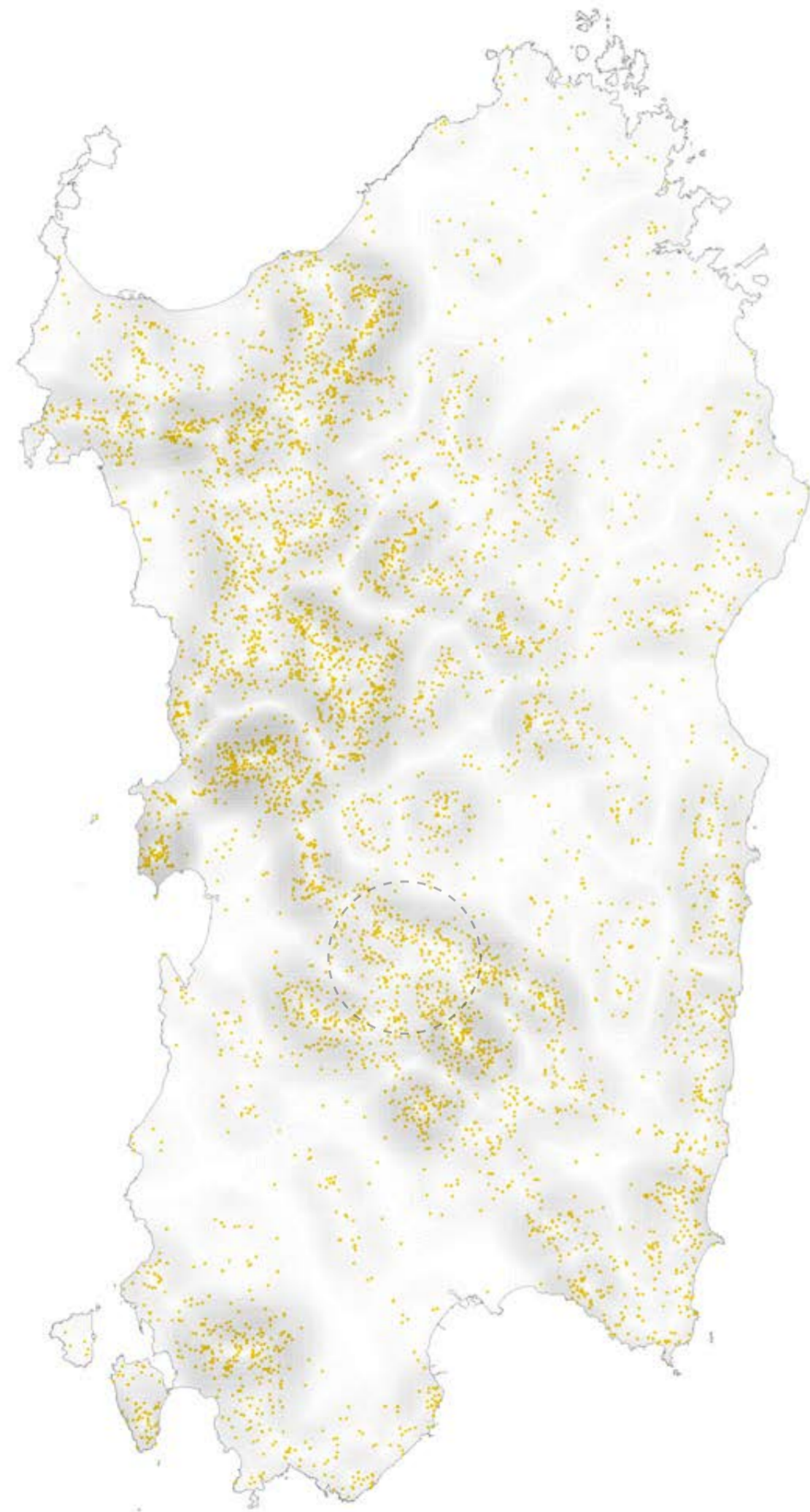
ovvero la coerenza del vuoto nuragico nell'attraversamento di scala

Transizioni, ovvero la coerenza del vuoto nuragico nell'attraversamento di scala, racconta il principio espressivo dell'architettura nuragica di essere letta, compresa e truardata attraverso molteplici scale di rappresentazione. Un'architettura, Su Nuraxi a Barumini, sei rappresentazioni: quella regionale, che sistematizza la densità nuragica e le sue sfumature; la scala dell'ambito di paesaggio delle Giare Basaltiche, in cui si evincono alcuni allineamenti e il rapporto del nuraghe rispetto alla giara basaltica di Gesturi; la scala territoriale, dove si evincono la posizione di Su Nuraxi, ai piedi dell'altopiano e il rapporto con il colle di Las Plassas; il rapporto tra città arcaica e città contemporanea, che oggi accoglie Su Nuraxi 'e Crexìa; la scala urbana, in cui emerge l'interstizio nuragico; infine, la scala costruttiva, con il dettaglio materico di una tholos.

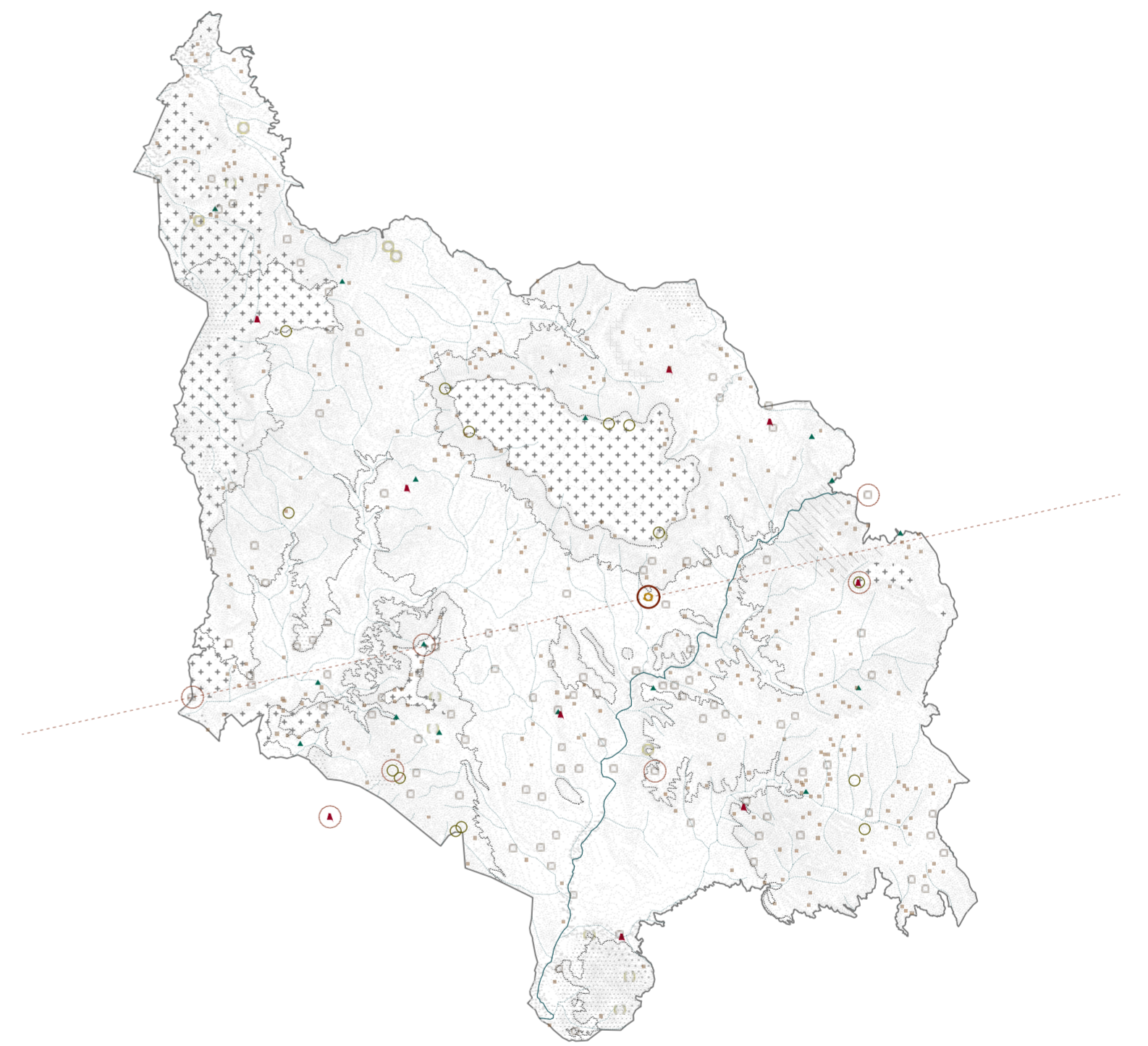
“La solidarietà, l'intreccio spazio-temporale di tutte le circostanze e le condizioni che compongono il paesaggio, contribuisce all'intimo connubio delle sue diverse scale. Spesso esistono numerose corrispondenze tra gli elementi che compongono il locale e il globale.

“L'attraversamento delle scale” consiste nel padroneggiare contemporaneamente il generale e il particolare, il vicino e il lontano. Dovete trasportare e trasportare questo approccio nello spazio dei vostri progetti per far sì che le realtà del paesaggio si associno e rimangano insieme. [...] L'attraversamento e la padronanza delle scale è, tra tutte queste regole o abilità, la più difficile da acquisire, quella che richiede maggiore esperienza, per cui vi suggerisco di iniziare a praticarla il prima possibile”.

Michel Corajoud

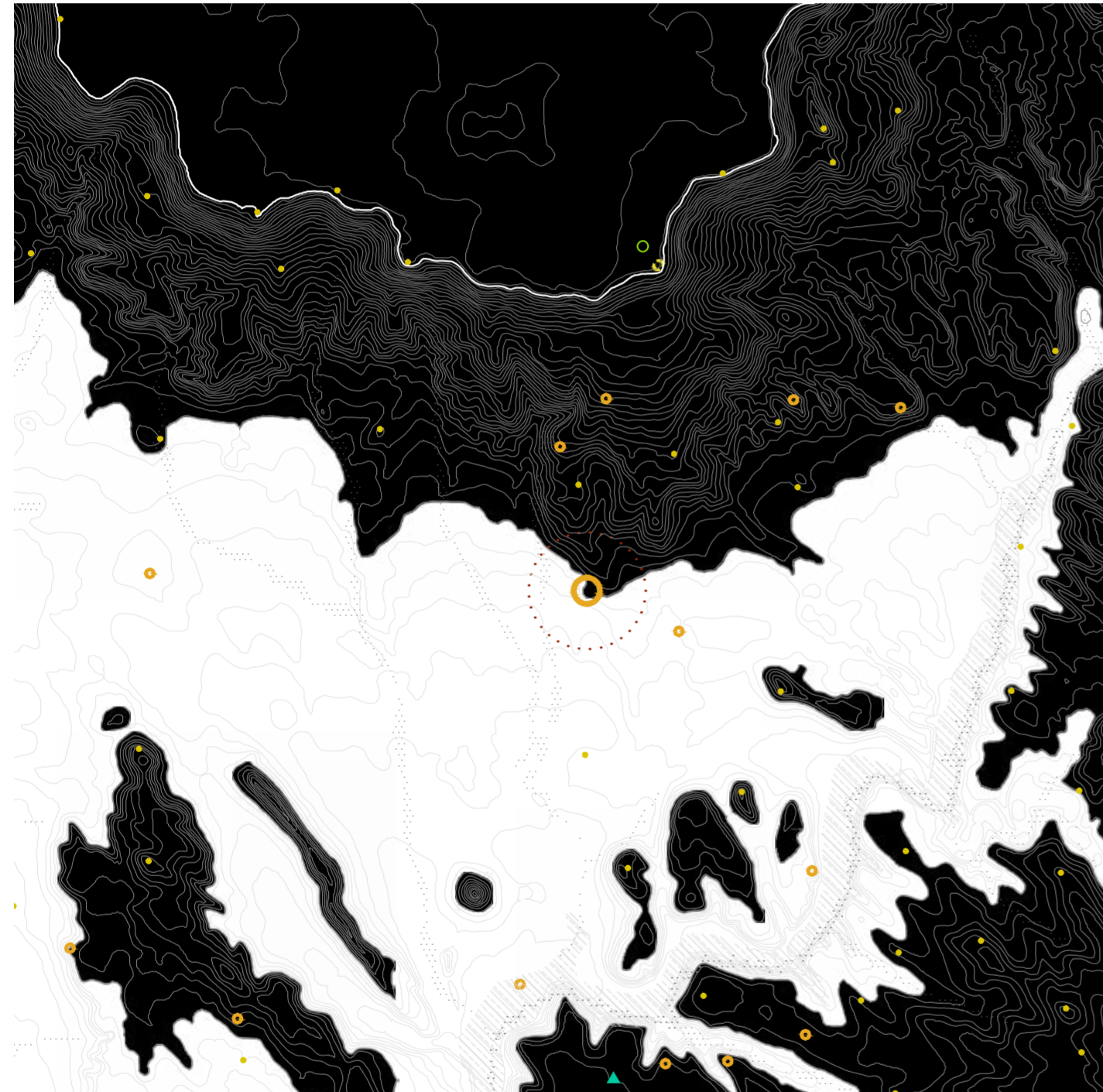


La densità nuragica

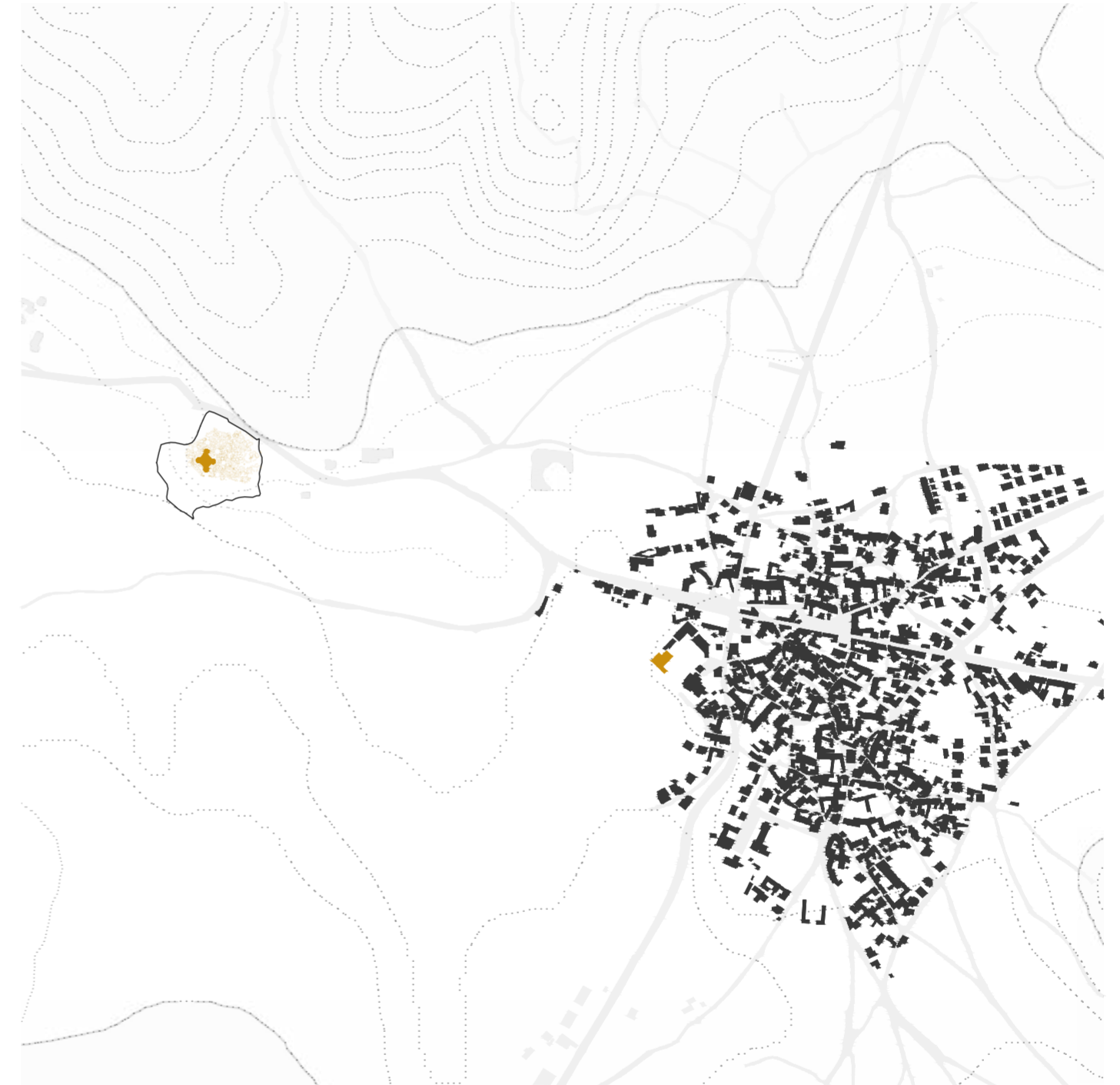


L'ambito di paesaggio 36 Regione delle Giare Basaltiche

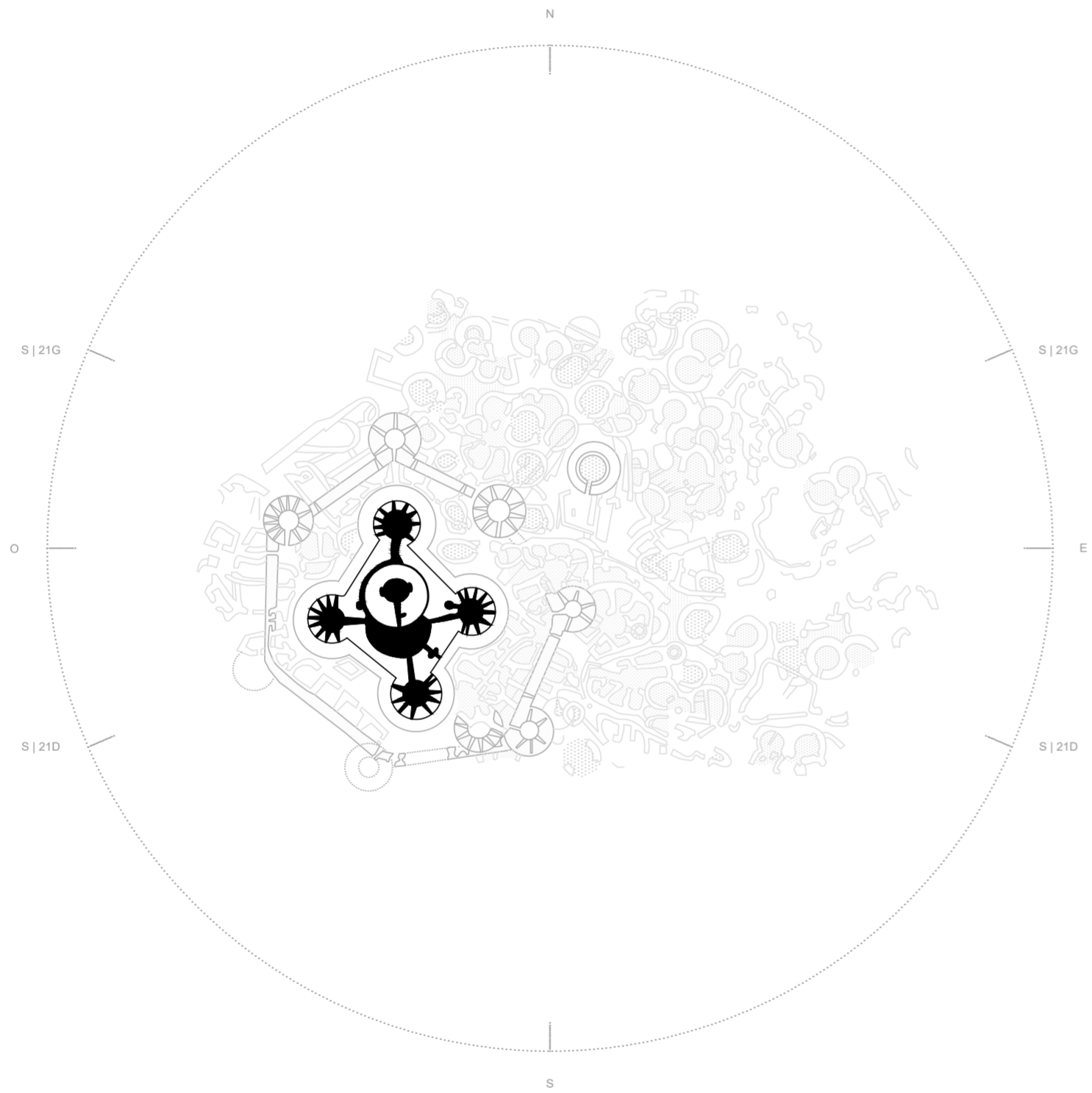




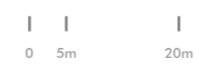
La scala del territorio e il rapporto con il colle di Las Plassas



La Città arcaica e la città contemporanea



Il nuraghe e il villaggio Su Nuraxi e il tema dell'interstizio



Il dettaglio di una tholos del nuraghe Su Nuraxi

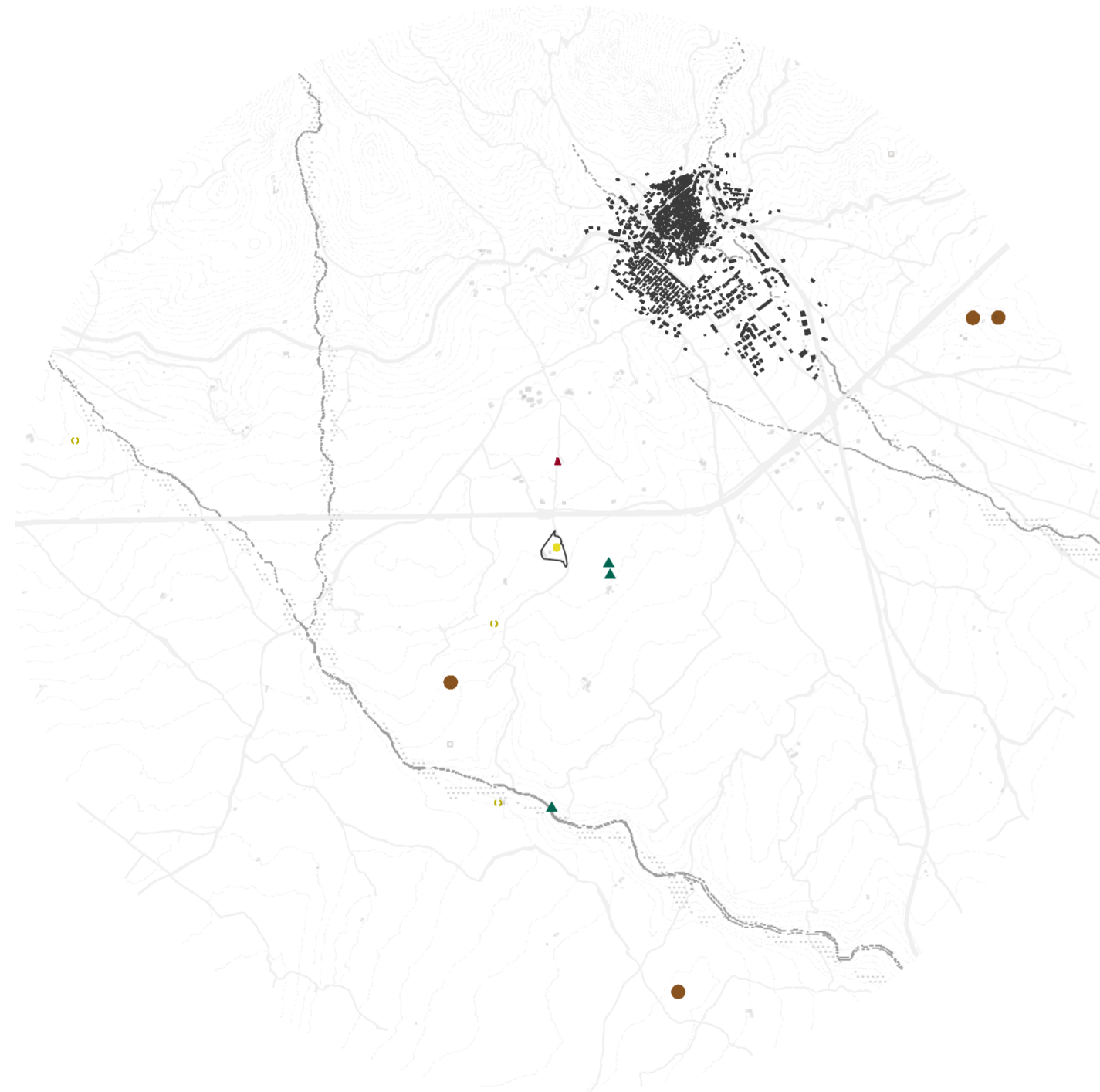
Sovrapposizioni

ovvero l'intreccio tra le tracce della storia e lo scorrere del tempo

Sovrapposizioni, ovvero l'intreccio tra le tracce della storia e lo scorrere del tempo, esprime il principio diacronico secondo il quale l'architettura nuragica può rappresentare il grado zero architettonico di un luogo. A Silanus, l'area di Santa Sabina invita verso una sospensione temporale: subentra un tempo sincronico, in cui l'Avanti e il Dopo Cristo mutualmente convivono. Il tempo diviene l'unica unità di misura che legittima l'esistenza della materia, scorrendo e favorendo la metafora del palinsesto.

“Appena giunto sull'isola, mi resi immediatamente conto di essere in Sardegna, e non in un'altra regione dell'Italia, per la presenza di quattro suoi elementi distintivi: i nuraghi, diffusi a migliaia, a forma di tronchi di cono in pietra, del 2000 a. C.; i novenari, simili a dei minuscoli villaggi, generalmente rettangolari, con la chiesetta nel mezzo e le case che delimitano un grande prato, dove la gente vi soggiorna per circa dieci-quindici giorni l'anno in occasione della festa del santo patrono a cui è dedicata la chiesa. Il terzo elemento sono le chiese romaniche, situate non all'interno ma fuori dei villaggi, mentre il quarto è costituito dalle torri genovesi sparse lungo la costa, costruzioni cilindriche del 1500. Ora, questi elementi hanno in comune tre caratteristiche: sono costruzioni in pietra, hanno precise forme geometriche e sono disseminate puntualmente nel territorio”.

Luigi Snozzi

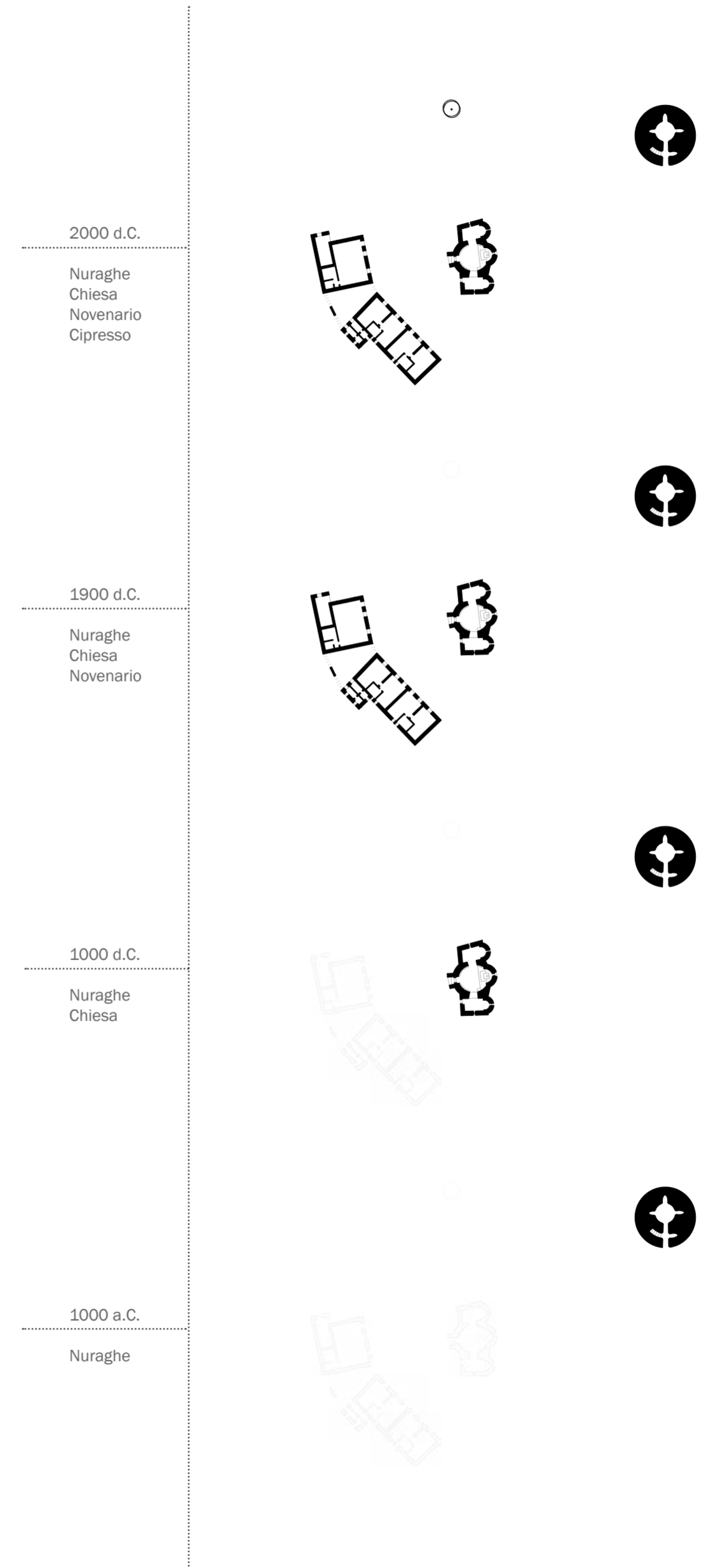


Il comune di Silanus e le archeologie preistoriche del territorio



Il pozzo sacro di Cherschizu, il nuraghe e le tombe di giganti di S. Sabina





Materializzazioni

ovvero il processo identificativo di unità, ricorrenze e matrici nuragiche attraverso modelli di studio

Materializzazioni, ovvero il processo identificativo di unità, ricorrenze e matrici nuragiche attraverso modelli di studio, narra il principio plastico di individuazione spaziale e progettazione del vuoto nuragico attraverso tre architetture nuragiche paradigmatiche: il nuraghe di Santa Sabina a Silanus, il pozzo sacro di Santa Cristina a Paulilatino, la tomba di giganti di Is Concias a Quartucciu.

“Lo spazio deve essere concepito in termini di volumi plastici, invece di essere fissato con l'aiuto di linee sulla superficie astratta di un foglio di carta. Non sono capace di immaginare se non in tre dimensioni. Che è il modo attraverso cui la forma acquisisce la sua struttura.

La forma salta fuori spontaneamente dai bisogni dello spazio, il quale costruisce la sua dimora come l'animale la sua conchiglia.

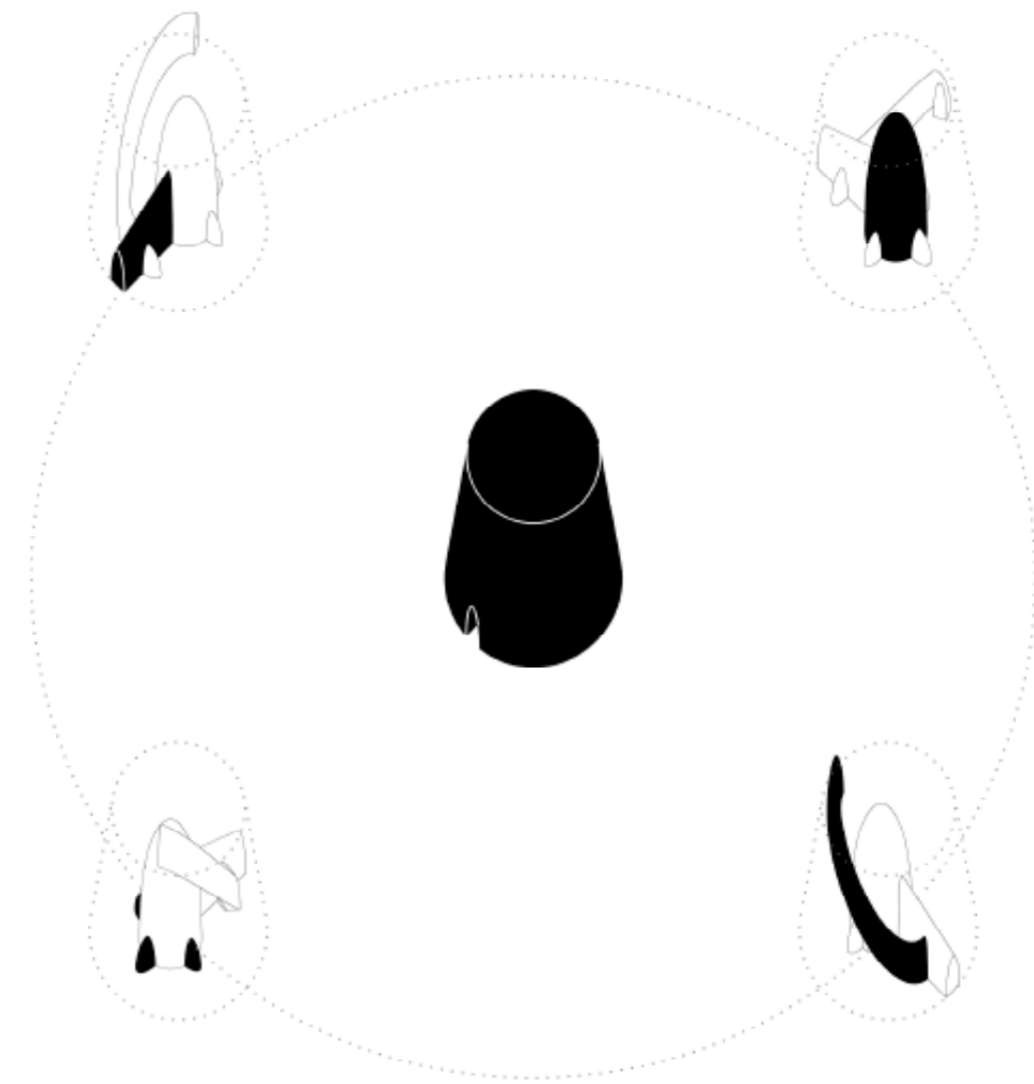
Proprio come questo animale, anche io sono un architetto del vuoto”.

Eduardo Chillida

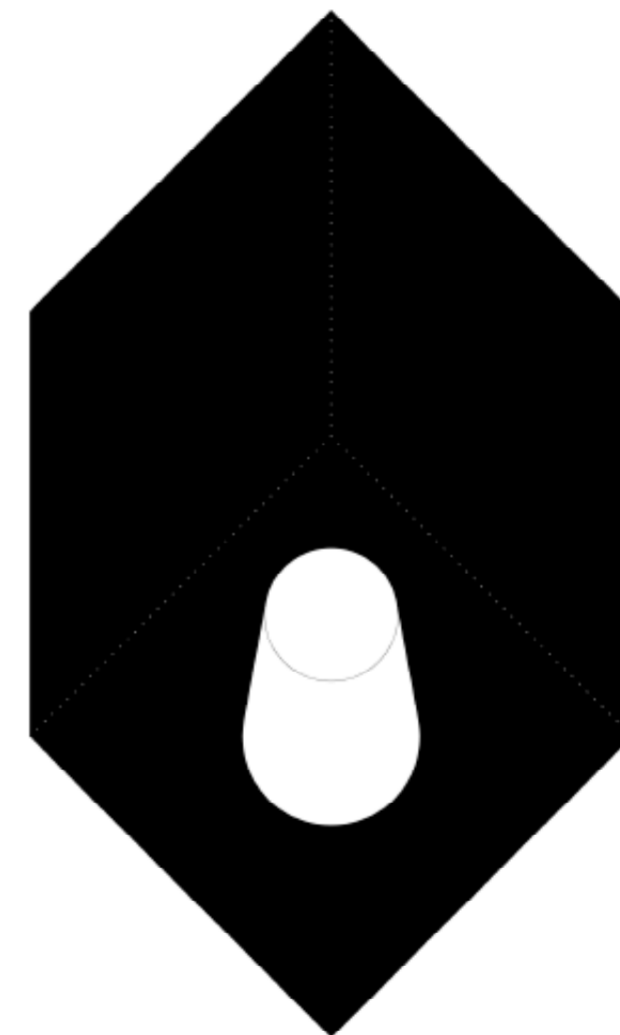
Nuraghe Santa Sabina, Silanus

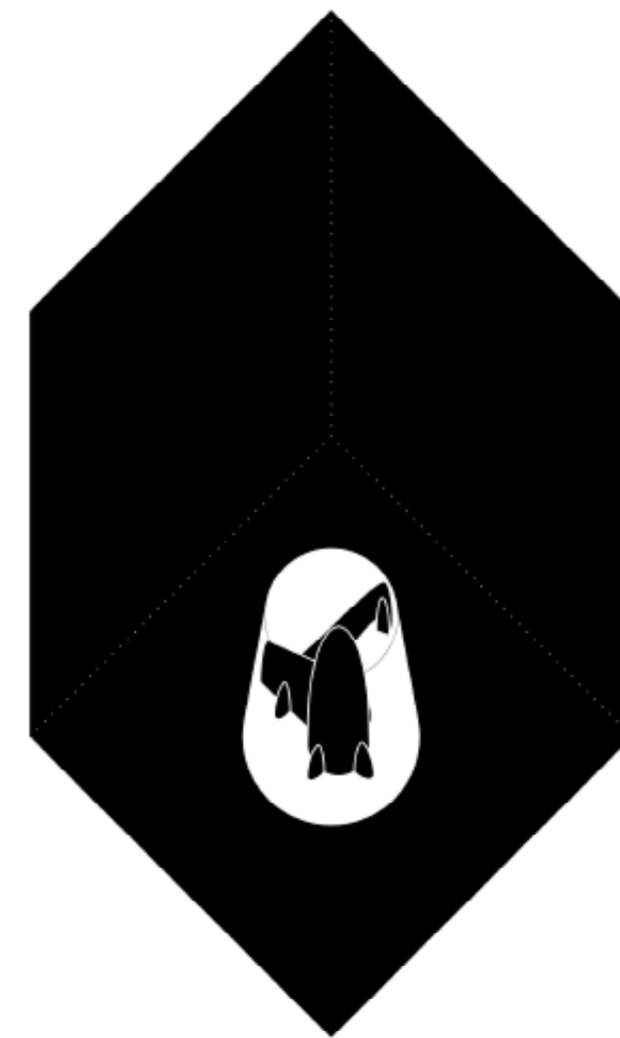


Unità

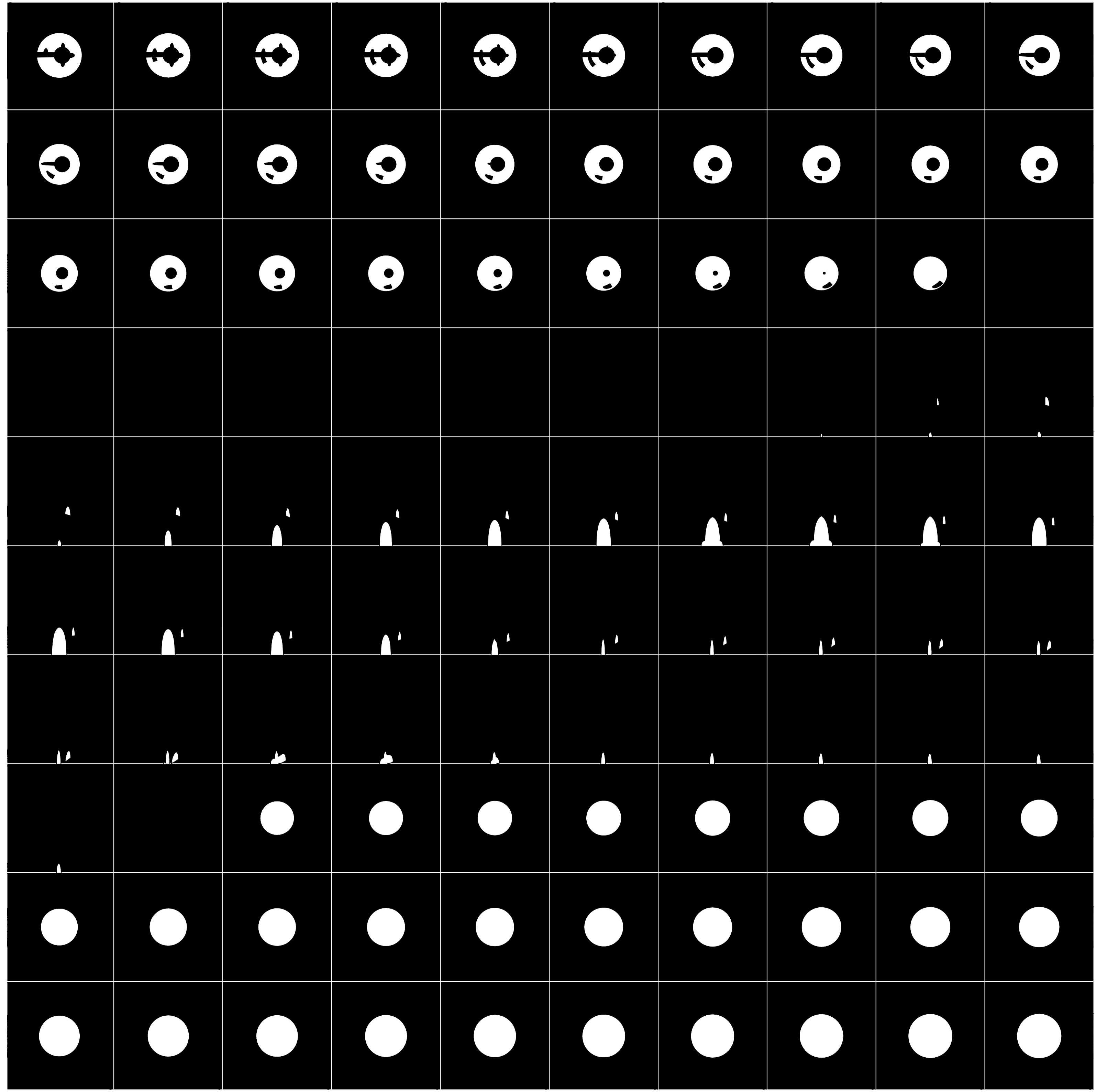


Ricorrenze





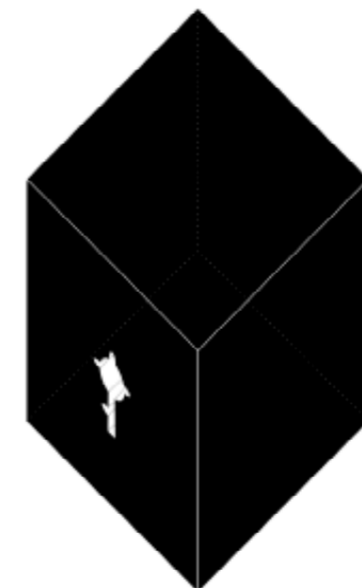
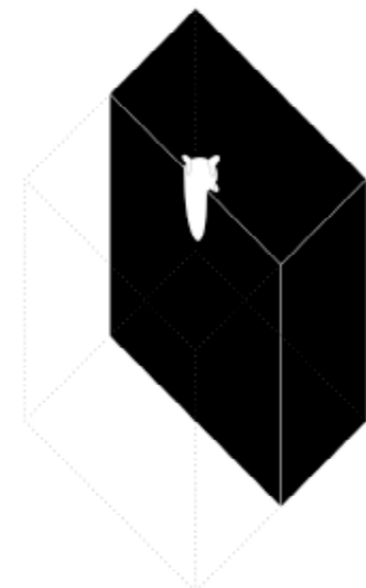
Matrici



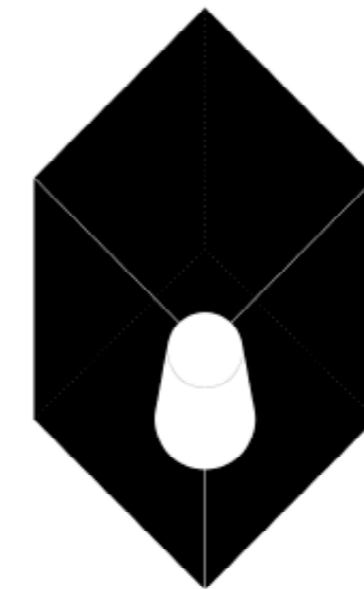
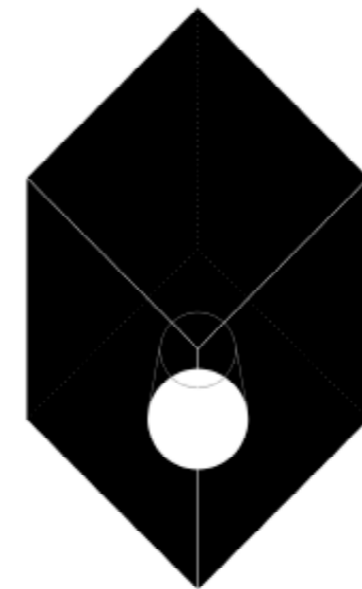
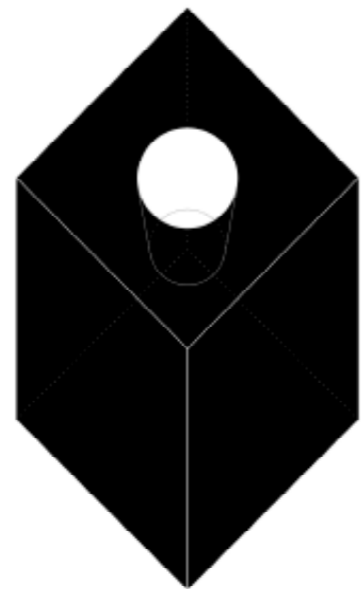
Terzo tempo

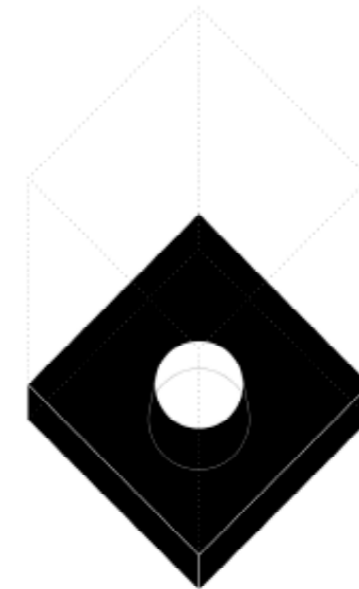
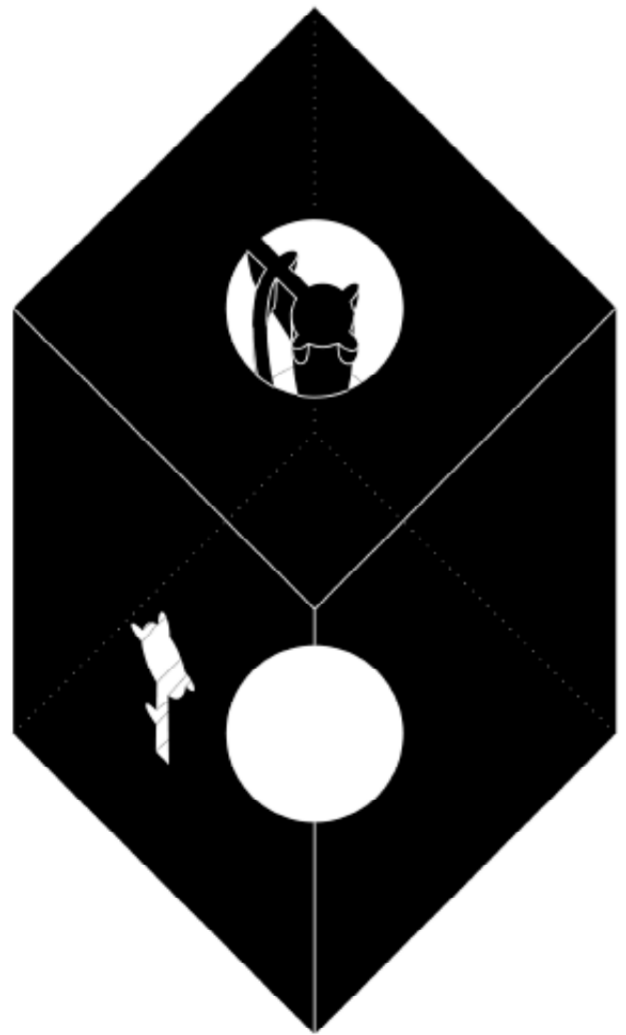


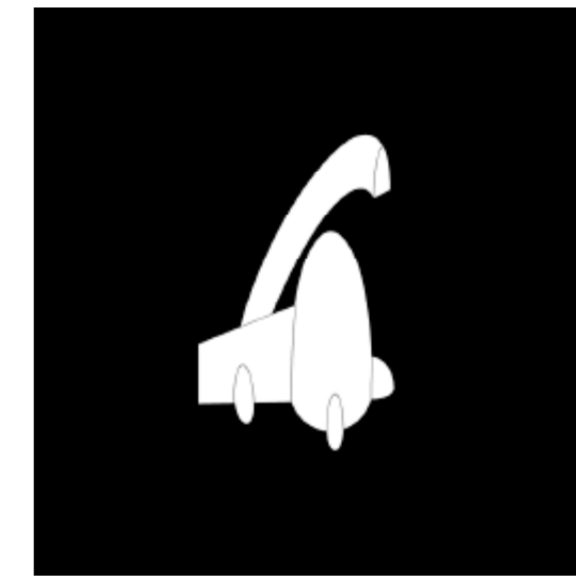
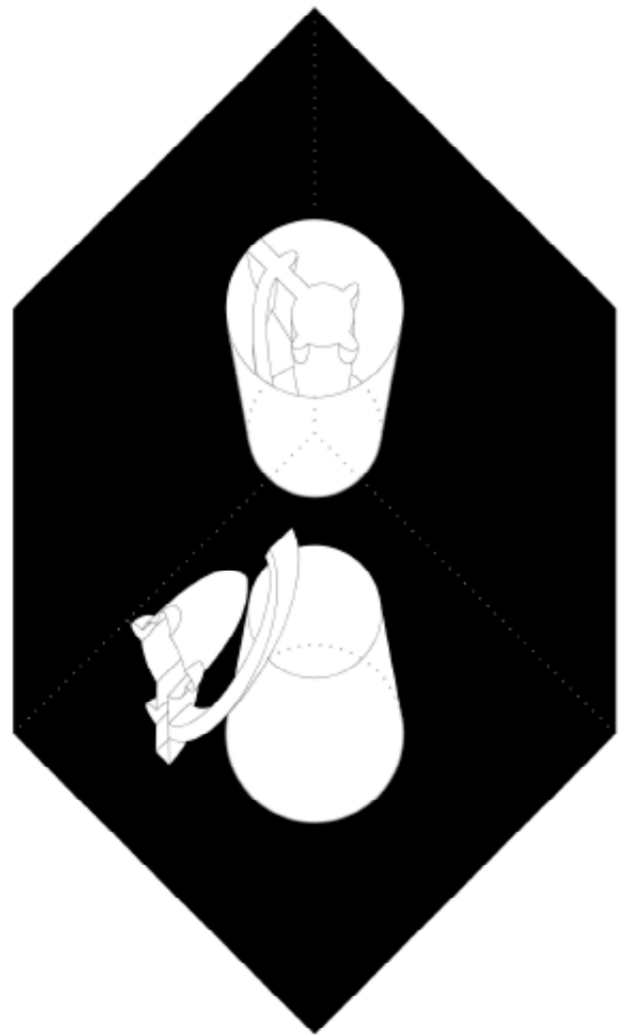
Secondo tempo



Primo tempo



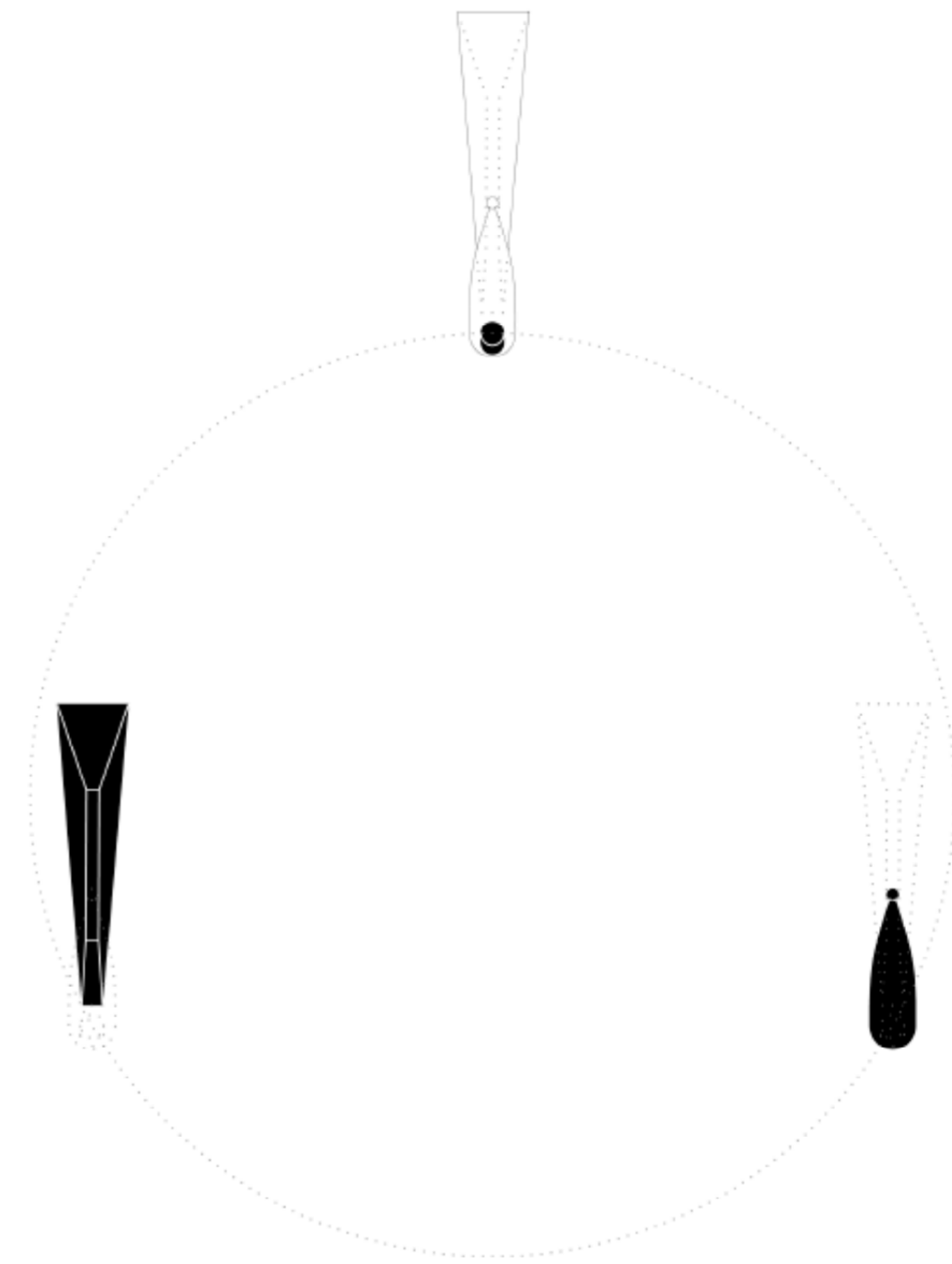




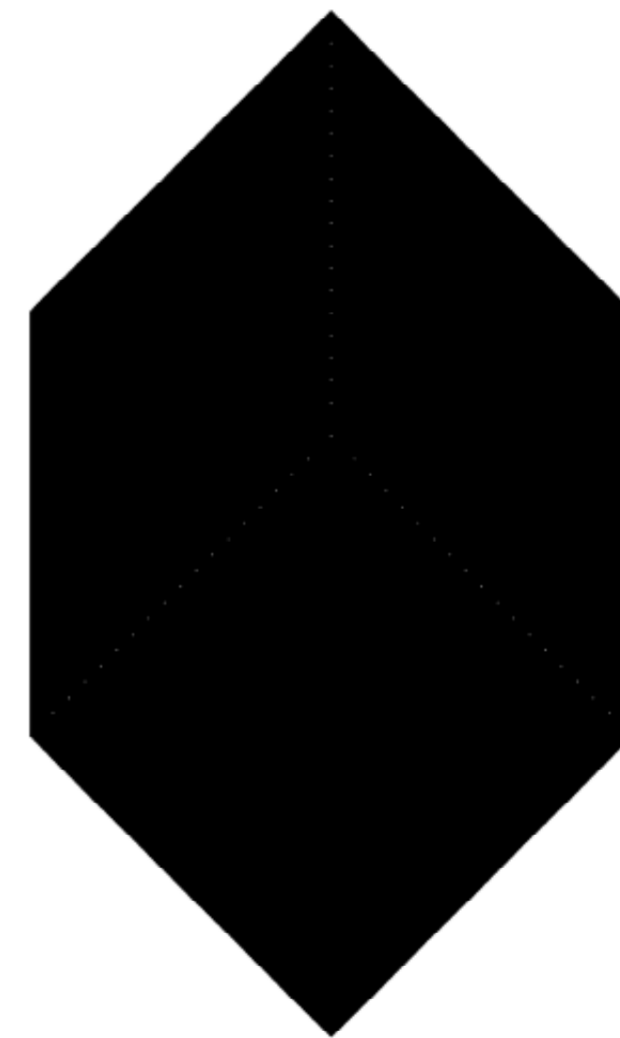
Pozzo sacro Santa Cristina, Paulilatino

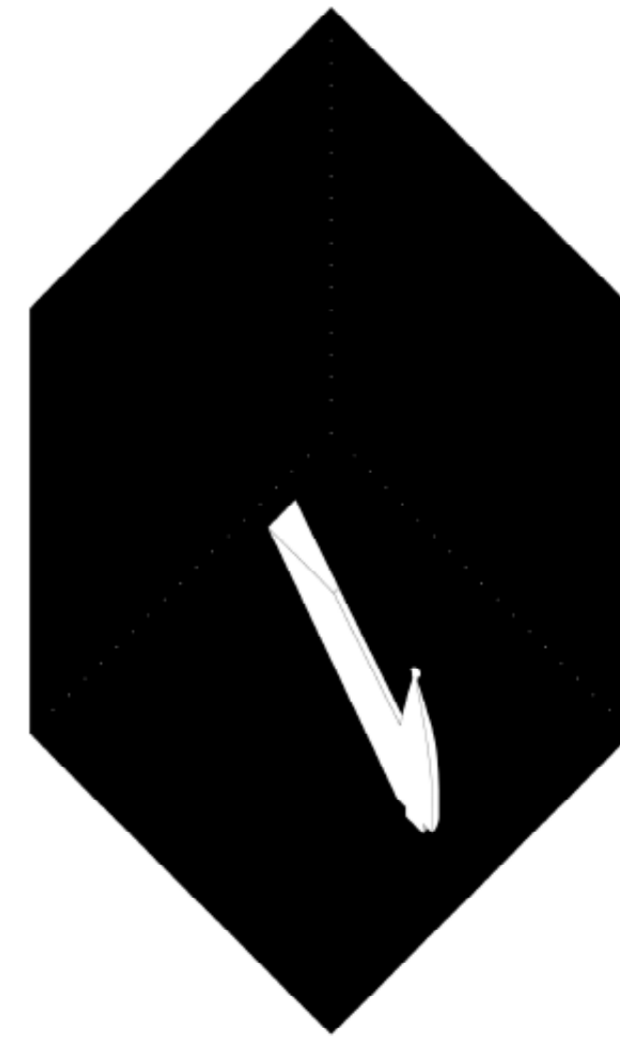
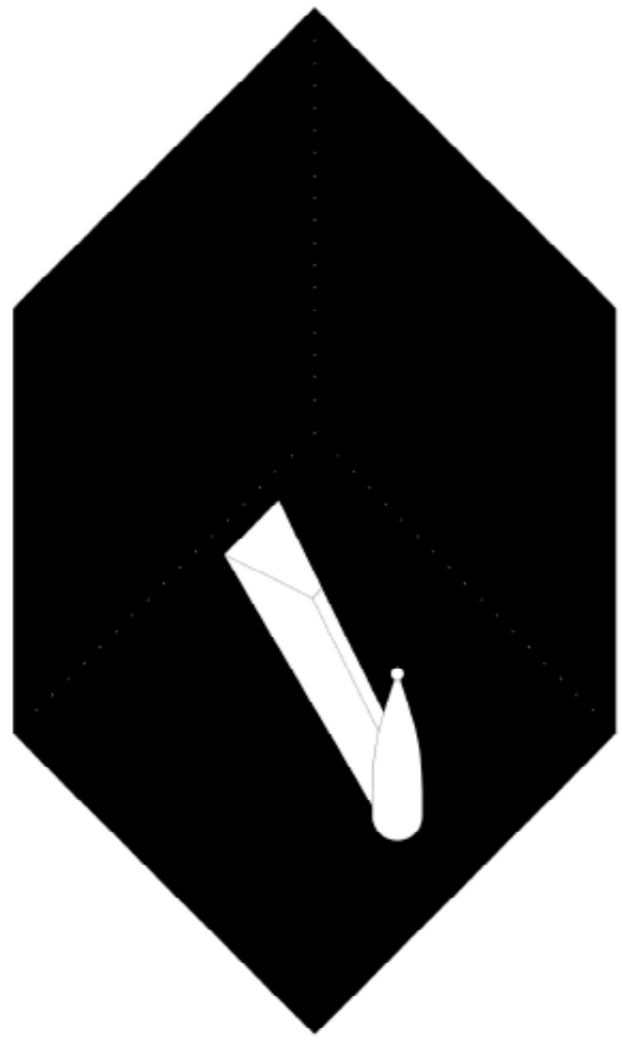


Unità

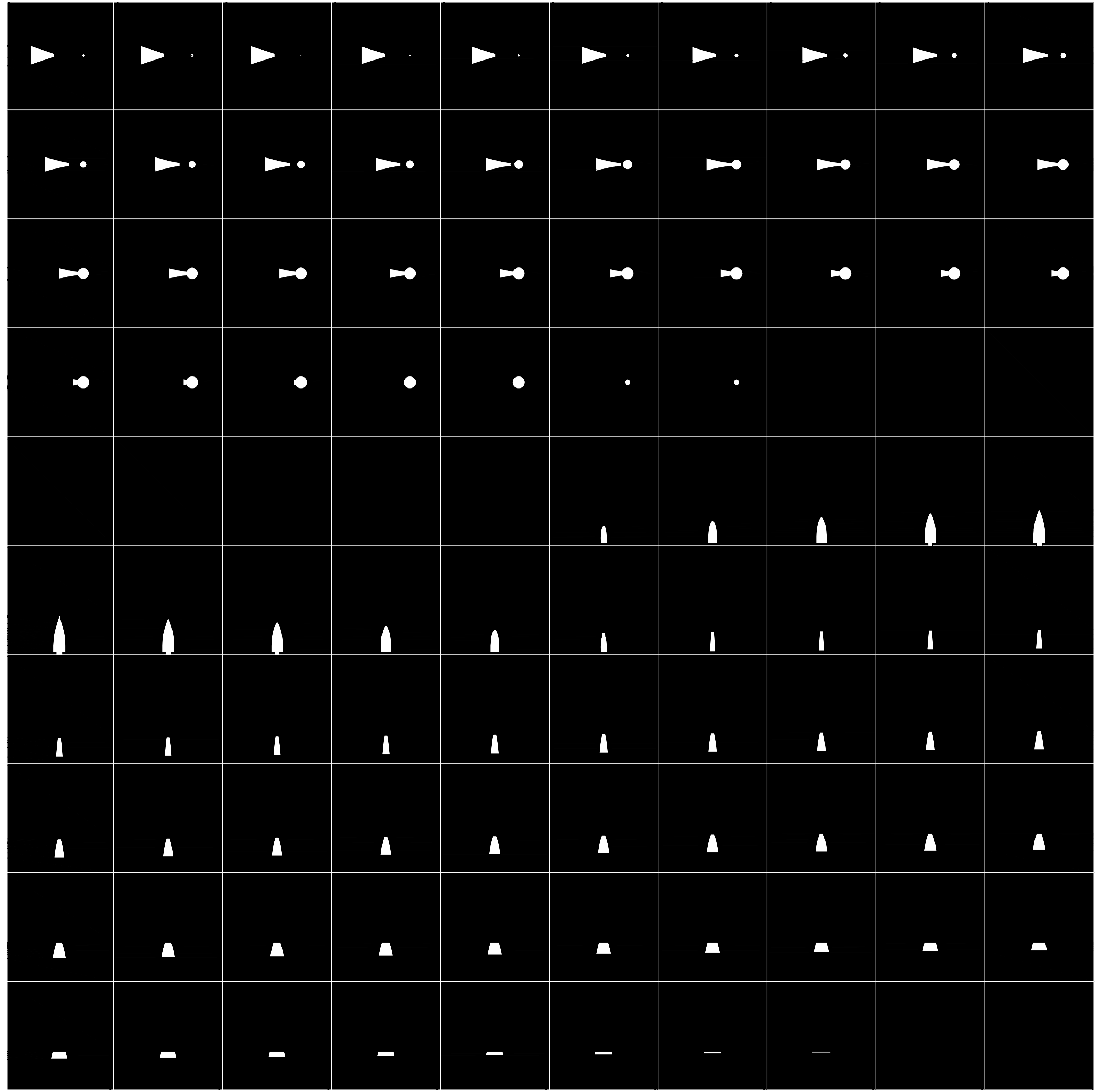


Ricorrenze

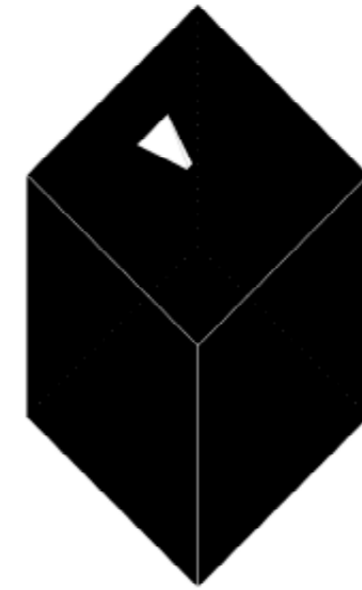
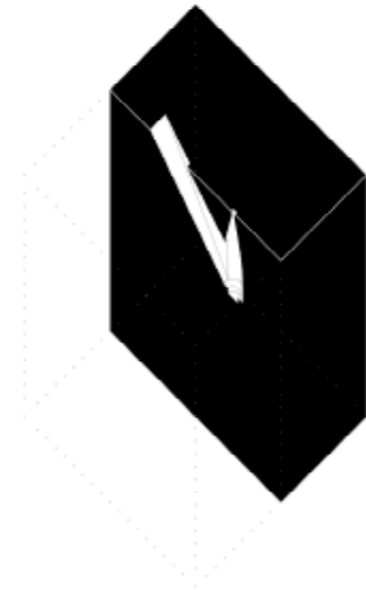




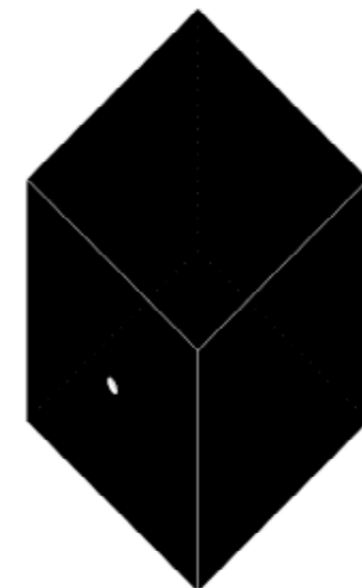
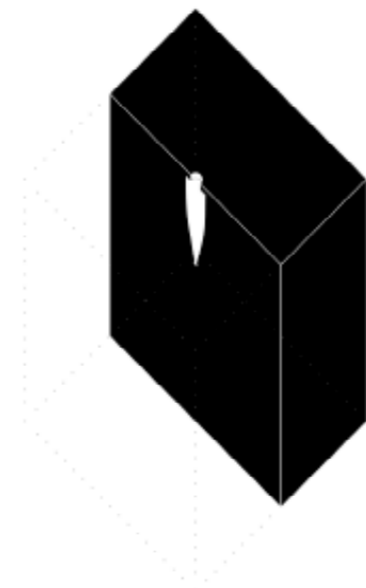
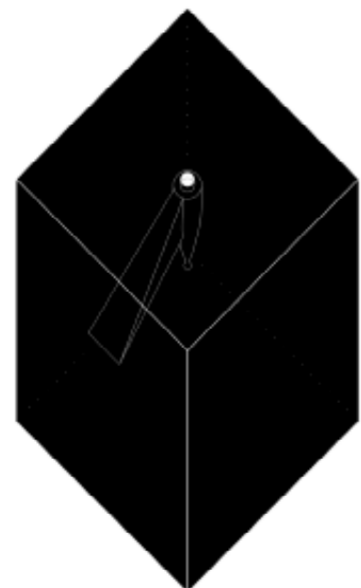
Matrici



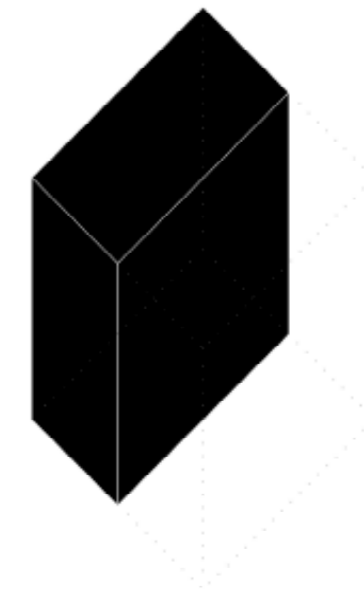
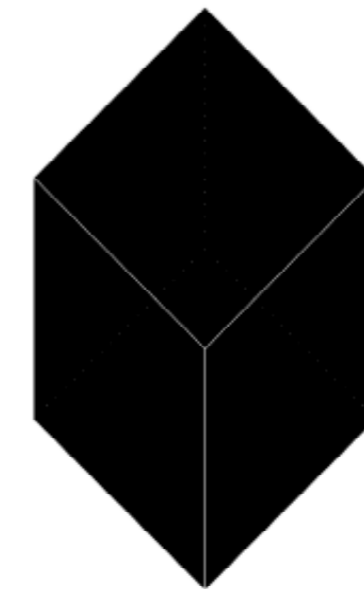
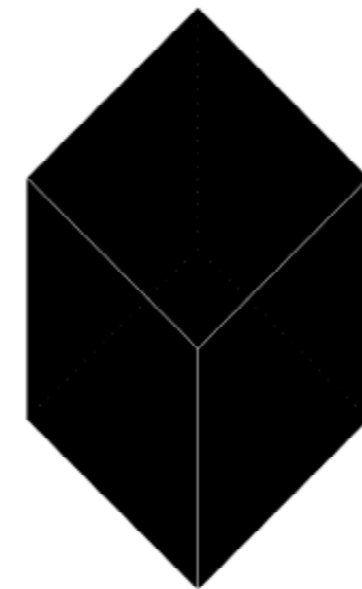
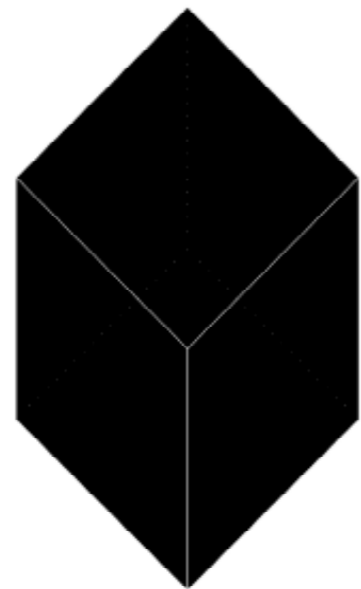
Terzo tempo

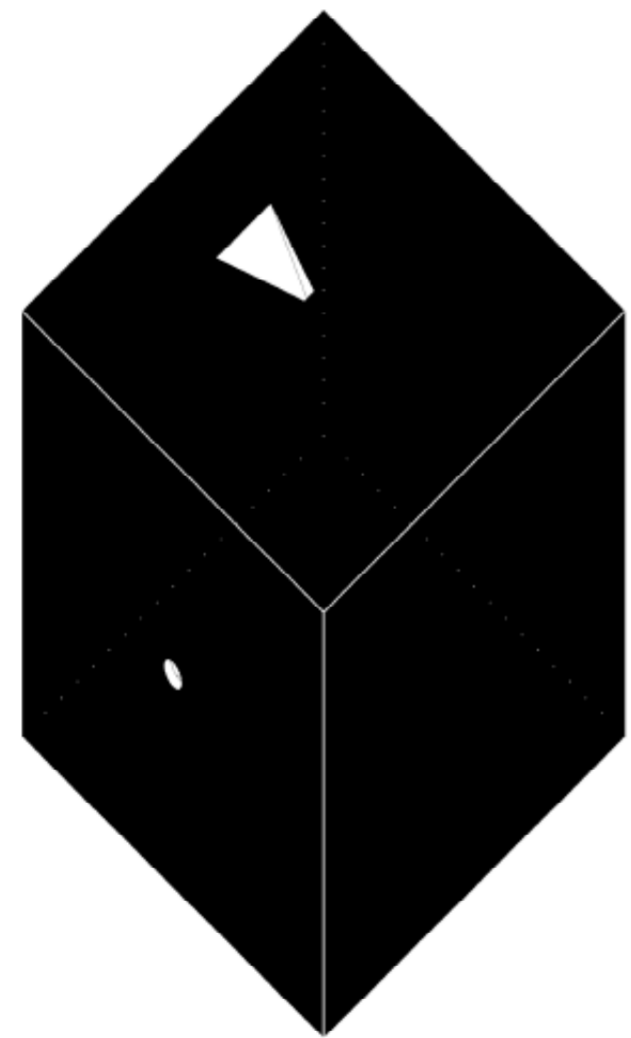


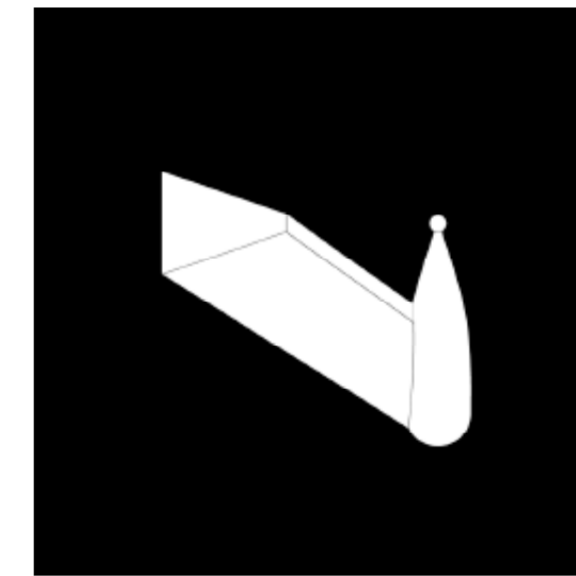
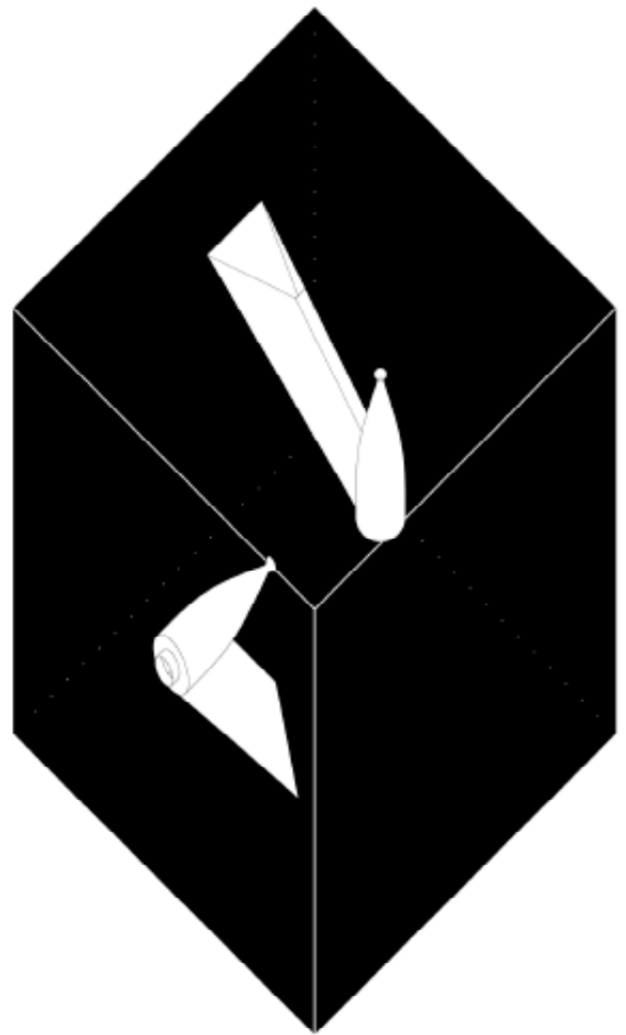
Secondo tempo



Primo tempo



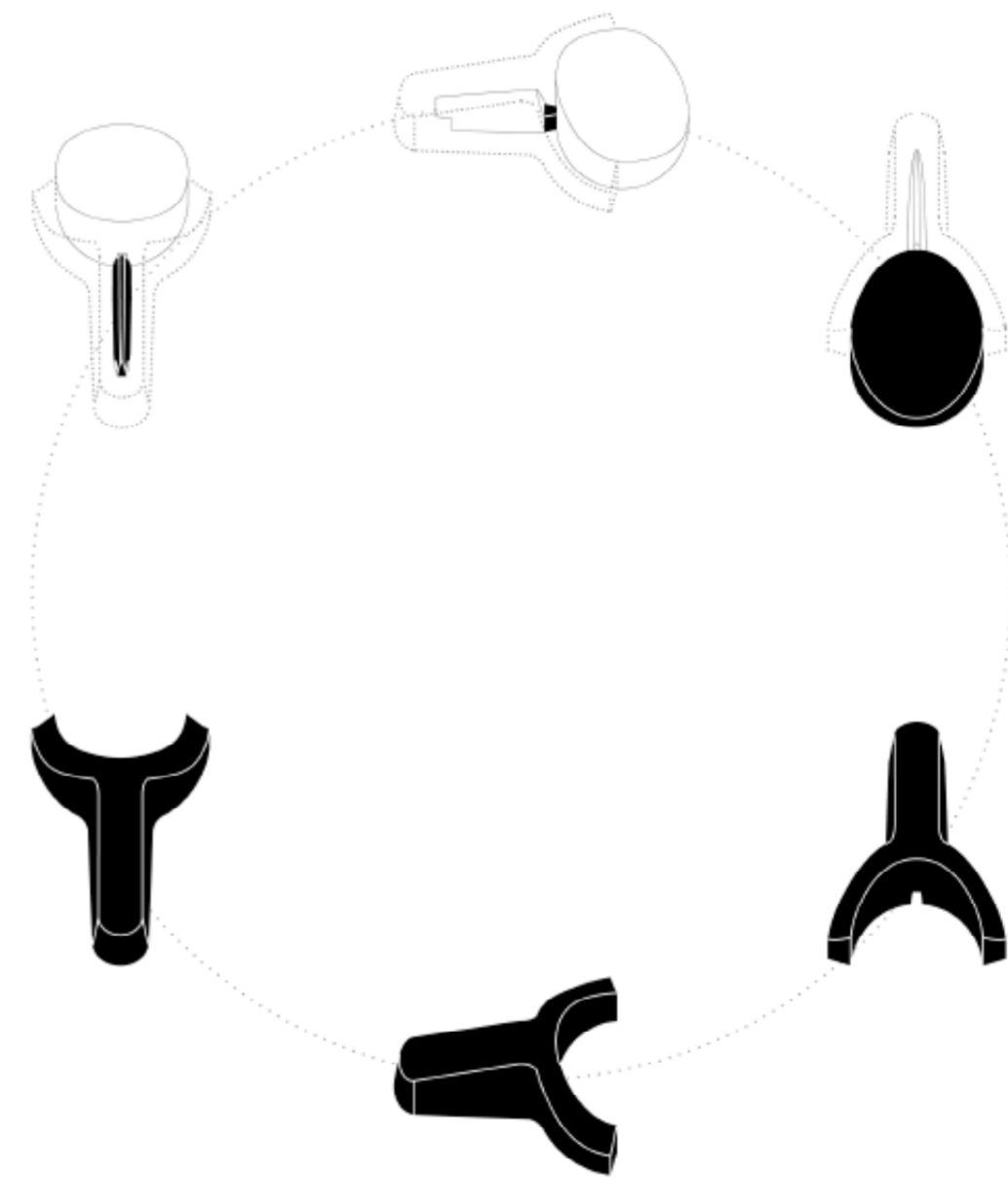




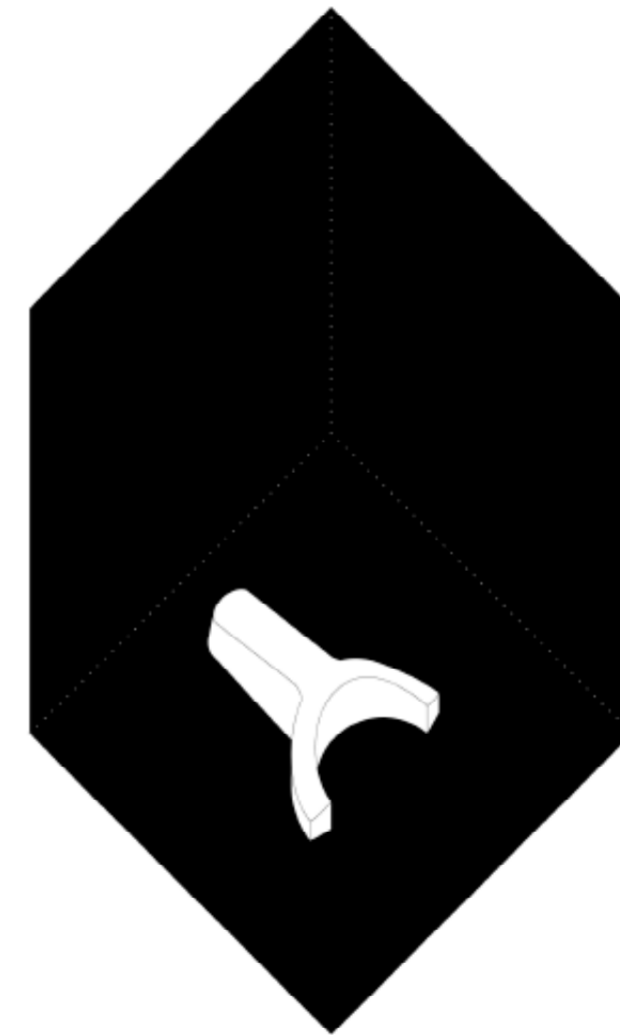
Tombe di Giganti Is Concias, Quartucciu

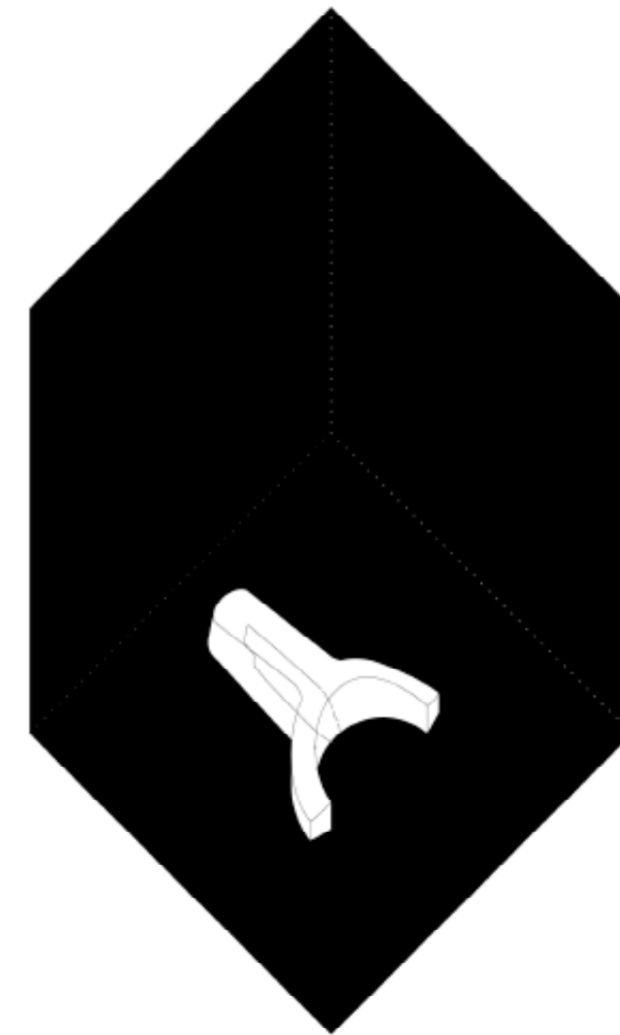
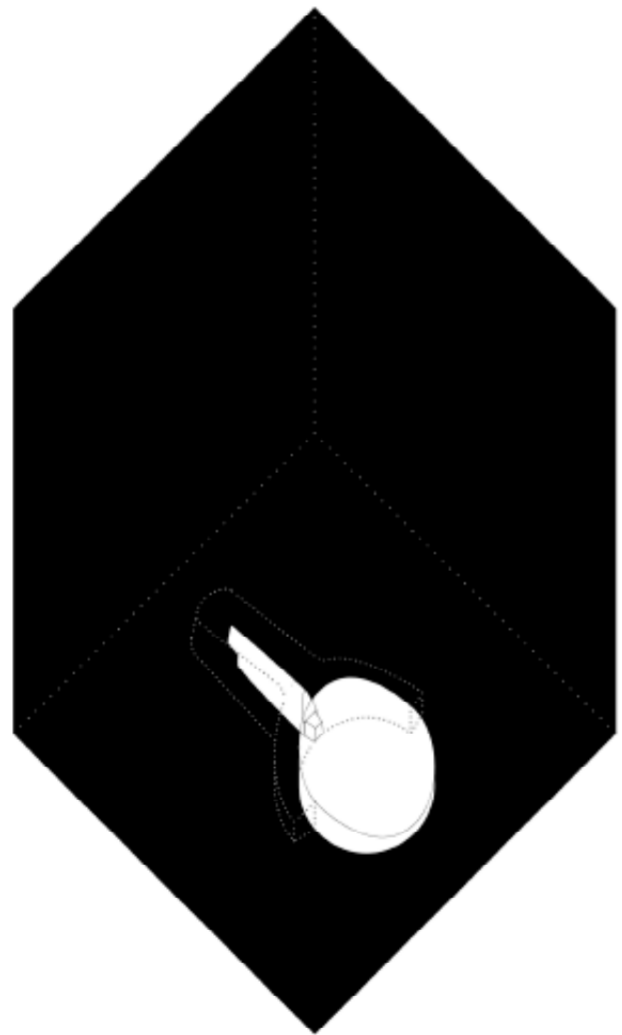


Unità

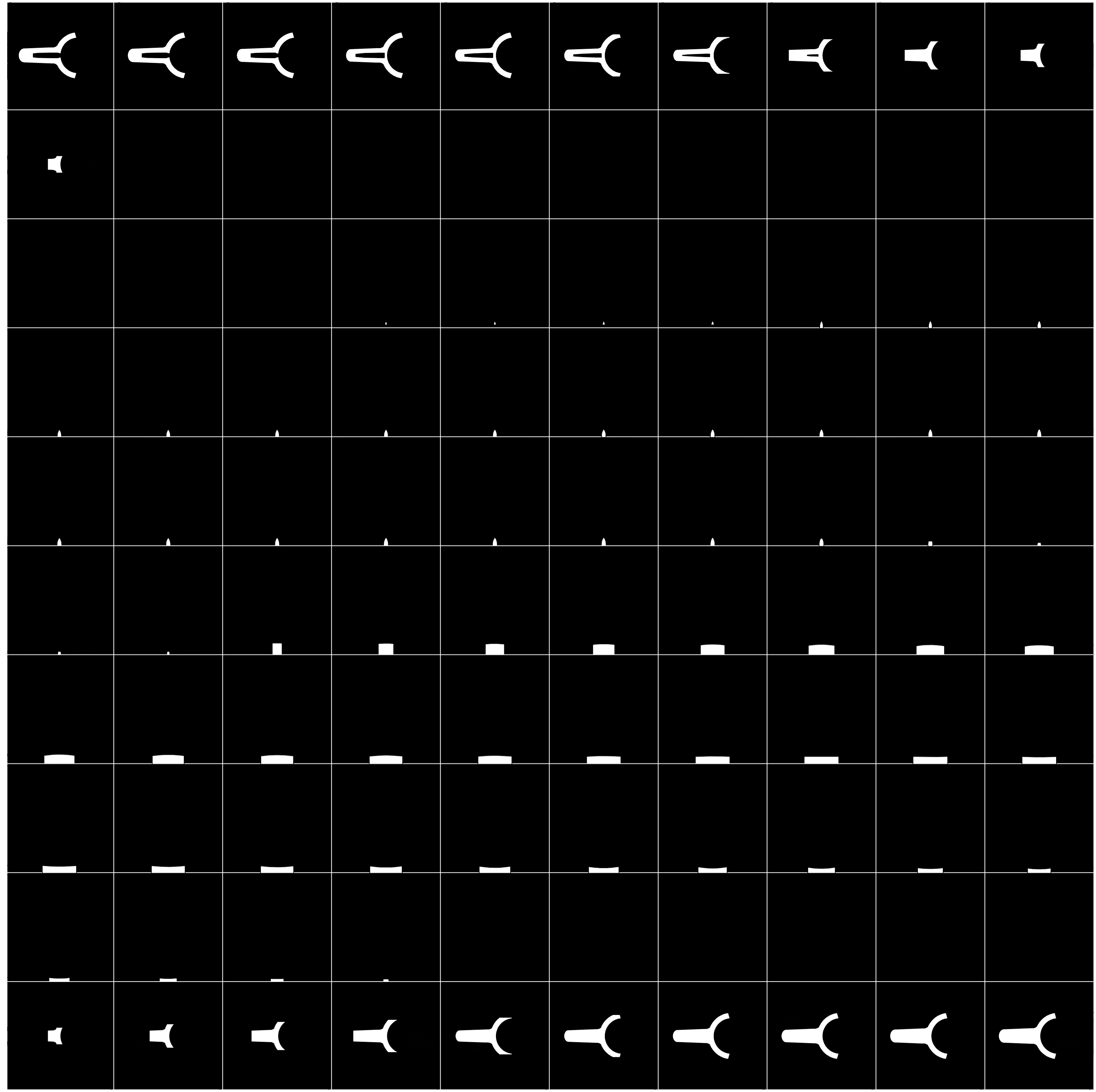


Ricorrenze

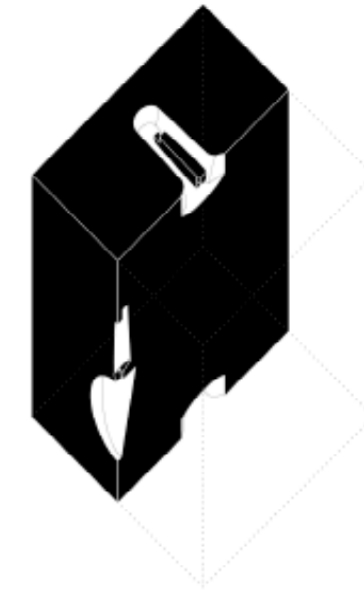




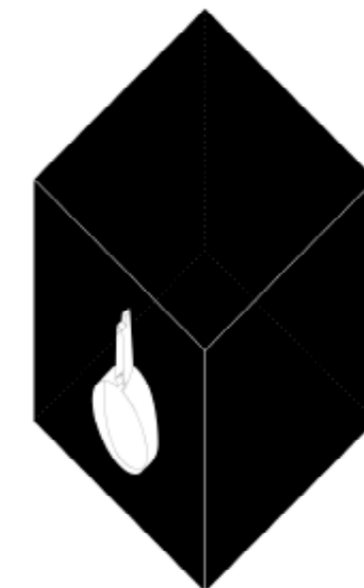
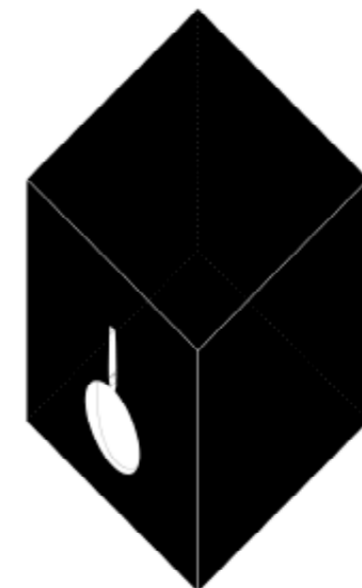
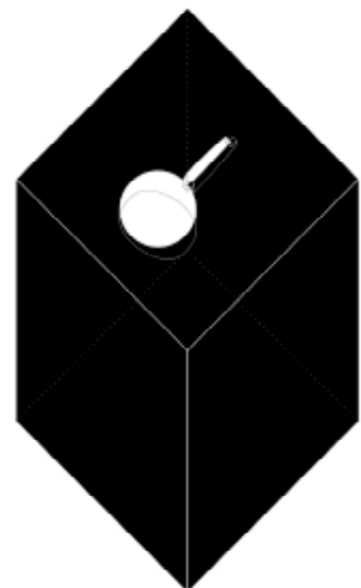
Matrici



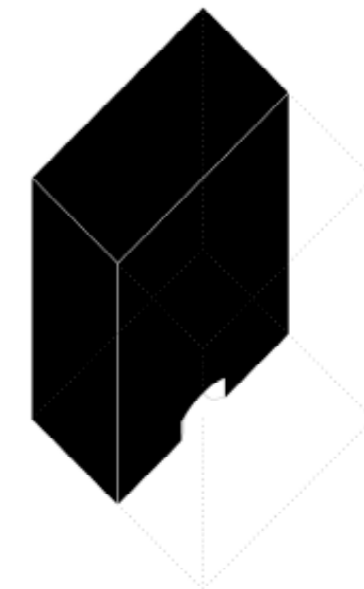
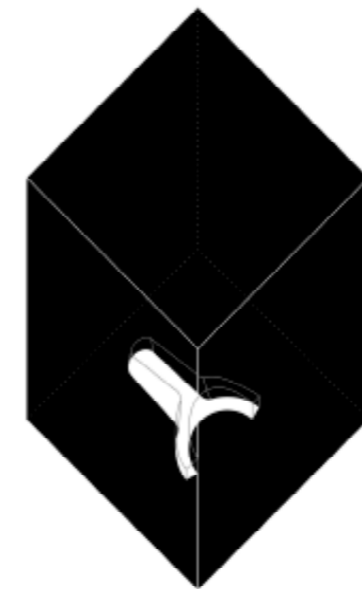
Terzo tempo

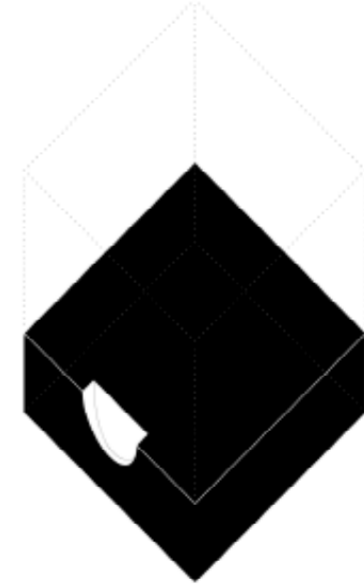
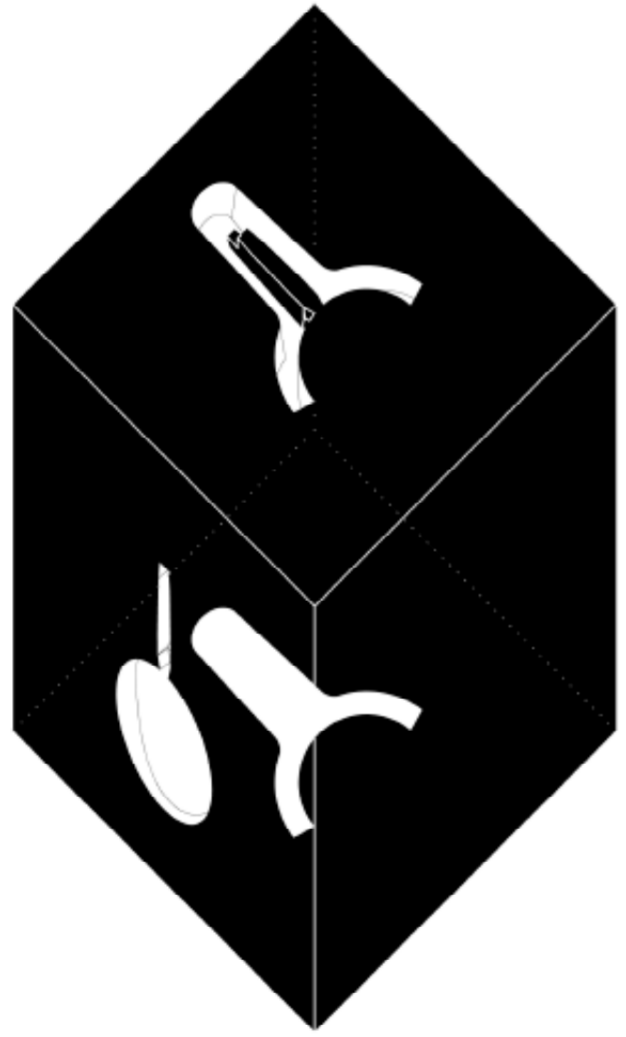


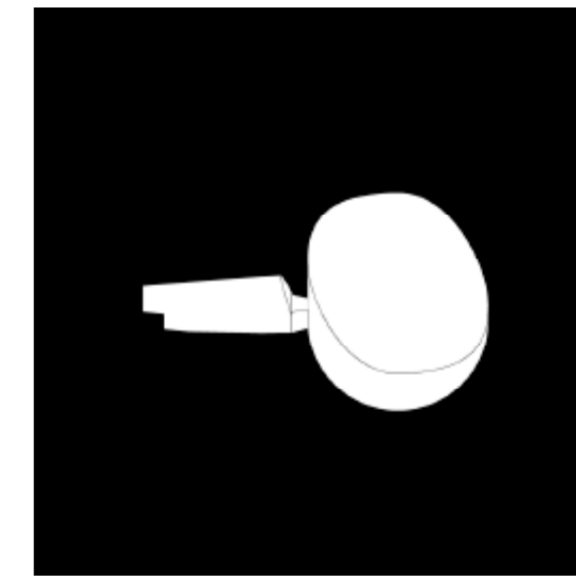
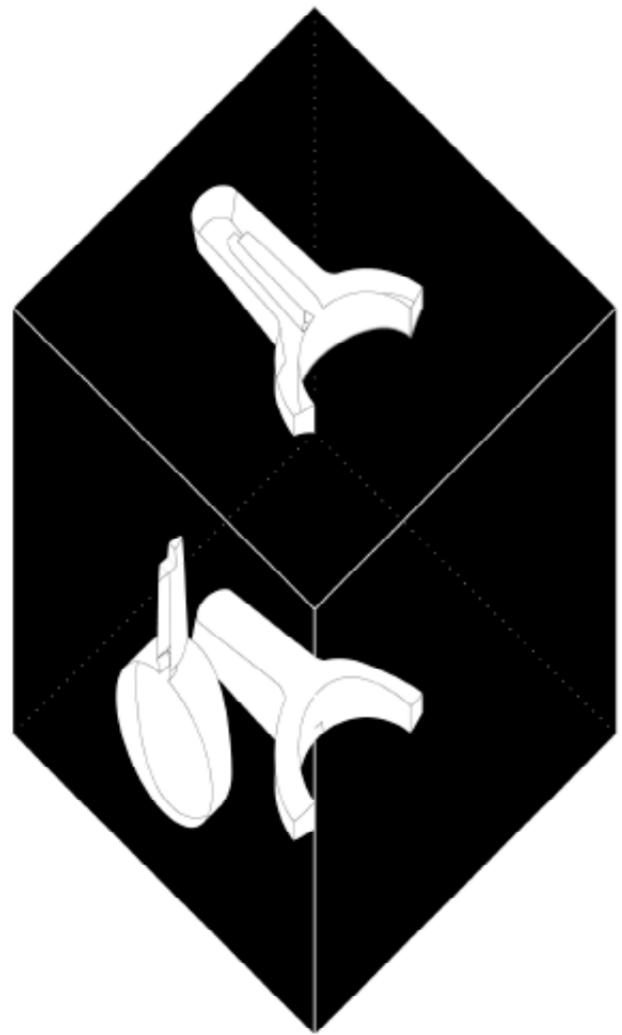
Secondo tempo



Primo tempo







*If an architect designed a nuragic architecture,
how would they represent it?*

“Indubbiamente, l’architetto nuragico avrebbe rappresentato le sue architetture in bianco e nero, prediligendo in bianco il sistema dei vuoti. Alla base di queste architetture è una condizione materica, tellurica, dove la rappresentazione in bianco e nero aiuta ad evidenziare il vuoto. I disegni del nuragico, nel loro insieme, sono straordinari, perché raccontano una spazialità complessa: sono segni nello spazio, dove il vuoto emerge in maniera preponderante.

È la dimensione della rappresentazione del vuoto che fa emergere le singole differenze e peculiarità tra le singole architetture: il vuoto disegna in maniera preminente un’alternanza di geometrie curve e sinuose, a volte singole, a volte giustapposte. In questo senso, si percepisce un complesso grado di evoluzione nuragica dove, in prima battuta, ci si avvicina all’architettura con l’istinto di fare, riconoscendo gli elementi più basilari, come la figura del cerchio.

Una delle questioni più affascinanti della cultura nuragica è proprio questo suo livello arcaico, in cui il primo atto è sempre molto evidente e riconoscibile in ogni architettura.

Ignoro il motivo: probabilmente la posizione isolata nel Mediterraneo dell’isola, o influenze da altre culture. Qualsiasi sia la risposta, è straordinaria una tale coerenza costruttiva in una condizione temporale relativamente dilatata”.

“Undoubtedly, the Nuragic architect would have represented their architecture in black and white, favoring the representation of void in white.

At the core of these architectures lies a material, telluric condition, where the black and white representation serves to emphasize the void.

As a whole, Nuragic drawings are remarkable for their portrayal of complex spatiality: they are symbols in space, where the void prominently emerges.

It is the dimension of the void’s representation that highlights the differences and unique aspects between individual architectural designs, as the void accentuates a mix of curved and sinuous geometries, sometimes isolated and other times juxtaposed.

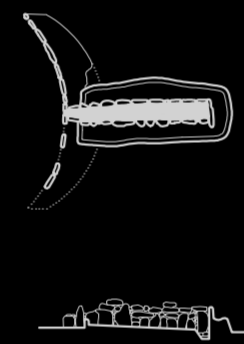
In this sense, there is a complex evolution within Nuragic culture, where initially they approach architecture with a sense of instinct, recognizing basic elements such as the circle’s shape.

One of the most captivating aspects of Nuragic culture is its archaic nature, where the initial act is always clearly evident and distinguishable in each architectural piece.

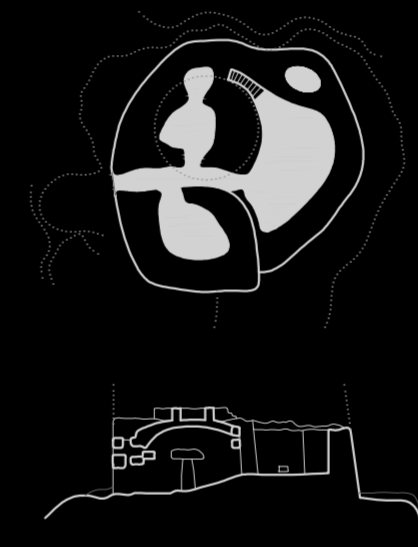
I am unsure of the cause, possibly due to the island’s isolated position in the Mediterranean or influences from other cultures. Regardless of the reason, such a consistent architectural style across an extended period is extraordinary”.

Manuel Aires Mateus

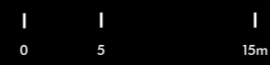
41°03' 00.84" N
09°21' 21.04" E



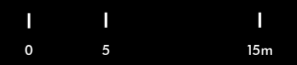
40°55' 10.07" N
09°05' 48.44" E



1_Tomba di giganti Coddu Vecciju | Arzachena



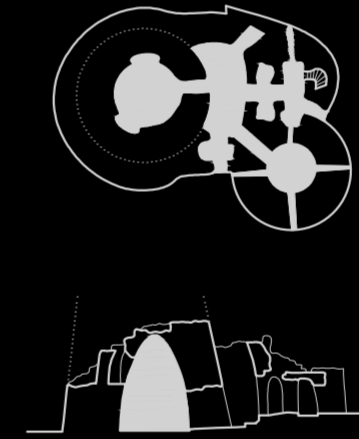
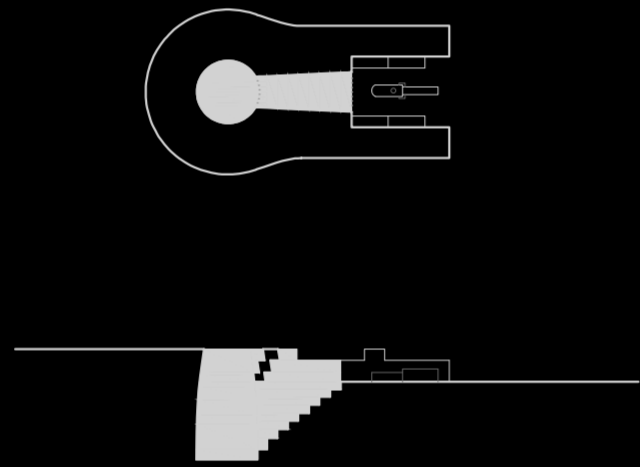
2_Nuraghe Maiori | Tempio



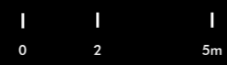
40° 49' 43.23" N
08° 53' 10.20" E



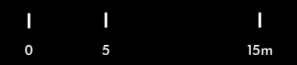
40° 35' 42.06" N
08° 14' 34.06" E



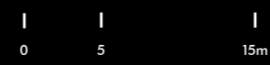
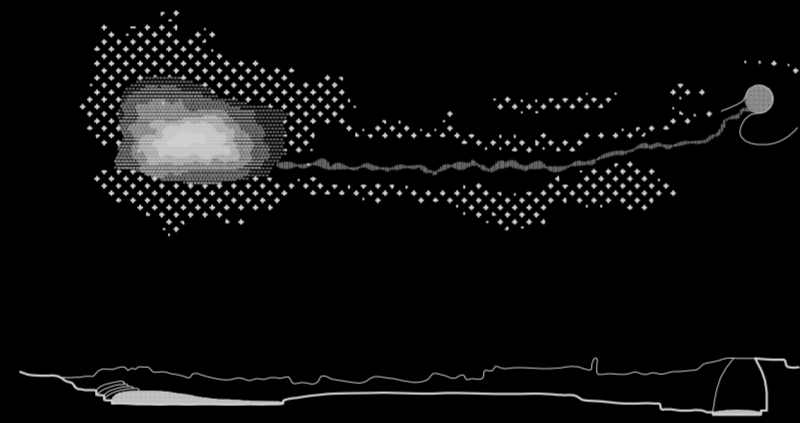
3_Pozzo sacro Predio Canopoli | Perfugas



4_Nuraghe Palmavera | Alghero

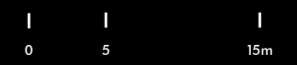
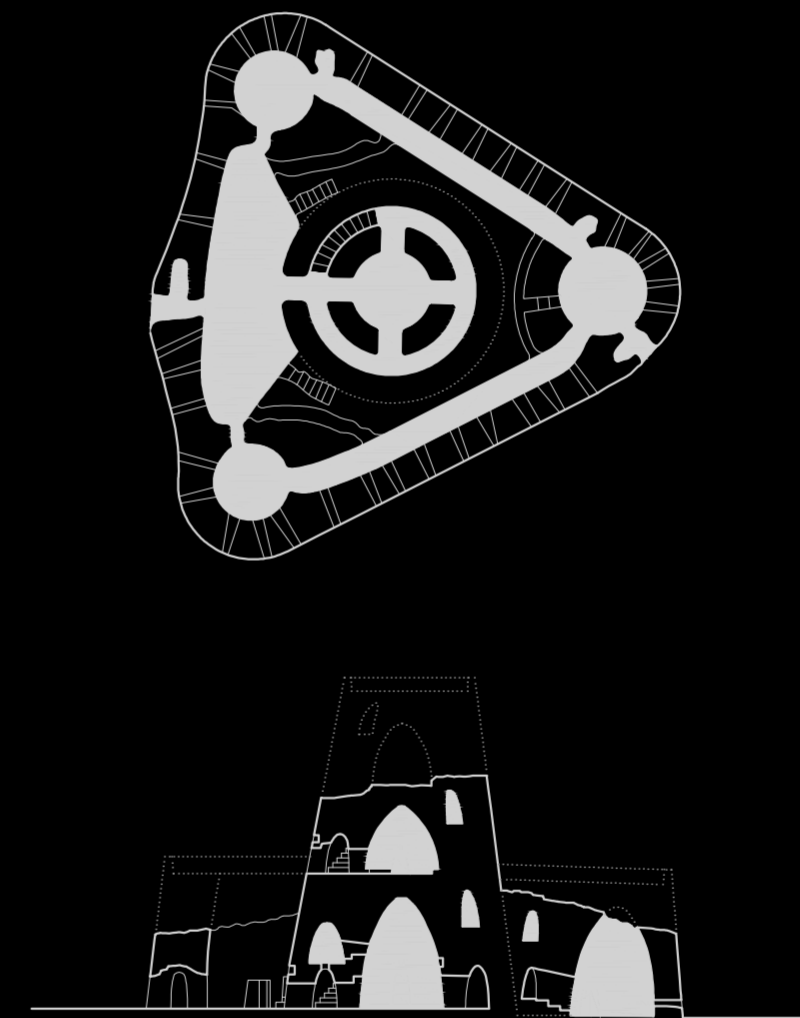


40°31' 48.78" N
09°19' 29.93" E



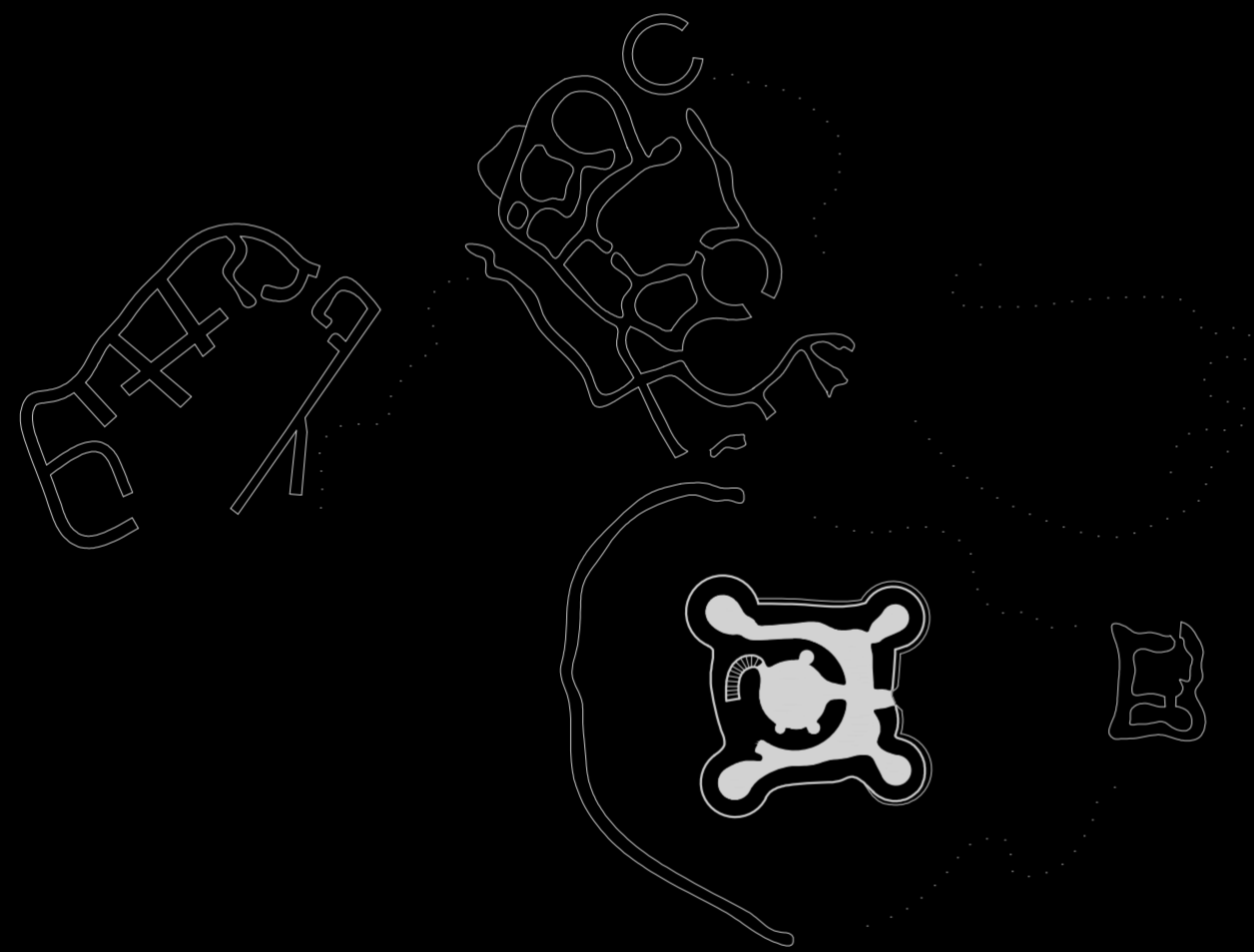
5_Santuario di Romanzesu | Bitti

40°29' 11.61" N
08°47' 11.15" E



6_Nuraghe Santu Antine | Torralba

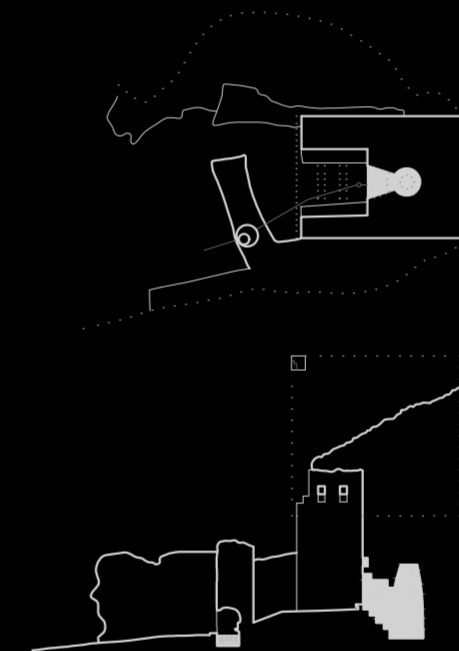
40°26' 43.62" N
08°25' 11.80" E



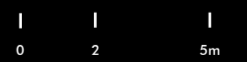
7_Nuraghe e villaggio Appiu | Villanova Monteleone



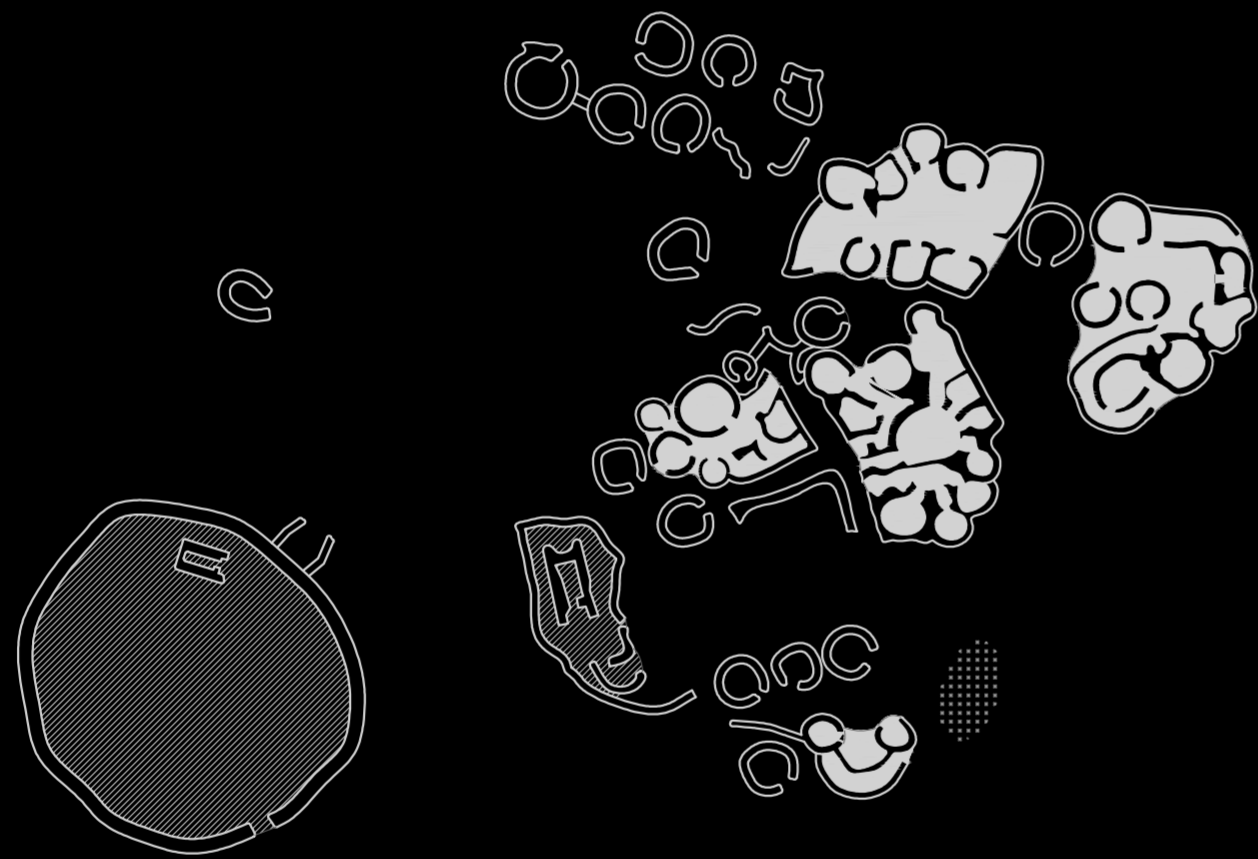
40°24' 39.49" N
09°24' 46.28" E



8_Pozzo sacro Su Tempiesu | Orune



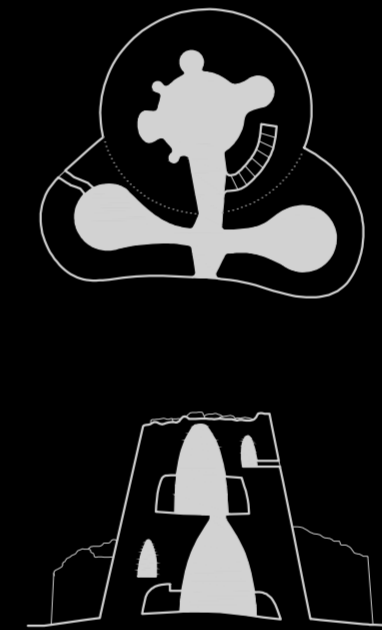
40°20' 02.32" N
09°32' 16.78" E



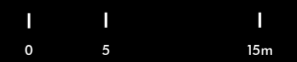
9_Villaggio Serra Orrios | Dorgali



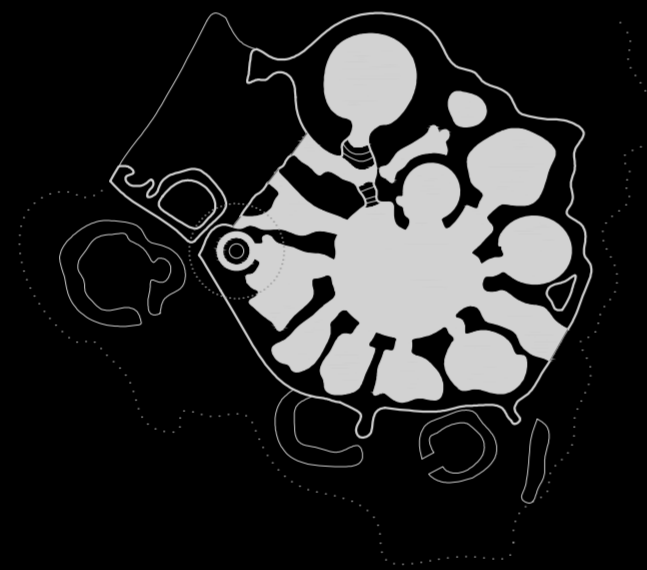
40°17' 15.75" N
08°48' 48.14" E



10_Nuraghe Orolo | Bortigali



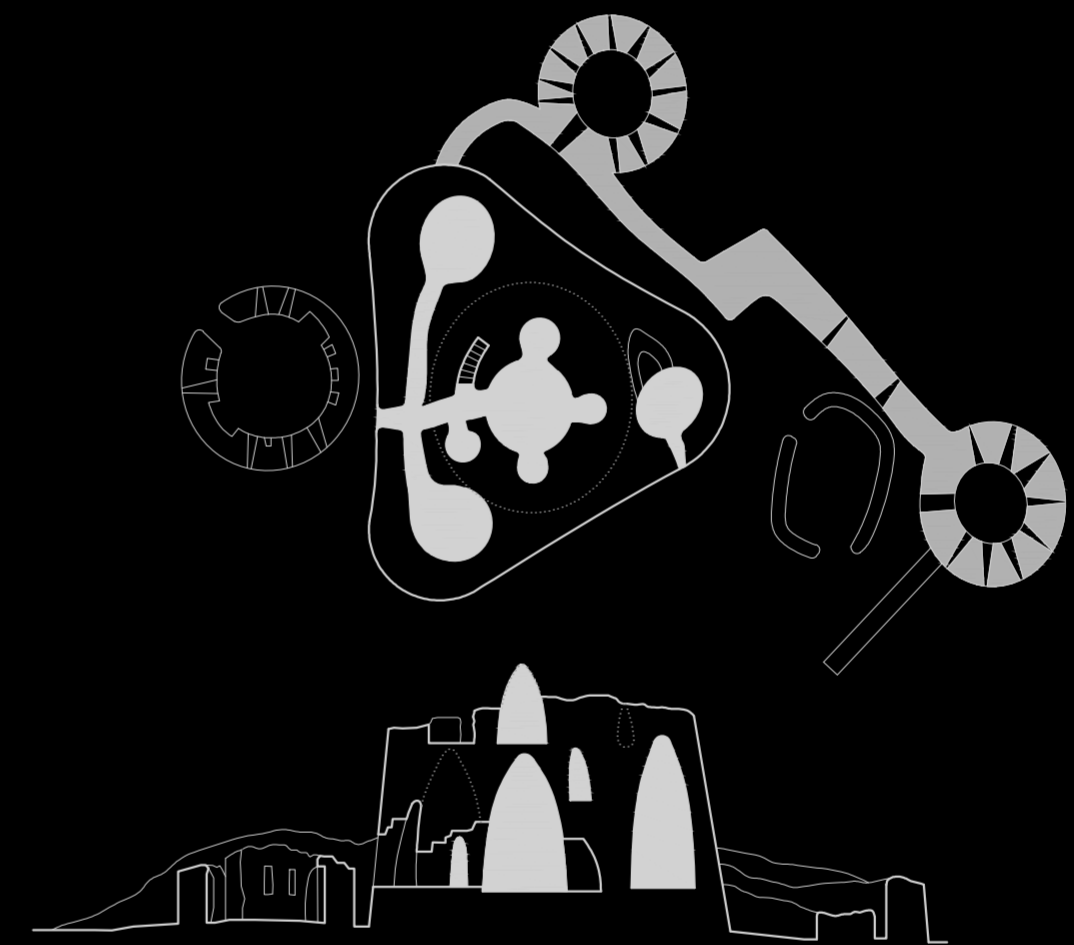
40°15' 29.39" N
09°29' 07.75" E



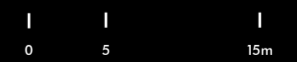
11_Santuario Sa Sedda 'e Sos Carros | Oliena



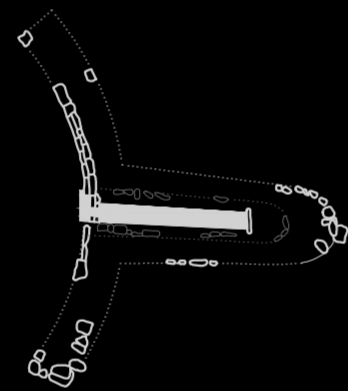
40°07' 00.78" N
08°47' 24.86" E



12_Nuraghe Losa | Abbasanta



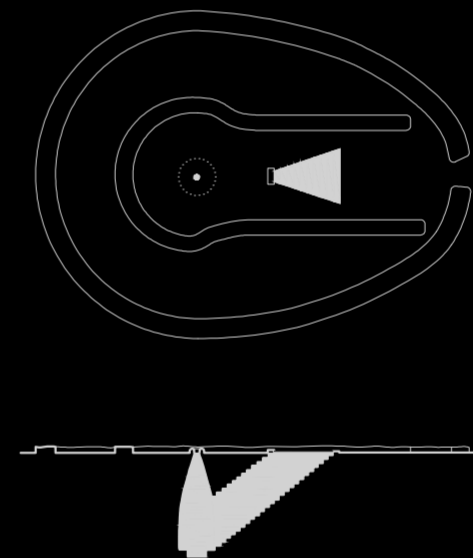
40°07' 14.54" N
09°19' 54.57" E



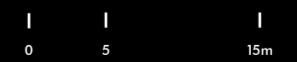
13_Tomba di giganti Madau | Fonni



40°03' 41.09" N
08°43' 58.11" E



14_Pozzo sacro Santa Cristina | Paulilatino



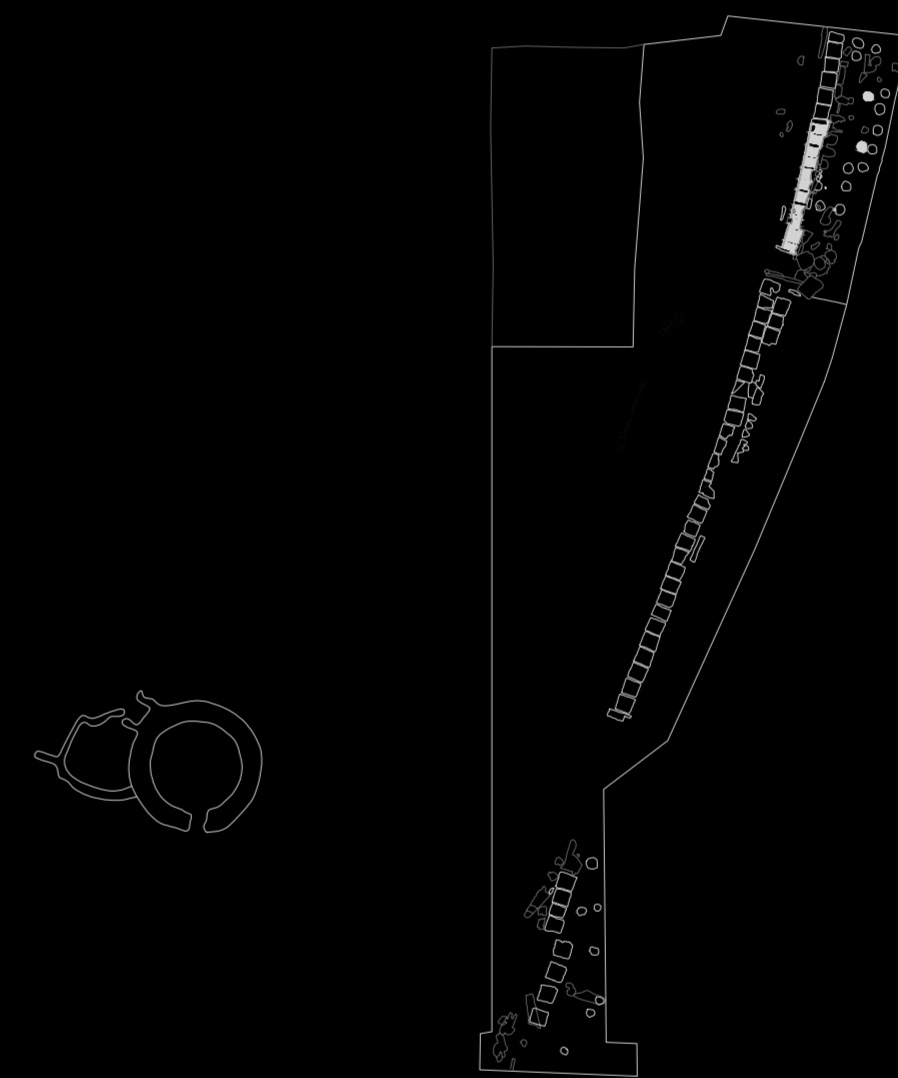
40°00' 07.40" N
09°24' 01.61" E



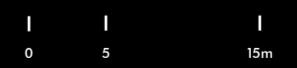
15_ Santuario S'Arcu 'e is Forros - Villagrande Strisaili



39°57' 48.20" N
08°27' 10.92" E



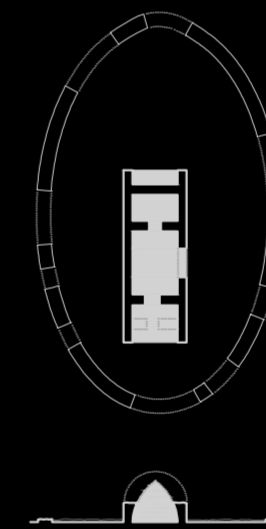
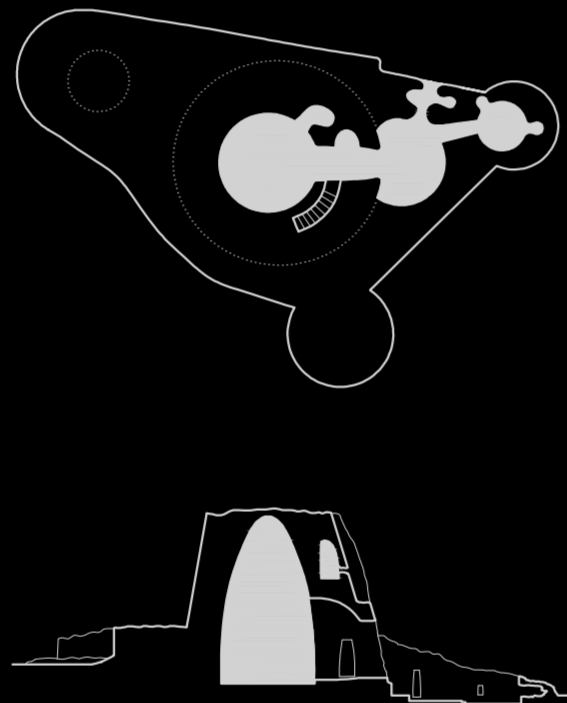
16_ Necropoli di Mont'e Prama | Cabras



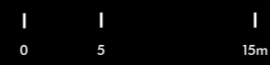
39° 44' 55.15" N
09° 06' 28.49" E



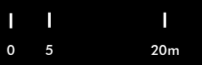
39° 44' 55.17" N
09° 19' 38.32" E



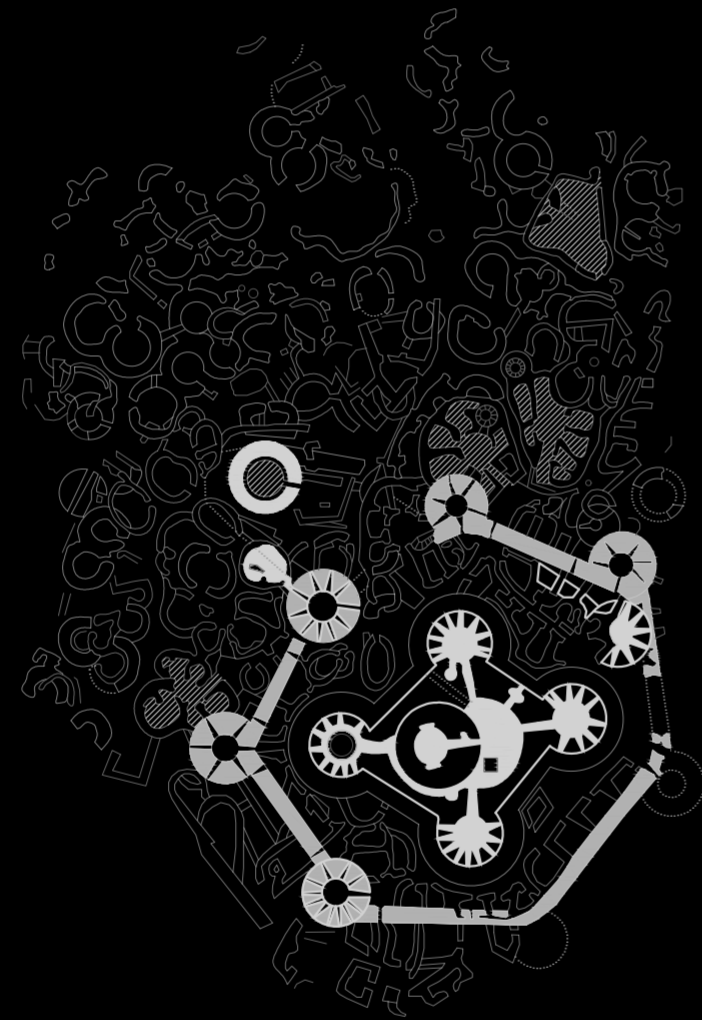
17_Nuraghe Is Paras | Isili



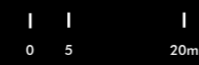
18_Megaron Domu de Orgia | Esterzili



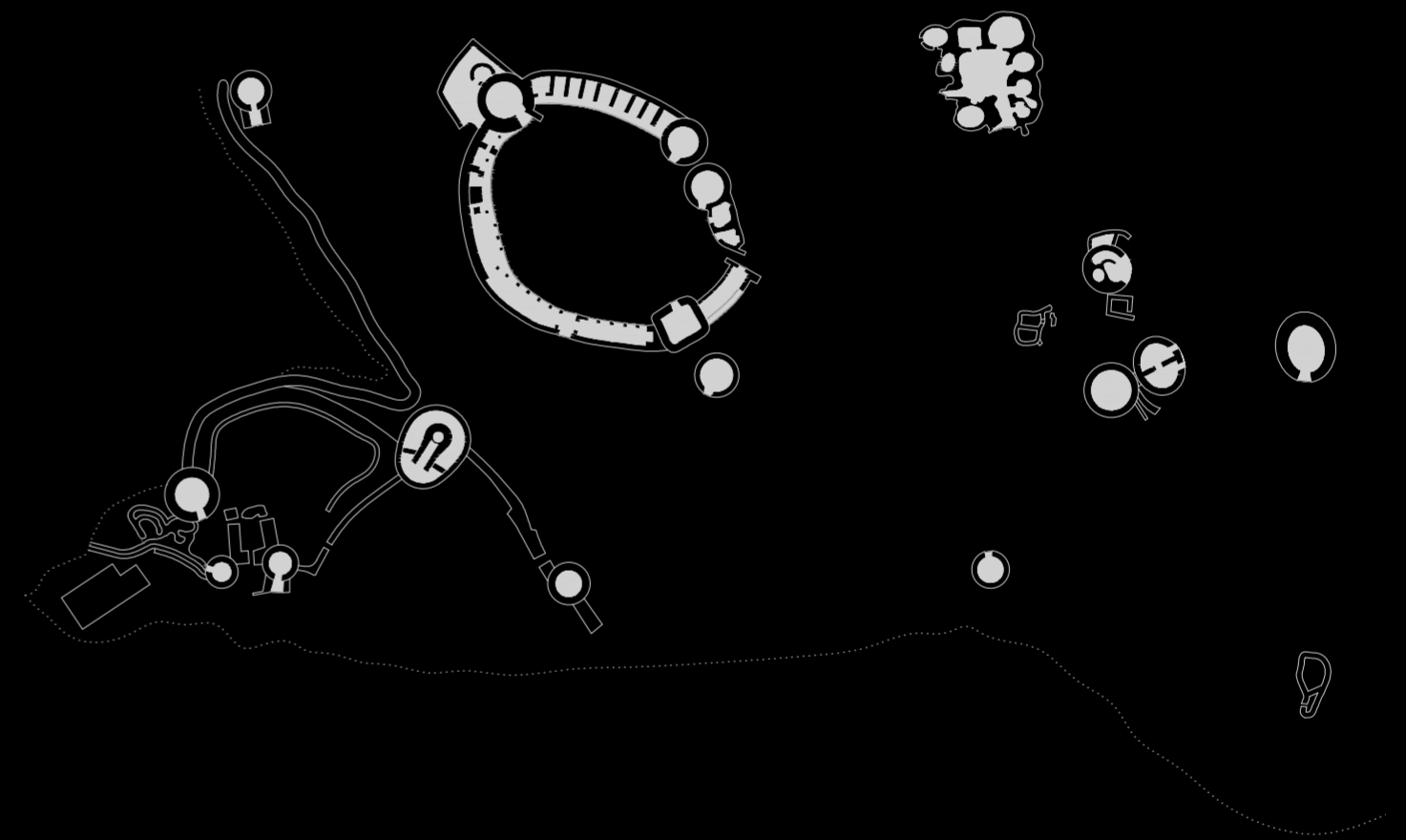
39° 42' 20.79" N
08° 59' 50.68" E



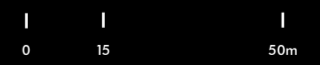
19_Nuraghe Su Nuraxi | Barumini



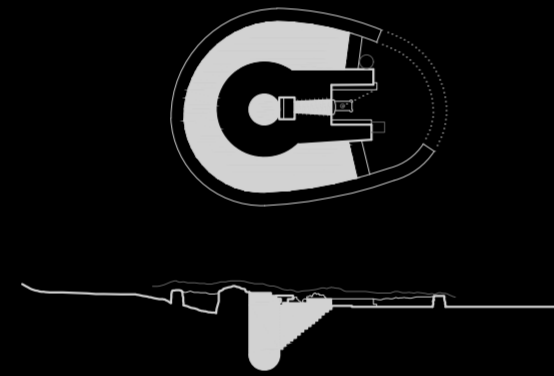
39° 42' 42.67" N
09° 06' 08.97" E



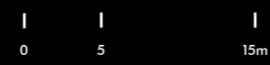
20a_Santuario Santa Vittoria | Serri



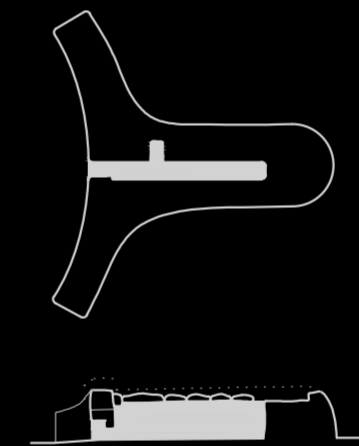
39° 42' 42.67" N
09° 06' 08.97" E



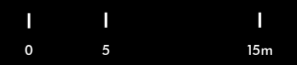
20b_Pozzo sacro Santa Vittoria | Serri



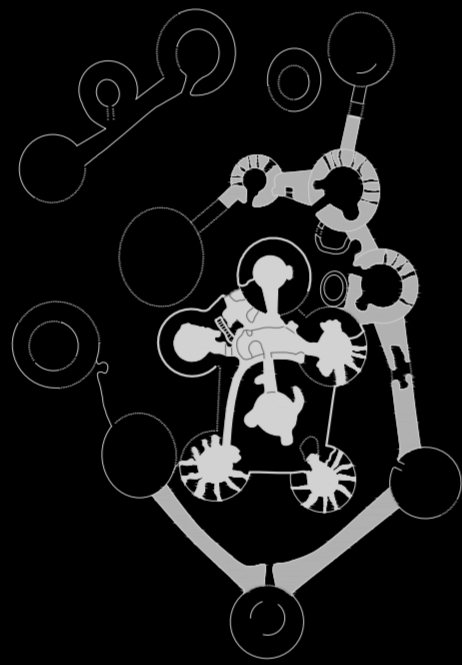
39° 41' 10.20" N
08° 52' 15.97" E



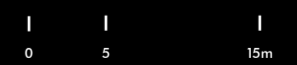
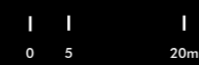
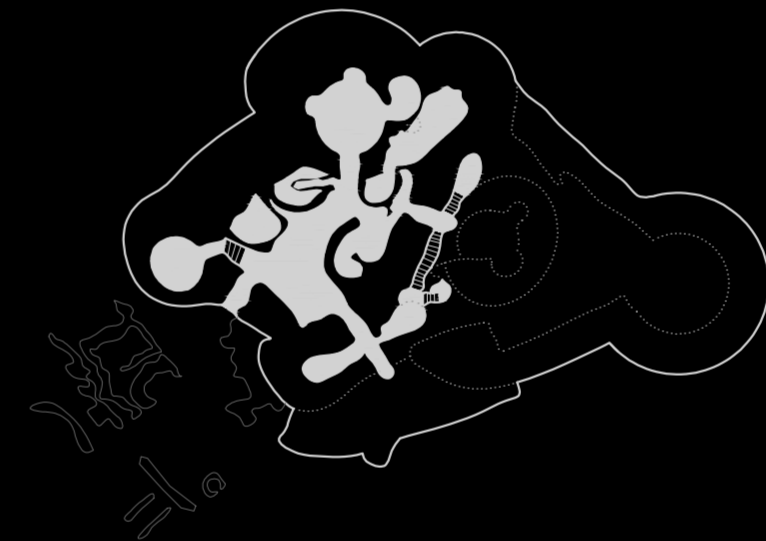
21_Tomba di giganti Sa Domu 'e s'Orku | Siddi



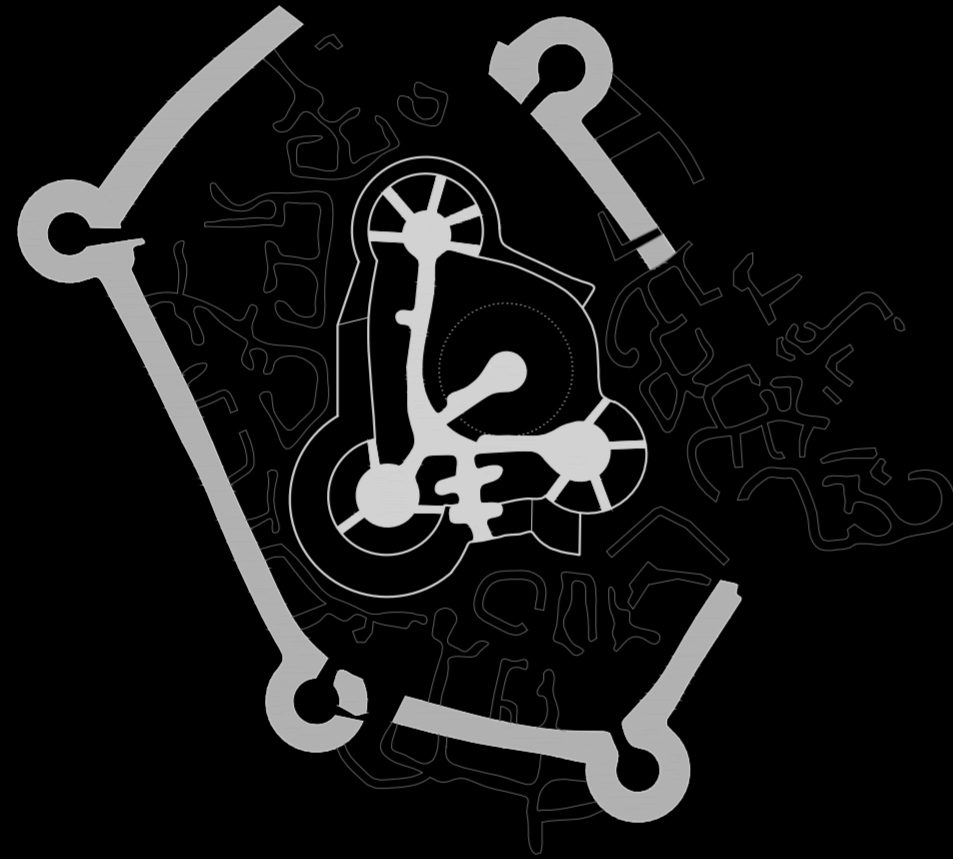
39°39' 43.78" N
09°17' 51.63" E



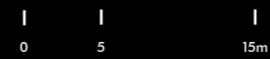
39°37' 00.61" N
08°49' 11.98" E



39°38' 04.55" N
08°51' 16.07" E



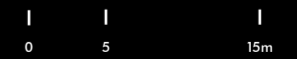
24_Nuraghe Genna Maria | Villanovaforru



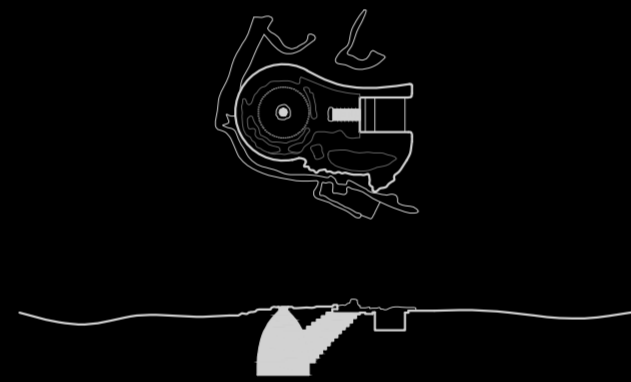
39°38' 03.97" N
08°59' 38.66" E



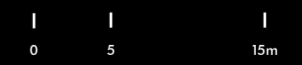
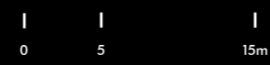
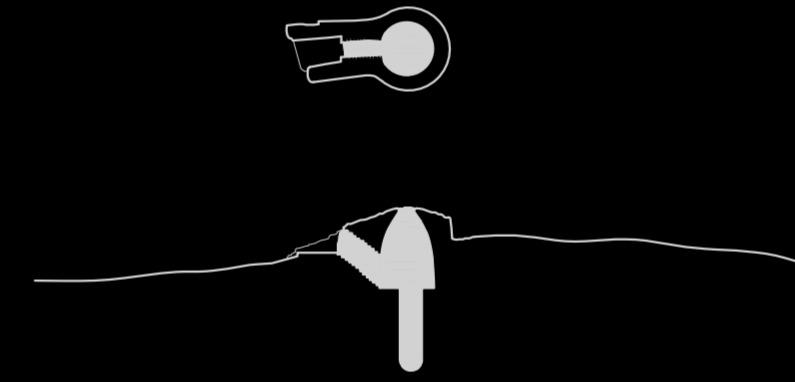
25_Nuraghe Su Mulinu | Villanovafranca



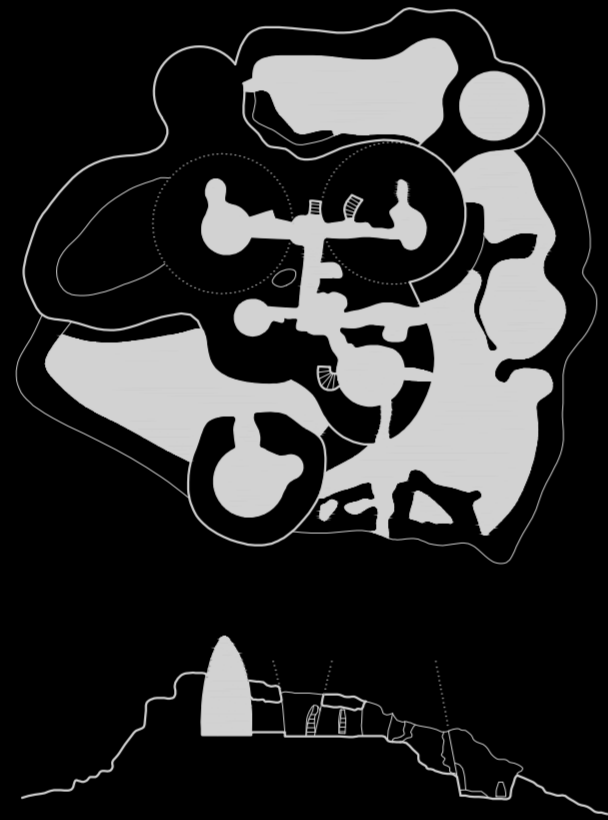
39°37' 00.50" N
08°49' 11.27" E



39°34' 51.48" N
09°21' 10.88" E



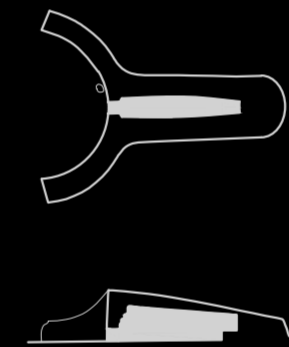
39° 14' 55.95" N
08° 25' 28.70" E



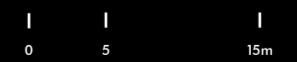
28_Nuraghe Seruci | Gonnese



39° 15' 27.20" N
09° 21' 35.02" E



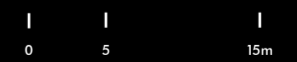
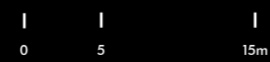
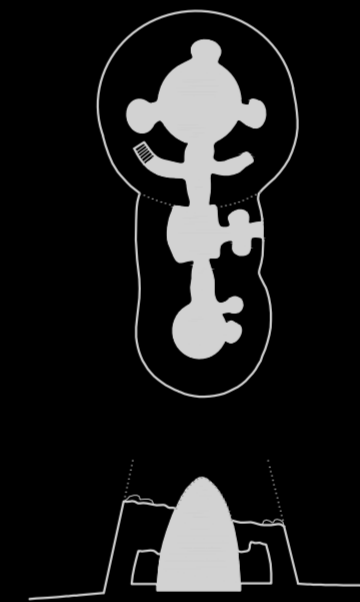
29_Tomba di giganti Is Concias | Quartucciu



39° 12' 02.18" N
09° 19' 32.03" E



39° 00' 23.00" N
08° 38' 26.00" E



8. DECLINAZIONI DI SPAZIO NURAGICO *DECLINATIONS OF NURAGIC SPACE*

The considerations expressed up to this point have introduced a typological-phenomenological reading of Nuragic space, filtered through a fundamentally architectural perspective that investigates the underlying archaic matrices. However, the complexity and treatment of the subject have raised further questions, fueling numerous interests around the disciplinary fields on which the power of Nuragic space, as archaic, revolves. Moreover, the experience at the University of Évora has fostered this curiosity because it creates a continuous atmosphere of cross-disciplinary interaction with disciplines related to architecture, such as photography, art, painting, cinema, etc. These disciplines, although different, cultivate shared sensitivities, retaining a converging poetic and evocative tension in the themes that space exerts. Over time, a question arises: how can an artistic sensibility different from that of the architect tell and restore the Nuragic space? What perspectives, analogies, and differences can be seen? The need has therefore arisen to investigate additional interpretive varieties of Nuragic space, this time by listening to and embracing other perspectives that, in one way or another, have sensed and touched its nature as an archaic space, not strictly bound to an exclusively architectural interpretation. The Nuragic demiurge cannot be ascribed to a particular contemporary sectoralized discipline. However, the author believes that the archaic tension that emerges intimately from the various disciplines and, consequently, from the individual personalities identified, is undoubtedly something very close to the attitude that has existed since the beginning of time, an artistic attitude that such cultural figures cultivate in their daily practice. With this spirit, therefore, these open fragments are born, bringing together culturally and intellectually related figures who have cultivated different experiences and attitudes over the years at the same table, sharing, however, a cognitive attitude, a propensity in their work towards a constant idea of the archaic that transcends disciplines, time, and space. These figures have come into contact with the theme of Nuragic space or have nevertheless grasped and affirmed their interpretation. Within this, the last part of the research represents the story of an open journey of encounters and gazes towards other dimensions, which was not premeditated and potentially extensible. Some sensitivities have been intentionally intercepted, but most of the time, the dialectical exchange with a figure has unexpectedly matured the research or knowledge of the next voice to listen to. A sculptor, a photographer, two landscape architects, an architect, a musician, a poet, an artist, a draftsman, a philosopher: ten voices, ten hermeneutic visions that underlie a common archaic substratum of a polysemic nature, which unifies and systematizes in a common circle so many contemporaneously distinct knowledge. Each of them has expressed a particular position on their art, respecting an open and oriented question around the distinctive condition that the themes of archaic space and, specifically, Nuragic space systematize: the result is an anthology of fragments, thoughts, a collection of legacies in which spatial declinations of Nuragic emerge with great intensity.

Quando non ero e non era il tempo.
Quando il caos dominava l'universo.
Quando il magma incandescente celava
il mistero della mia formazione.
Da allora il mio tempo è rinchiuso
in una crosta durissima.
Ho vissuto ere geologiche interminabili.
Immani cataclismi hanno scosso la mia memoria litica.
Porto con emozione i primi segni della civiltà dell'uomo.
Il mio tempo non ha tempo.

Pinuccio Sciola



«One of the first act of the new born Faculty of Architecture, Cagliari University, in 2005, was to create the corporate identity.

Logo, stationary, a number of other communication tools were inspired by the shape of the nuraghic village – the most ancient and singular expression of Sardinian architecture, since 2500 b.C. – together with the Cagliari capital C. Some days ago, a colleague of mine show me a work by Paul Rand I didn't know, the Columbus Indiana Visitor Center. What a shock, but what a good shock...»

Stefano Asili



36. *Villaggio nuragico di Su Nuraxi*, Barumni.

37. Stefano Asili, *Logo della Facoltà di Architettura di Cagliari*, 2005.

38. Stefano Asili, *Locandina per la lectio magistralis di Giorgio Grassi*, 2011.

«The Giants of Monti Prama are ancient stone sculptures created by the Nuragic civilization of Sardinia, Italy. Fragmented into numerous pieces, they were found by accident in March 1974, in farmland near Monti Prama, in the Comune of Cabras, province of Oristano, in central-western Sardinia.

The statues are carved in local sandstone and their height varies between 2 and 2.5 meters. This label I did in 2015 for Accademia Olearia – one fo my oldest clients, whom I did the company logo and, with Roberto Boassa, the naming – refreshes the first label I designed many years ago, a very typographic label with the word OLIO (olive oil in italian) which formed a smiling face.

Now the shape of the bottle offered me a new opportunity to dedicate this exceptional olive oil to one of the most important cultural heritage of the island».

Stefano Asili



39. Stefano Asili, *Accademia Olearia*, 2015.

40. *Dettaglio di un gigante di Mont'e Prama*, Cabras.

Le considerazioni espresse sino a questo momento hanno ragionato intorno ad una lettura tipologico-fenomenologica dello spazio nuragico, filtrato da una prospettiva sostanzialmente architettonica che si addentra nel tema al fine di indagarne le matrici arcaiche sottese.

Tuttavia, la complessità, l'articolazione e la trattazione dell'argomento hanno sollevato ulteriori interrogativi, nonché attivato numerosi interessi intorno agli ambiti disciplinari su cui la potenza dello spazio nuragico, in quanto arcaico, gravita.

Per di più, l'esperienza estera condotta presso l'*Universidade de Évora* ha, in un certo senso, fomentato oltremodo questa curiosità, poiché essa respira un clima costante di contaminazione con discipline collaterali all'architettura, quali fotografia, arte, pittura, cinema etc., discipline che, seppur diverse, coltivano sensibilità condivise, trattenendo una tensione poetica ed evocativa che trova dei punti di contatto nelle tematiche che lo spazio esercita.

Nel tempo, dunque, è sorto un sempre più impellente interrogativo: in che modo una sensibilità artistica diversa dall'architetto può raccontare e restituire il tema dello spazio nuragico? Quali prospettive, quali analogie, quali differenze?

È subentrata, pertanto, la necessità di indagare con forza ulteriori varietà interpretative di spazio nuragico, questa volta ascoltando e abbracciando prospettive altre che, nell'intercettare il nuragico, in un modo o nell'altro, avessero avvertito e toccato la sua natura di spazio arcaico, non strettamente vincolata ad un'interpretazione esclusivamente architettonica.

Il demiurgo nuragico, certamente, non è ascrivibile ad una particolare disciplina settorializzata del contemporaneo; tuttavia, è opinione dello scrivente che la tensione arcaica che emerge intimamente dalle diverse discipline e, conseguentemente, dalle personalità individuate è, indubbiamente, qualcosa di molto vicino all'attitudine cui egli

poteva tendere *ab illo tempore*, un'attitudine artistica che tali figure culturali, in fondo, coltivano nella pratica quotidiana.

Con questo spirito, dunque, nascono questi frammenti aperti, ponendo allo stesso tavolo figure culturalmente e intellettualmente affini che hanno coltivato negli anni esperienze e attitudini differenti, condividendo, tuttavia, un atteggiamento conoscitivo, una propensione nel loro lavoro tesa verso un'idea costante di arcaico che trascende le discipline, il tempo e lo spazio.

Sono figure che, per motivi diversi, sono entrati a contatto con il tema dello spazio nuragico e ne hanno afferrato e affermato una propria interpretazione.

In seno a ciò, questo ultimo apparato rappresenta, in un certo qual modo, il racconto di un viaggio, un viaggio aperto di incontri e di sguardi verso altre dimensioni, assolutamente non premeditato o organizzato a priori e, in virtù di questo carattere, potenzialmente estendibile.

Alcune sensibilità infatti, sono state intercettate intenzionalmente ma, il più delle volte, lo scambio dialettico con l'una ha maturato, inaspettatamente, la ricerca o la conoscenza dell'altra, di una prossima voce da ascoltare.

Uno scultore, un fotografo, due paesaggisti, un architetto, un musicista, un poeta, un'artista, un disegnatore, un filosofo: dieci voci, dieci visioni ermeneutiche che sottendono un comune sostrato arcaico di natura polisemica, che unifica e sistematizza in un cerchio comune tanti saperi contemporaneamente distinti.

Ognuno di essi ha espresso una particolare posizione sulla propria arte, rispettando una domanda aperta e orientata intorno alla condizione distintiva che i temi dello spazio arcaico e, specificatamente, dello spazio nuragico sistematizzano: il risultato è un'antologia di frammenti, di pensieri, una collezione di lasciti in cui emergono, con grande intensità, declinazioni spaziali di nuragico.

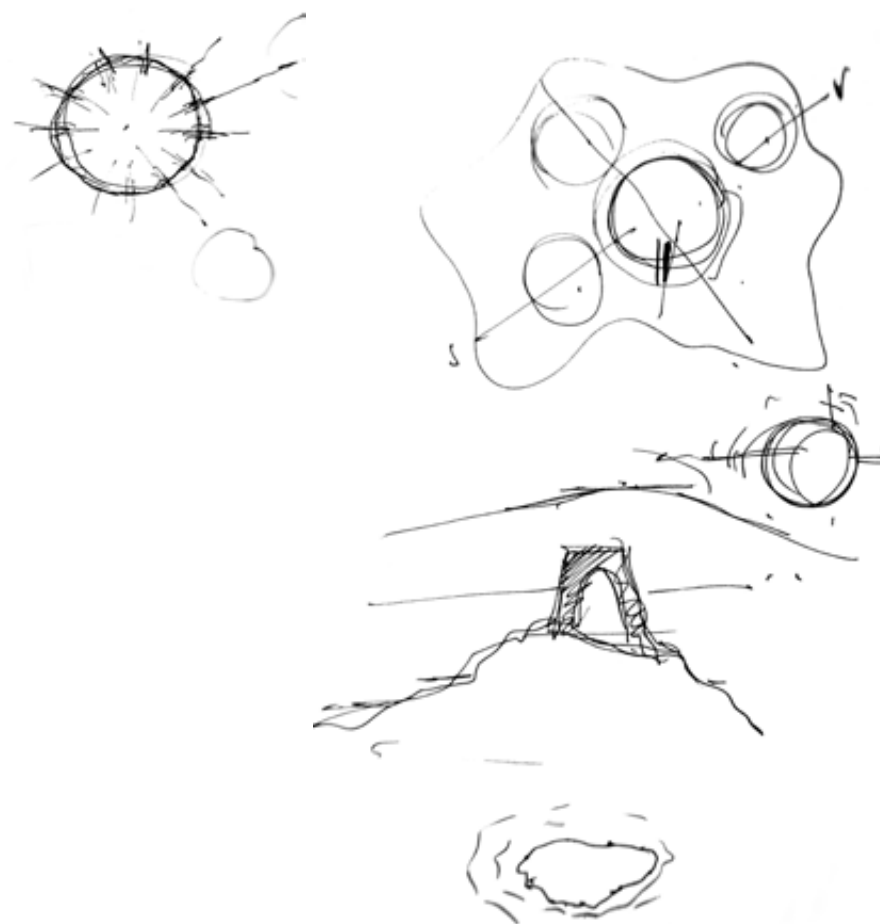
8.1 João Ferreira Nunes, paesaggista

L'incontro con l'architetto paesaggista João Ferreira Nunes, svoltosi a Lisbona il 28 giugno 2022 nel suo studio (PROAP), ha evidenziato il tema dello spazio nuragico come condizione fissa, irripetibile, oltremodo coerente nell'attraversamento di scala. Grande conoscitore della Sardegna, il paesaggista, in questi frammenti di pensiero, si pone *super partes* rispetto ai campi disciplinari dell'architettura e dell'archeologia, suggerendo due grandi costanti su cui le discipline dovrebbero e potrebbero rispettivamente e vicendevolmente proiettarsi: il rapporto con il tempo e la qualità dello spazio. Nunes sottolinea il carattere distintivo dello spazio nuragico nella capacità espressiva di transire congruentemente le scale del progetto, senza mai tradire la sua pragmatica natura spaziale.

A valle di questo concetto, il paesaggio nuragico può essere considerato, a tutti gli effetti, un *unicum*, poiché è proprio l'ottica transcalare che ne qualifica lo spazio, sottraendolo da una dimensione meramente oggettuale – sia essa intesa come archeologica o architettonica – e introducendo una logica sistematica, di luoghi, di passaggi, tra interno ed esterno, tra un centro e le sue parti, tra architettura e città, tra luoghi e territorio.

Il vuoto, in questo caso, è la sostanza che funge da collante, che sistematizza la coerenza transcalare; in particolare, il riferimento al villaggio di Barumini di Nunes, non è affatto casuale. Su Nuraxi, infatti, porta in essere il tema dell'interstizio, tema caro alla poetica del paesaggista: un corpo tridimensionale, unica realtà perenne di una costruzione continuamente dinamica, che l'uomo nuragico considerava come spazio attivo nella logica relazionale del villaggio.

Attualmente, l'umile interstizio nuragico è evitato, non considerato, viene visto come lo scarto negativo di un articolato pieno; inquadralo sotto questa nuova prospettiva gli ri-conferisce potenza, capacità rinnovata nelle relazioni tra i diversi sistemi, garantendo una condizione di persistenza che attraversa i millenni.



41. João Ferreira Nunes, schizzi sullo spazio nuragico, 2022.



«L'archeologia è uno strumento di conoscenza, di interpretazione, di racconto: essa non possiede alcuna ambizione spaziale, alcuna volontà di produrre le condizioni dello spazio architettonico in cui l'uomo vive.

Archeologia e Architettura si articolano secondo un livello di costruzione del mondo in piani molto diversi.

A volte, si tende a pensare che il risultato di uno scavo archeologico o di un'operazione di riconoscimento archeologico costituisca, nella sua essenza, una condizione architettonica: niente di più sbagliato.

Tuttavia, ciò che ritengo che l'architetto potrebbe imparare dal pensiero archeologico è il rapporto con il tempo, una questione fondamentale nel progetto di paesaggio.

Il paesaggio nuragico presenta una straordinaria condizione materiale di grande omogeneità, distesa su un grande lasso temporale. Sebbene le logiche di funzionamento e di costruzione spaziale delle architetture e dei luoghi ad esse associati sono relativamente mutate nel tempo, esse godono contestualmente di una forte coerenza, soprattutto nell'attraversamento di scala.

Ciò istituisce un sistema straordinariamente coeso. È una sensazione di enorme stabilità, che si trova in stretto contatto con la dimensione di un sentimento arcaico presente nel paesaggio sardo, non necessariamente nella radice ma nello spessore del tempo.

Il periodo nuragico rappresenta un momento intellettualmente ricco, dove le angosce fondamentali della vita dell'uomo erano chiaramente risolte con intelligenza, con architettura, con il dominio delle sue capacità.

Tuttavia, il grande mistero che avvolge questa civiltà è la sua improvvisa scomparsa. Generalmente, quando avvengono grandi cambiamenti portati avanti da un'innovazione tecnologica, vi è un primo momento in cui la ripetizione dei luoghi di insediamento può essere la condizione più favorevole, se non altro per la prossimità delle risorse primarie.

Invece, nel paesaggio nuragico, vi è un'assenza di sovrapposizione: i materiali, tranne rare eccezioni, non sono stati adattati, riciclati, niente è stato emulato con nuove

innovazioni tecnologiche. Quello che vediamo, che il tempo ci ha lasciato, è uno spazio fisso e irripetibile. Trovo entusiasmante questa condizione di sospensione, nel suo presentare una funzione estremamente comprensibile per un grande periodo di tempo, che poi viene recisa, in maniera per noi immotivata.

Il cardo e il decumano non costituiscono necessariamente il processo più sofisticato o perfetto intellettualmente. L'elemento a raggiera, nel nuraghe, indica sicuramente delle regole di raccordo, molto sofisticate e precise. Quando osserviamo il meraviglioso villaggio di Su Nuraxi a Barumini, è chiaro che ci sia una regola a monte. Ciò che manca, nella contemporaneità, è la capacità di comprensione di questo sistema a partire dal porsi precise domande che riferiscono a logiche relazionali, intimamente connesse rispetto a una regola di ubicazione di queste architetture.

Il disegno dell'interstizio nuragico, tutt'altro che casuale, lavora sulla grande teoria del labirinto circolare, il labirinto più efficace, poiché riesce a far perdere anche il senso

della direzione. Trovare questo, lì, costruito, nel paesaggio sardo, è straordinario. Il processo di sovrapposizione di Su Nuraxi a Barumini rivela non tanto il risultato composto di successive addizioni quanto il risultato di un'archeologia che non cerca di cogliere il singolo momento temporale ma ci illustra contemporaneamente, momenti. Questi spazi labirintici hanno interstizi ragionati ed efficaci.

Ritengo che esistano tre tipologie di vuoto nuragico:

- il primo è il vuoto determinato dallo scavo formale dell'oggetto nuragico;
- il secondo è il vuoto interstiziale tra le diverse forme nuragiche, che Barumini mette bene in evidenza;
- il terzo è il vuoto, o meglio, lo spazio risolto attraverso i sistemi di comunicazione a distanza.

Tre categorie di vuoti nuragici, coerenti nella loro sistematicità, secondo un'idea organizzativa che li vedeva contemporaneamente messi in gioco.

Non ci è dato conoscere le ragioni di fondo; indubbiamente, chi ha progettato questi sistemi di vuoti inter-

stiziali, che tutto sono meno che casuali, è capace di traguardare una relazione di interscalarità nelle diverse dimensioni.

È una questione che è estremamente palese anche nella rappresentazione delle figure nuragiche: l'uomo nuragico era in grado di comprendere la scala, data la sua capacità di realizzazione di modelli.

Il grande insegnamento che l'indagine della cultura nuragica offre è quello della comprensione di un grande sistema profondamente connesso con il paesaggio: l'idea di scale diverse, collegate continuamente all'idea di lavorare sui sistemi di vuoto, sullo spazio interno ed esterno, sul grande spessore della massa lapidea, possiedono un livello di coerenza troppo alto per poter essere solamente il risultato di una casualità. Ritengo che questa sia la caratteristica più interessante dell'architettura nuragica».

João Ferreira Nunes

8.2 Manuel Aires Mateus, architetto

L'incontro con l'architetto Manuel Aires Mateus, avvenuto a Lisbona il 4 luglio 2022 nel suo studio (Aires Mateus & Associados), ha evidenziato lo spazio nuragico come spazio tellurico, spazio istintivo, spazio costruito *in illo tempore* sul limite della possibilità. L'architetto presenta la sua idea di spazio nuragico come uno spazio arcaico, intrinsecamente connesso con la materia litica, caratterizzato da un rapporto di forte radicamento con l'elemento terra, che riporta a una condizione primaria, ad una sensazione primordiale di protezione.

Questo fatto appena espresso va di pari passo con una particolare predilezione per la tecnica di rappresentazione in bianco e nero, tipica dell'atelier portoghese, unica in grado di poter raccontare comunicativamente, selettivamente e sinteticamente l'idea a monte di queste architetture preistoriche, attraverso l'evidenza del vuoto come materia prima dell'architettura. Tuttavia, a monte, l'architetto conferisce notevole rilevanza al concepimento della singola architettura nuragica come intenzione empirica, inizialmente elaborata nella mente dell'architetto nuragico e, solo in un secondo momento, direttamente proiettata sul materiale in maniera istintuale: un'idea carica di pragmatismo, dove l'intenzione costituisce la causa, l'opera d'arte l'effetto.

L'uomo nuragico appare guidato dalla materia lapidea, al punto tale da lavorarla in modi differenti: in alcuni casi, abbiamo esempi di erudizione lapidea, come il caso della disposizione perfetta dei conci del pozzo di Santa Cristina; in altri, per esempio il nuraghe Losa, abbiamo una chiarezza platonica della forma a *tholos* cui corrisponde una disposizione rozza del materiale pietra grezzo, crudo. Le stesse differenze di trattamento litico corrispondono a indici dichiarativi diversi, per definire e concludere lo spazio delle opere nuragiche.

Emerge, in buona sostanza, una particolare attenzione dell'architetto rispetto al rapporto tra spazio nuragico e dimensione costruttiva, a livello di percezione materica, di consistenza, di logiche di assemblaggio. Questione oltremodo interessante, secondo la quale la dimensione costruttiva si precisa – o si limita, a seconda del punto di vista – intorno alle potenzialità della pietra stessa, generando infinite variazioni sullo stesso tema che dimensionalmente non si discostano poi così tanto l'una dall'altra.



43. Manuel e Francisco Aires Mateus, *Casa in Monsaraz*, 2007-2011.



«Vi è un *modus*, una certa attitudine nell'uomo di tornare sempre all'architettura arcaica, perché è la più primitiva e istintiva. L'istinto è una forma primaria molto diretta e precisa del fare.

Nel nuragico ricorre una doppia condizione, che va sottolineata poiché ci mostra due atteggiamenti differenti: da un lato, alcuni edifici si presentano nella loro rozzezza più pura, come masse realizzate dalla sovrapposizione quasi casuale di pietre grezze, poste l'una sull'altra in maniera istintiva, primitiva; dall'altro, abbiamo altre architetture in cui la condizione stereotomica emerge con rigore e perfezione. Ecco, bisogna evidenziare che la trasformazione della materia, soprattutto nel caso della pietra, porta a una condizione distinta di spazio.

Questa cura del dettaglio, infatti, esprime chiaramente la capacità del saper fare, un'affermazione del possesso degli strumenti per lavorare l'elemento lapideo.

È un atteggiamento che racconta una vera e propria volontà di usare la pietra modificandola attraverso un atto decisionale del fare. Il tramutare la pietra grezza in

blocco sagomato denota una tecnologia costruttiva al contempo più resistente e più potente rispetto alla mera sovrapposizione di pietra cruda.

In un caso, siamo di fronte alla fatica fisica del posizionamento di pietre rozze; nell'altro, la cura per ciascun blocco, parte di un'unità stereotomica totale, denota quasi un atto sacro di costruzione spaziale.

Ciò porta, per certi versi, a un'idea spaziale che muta da una condizione all'altra.

Il pozzo di santa Cristina è un'architettura estremamente erudita, ha tutti gli ingredienti dell'architettura antica che indaghiamo e possiamo ricercare nella contemporaneità, come il rapporto con la materialità e la spazialità. È un'architettura completa, tanto nel dettaglio stereotomico quanto nel rapporto intimo con la luce.

Indubbiamente, l'architetto nuragico avrebbe rappresentato le sue architetture in bianco e nero, prediligendo in bianco il sistema dei vuoti. Alla base di queste architetture è una condizione materica, tellurica, dove la rappresentazione in bianco e nero aiuta ad evidenziare il vuoto.

I disegni del nuragico, nel loro insieme, sono straordinari, perché raccontano una spazialità complessa: sono segni nello spazio, dove il vuoto emerge in maniera preponderante.

È la dimensione della rappresentazione del vuoto che fa emergere le singole differenze e peculiarità tra le singole architetture: il vuoto disegna in maniera preminente un'alternanza di geometrie curve e sinuose, a volte singole, a volte giustapposte. In questo senso, si percepisce un complesso grado di evoluzione nuragica dove, in prima battuta, ci si avvicina all'architettura con l'istinto di fare, riconoscendo gli elementi più basilari, come la figura del cerchio.

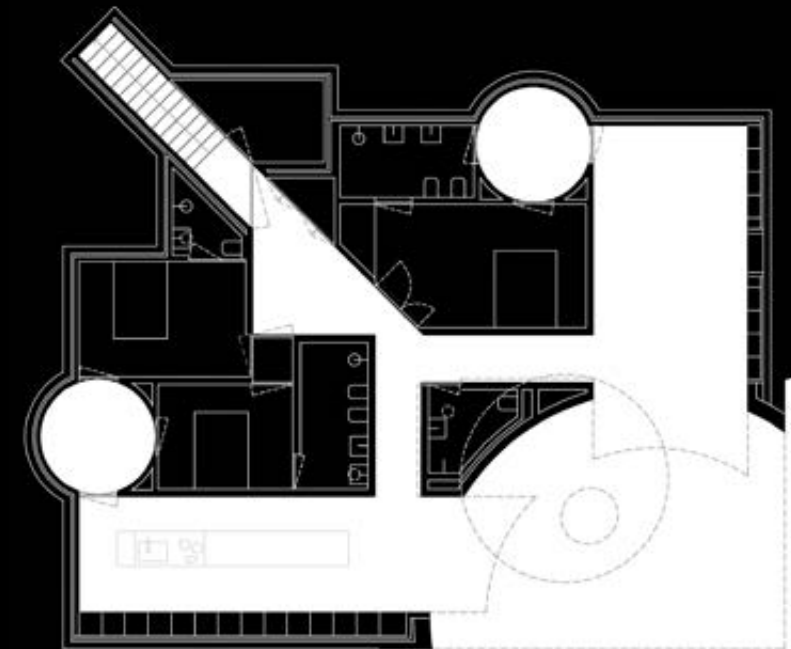
Una delle questioni più affascinanti della cultura nuragica è proprio questo suo livello arcaico, in cui il primo atto è sempre molto evidente e riconoscibile in ogni architettura. Ignoro il motivo: probabilmente la posizione isolata nel Mediterraneo dell'isola, o influenze da altre culture. Qualsiasi sia la risposta, è straordinaria una tale coerenza costruttiva in una condizione temporale relativamente dilatata.

Non è semplice cogliere *in toto* il rapporto formale delle architetture nuragiche, non conoscendo precisamente la loro funzione. Conosciamo, però, il segno distintivo di queste architetture, insito nella dimensione della capacità costruttiva nuragica. Se ci allontaniamo dalle domande prettamente funzionali, e guardiamo allo spazio nuragico in maniera astratta, rileviamo un interesse architettonico; allo stesso modo, attraverso l'avvicinamento alla funzione, l'interesse archeologico si avvicina maggiormente alle sue risposte.

A monte di questi sistemi, le architetture nuragiche vanno interpretate come intenzioni, come esperimenti di costruzione. Nello sguardo che rivolgiamo a queste architetture capiamo che la cultura nuragica è riuscita ad afferrare e trarre la costruzione di questa dimensione, arrivando al punto di riprodurla ossessivamente in tutta l'isola attraverso variazioni dello stesso tema: attraverso la loro abilità costruttiva sono riusciti a generare variazioni di bellezza.

L'interesse verso l'architettura primitiva si riflette nella vicinanza a questo istinto primario. Dobbiamo proiettarci verso un atteggiamento alla vita e agli spazi che usiamo in un modo molto diretto e vicino, in maniera simile a ciò che percepiamo con intensità nell'architettura nuragica. Potremmo definirla architettura telluricamente istintiva. È stata questa la possibilità di questa cultura e, conseguentemente, la sua storia».

Manuel Aires Mateus



8.3 Gianni Berengo Gardin, fotografo

L'incontro virtuale con il fotografo Gianni Berengo Gardin, avvenuto il 13 giugno 2022 durante la permanenza dottorale presso l'*Universidade de Évora*, ha mostrato una visione del nuragico come spazio vero, oggettivo, integerrimo, da raccontare attraverso l'obiettivo fotografico con lucidità, rigore e una grande onestà intellettuale. Una delle esperienze più interessanti sull'architettura nuragica del fotografo, successiva alle mostre "Sardegna preistorica. Nuraghi a Milano" del 1985 e "Le torri dell'isola. La Sardegna nelle immagini di GBG", sempre a Milano, del 2015, è indubbiamente "Architetture di Pietra" del 2017, in cui la dimensione del viaggio in Sardegna, con la compagnia dell'archeologo Marco Edoardo Minoja, diviene paradigma dello scambio culturale tra due diverse sensibilità, fotografo e archeologo. Gianni Berengo Gardin ha voluto intenzionalmente raccontare lo spazio nuragico attraverso la tecnica b/n, unica modalità di restituire qualcosa di vicino alla verità e alla coerenza che contraddistingue queste architetture.

«I nuraghi sono in bianco e nero» afferma Berengo Gardin: vedere *in bianco e nero* rappresenta una tensione verso il necessario, una tensione verso la pietra che si sofferma non tanto sulla varietà cromatica ma sulla sua consistenza materica. Bianco e nero vuol dire ragionare con lo spazio, dare adito a quella capacità di coerenza e verità che ha fatto sopravvivere le opere preistoriche al tempo. Vedere in bianco e nero è dare spazio e valore al rapporto pieno-vuoto; esiste solo la massa, la luce, il silenzio.

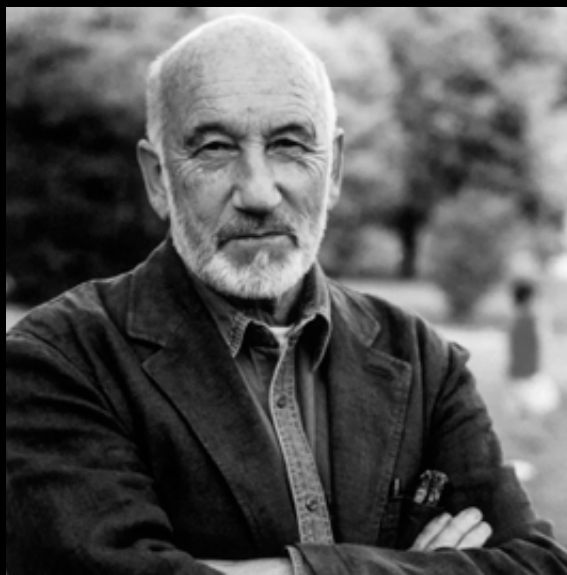
Un racconto che arriva al punto tale da far avvertire due tempi diversi di comprensione e acquisizione dell'opera nuragica, come il singolare scatto del pozzo di Santa Cristina: un primo tempo, quello della conoscenza immediata, dove si scrutano le proporzioni, la materia, il giunto, il rito di ascensione dall'oscurità, il tempo dell'osservazione di superficie, se vogliamo; poi un ribaltamento, un rovesciamento della prospettiva: è il tempo della conoscenza profonda, della discesa, del rito ctonio verso l'acqua, del traguardo totale dell'opera.

Colpisce, inoltre, il senso della misura, la ricerca della proporzione, del rapporto costante tra opera smisurata, titanica nuragica e la dimensione dell'uomo, metro e unità di misura.

Il bianco e nero, filtrato dall'occhio del fotografo, tende alla crudezza della verità, all'arcaico, all'origine del fare.



46. ©Gianni Berengo Gardin, *Pozzo sacro di Santa Cristina*, Paulilatino.



«La Sardegna è una terra affascinante, con cui ho avuto e ho un rapporto molto stretto. Naturalmente, come chiunque si rechi nell'isola, sono rimasto piacevolmente affascinato dai nuraghi e dalla loro potenza; probabilmente, uno dei valori di questa terra risiede proprio lì, nella fissità e nel radicamento di queste architetture.

Ciò che tendo a inseguire nella mia professione – la mia ricorrenza, se così possiamo dire – è cercare sempre di documentare in maniera oggettiva ciò che vedo.

Dal mio punto di vista, il segreto è quello della verità, dell'integrità: il riuscire a documentare in maniera più esatta ciò che i miei occhi vedono, al fine di trasmetterlo e restituirlo alle persone in maniera più onesta possibile.

Recentemente si è presentata l'occasione di realizzare l'esperienza di "Architetture di pietra" con l'archeologo Minoja. Pertanto, ho scattato nuove fotografie, stavolta in compagnia una persona che conosceva in maniera approfondita questi luoghi. Alcuni di essi li conoscevo, altri li ho scoperti grazie a lui. Architetture di Pietra è stato un lavoro molto intenso, in cui la dimensione del viaggio è

stata una costante. Ricordo con piacevolezza un incredibile *tour de force*, insieme a mia figlia Susanna, da un nuraghe all'altro. Posso ritenerlo il lavoro più completo che ho realizzato sulle architetture nuragiche: riguardando alcuni scatti, a distanza di tempo, sono rimasto meravigliato dalle peculiarità di alcuni luoghi.

Per alcuni luoghi, sono stato consigliato dall'archeologo Minoja, che mi ha suggerito le fotografie migliori, i punti di vista più interessanti. Alcune fotografie, invece, le ho fatte "da fotografo", in maniera istintiva, poiché mi affascinava l'oggetto architettonico in sé.

In molti casi, più che le singole architetture nuragiche, ho voluto cogliere anche l'ambiente in cui questi monumenti erano immersi: la natura, la vegetazione, gli alberi.

Nell'architettura nuragica possono esistere tempi alterni: c'è il tempo del nuraghe, da un lato, e il tempo della chiesa bizantina, dall'altro. In altri casi, esiste il tempo della storia nuragica e il tempo dell'industria, che convivono mutualmente. I tempi possono essere diversi e, in molti casi, soggettivi.

Io preferisco, in assoluto, il bianco e nero. Per i nuraghi, in particolar modo, non avrei mai scattato delle fotografie a colori, perché i nuraghi sono in bianco e nero. Ad eccezione della vegetazione che cresce loro intorno.

È una sensazione, la mia: se io li avessi fotografati a colori, nulla sarebbe stato corrispondente alla realtà, perché la pellicola a colori non rappresenta mai quello che il fotografo realmente vede retinicamente.

In molti casi, potrebbero esserci più componenti di rosso, di verde, di azzurro. Insomma, la pellicola non è così precisa.

Ricordo che le ultime pellicole a colori forzavano i toni per rendere le persone felici, perché maggiore era la quantità e l'intensità dei colori, maggiore era la soddisfazione delle persone. Io ho sempre ragionato al contrario: meno colore vedevo, più ero soddisfatto. Ritengo che il bianco e nero, sia nei casi di fotografia di architettura che di reportage, sia più efficace per il racconto dello spazio. Nell'avvicinarmi alle architetture nuragiche, sentivo costantemente la presenza dell'uomo che c'era stato.

Anche se non c'era, la sentivo. Gli spazi interni, le scale: immaginavo l'uomo che saliva e percorreva lo spazio: è un vuoto che io riempivo con la mia immaginazione. Il vuoto è ciò che senti quando percepisci la distanza – non necessariamente fisica – rispetto a queste pietre enormi, in antitesi con la dimensione dell'uomo... Chissà come avranno fatto a realizzare queste architetture, me lo sono chiesto continuamente, è impressionante. Dopo tanti anni sono ancora lì, in piedi. Possiedono un concetto di durabilità nel tempo incredibile, al contrario di molte costruzioni contemporanee.

“Architetture di Pietra” è stato un viaggio affascinante di cui mi è rimasta un'immagine generale. Ogni volta che arrivano in un luogo, davanti si materializza un paesaggio: qualcosa di nuovo, di curioso, di cui inesorabilmente subivo il fascino. Ognuna di queste architetture possedeva proprie peculiarità. Esistono diversi tipi di architettura nuragica: ogni nuraghe è diverso dagli altri e ognuno possiede una forza e una potenza unica».



8.4 Paolo Angeli, musicista

L'incontro virtuale con il musicista Paolo Angeli, avvenuto il 7 luglio 2022 durante la permanenza dottorale a Évora, ha introdotto una declinazione di spazio nuragico come spazio matriciale, inconfineabile, libero. Il forte senso di appartenenza all'isola, intrinsecamente legata ai concetti della pietra e dell'acqua, emerge come caratterizzante nella poetica del musicista. Il nome del suo disco *Jar'a*, deriva dalla parola sarda "giara", il tipico altipiano sardo dove sveltano, imponenti e silenziosi, i nuraghi, elementi di misura del territorio, simbolo di una Sardegna ancestrale che Angeli racconta e evoca nei suoi brani.

Fondamentale, in questo senso, il suo racconto dicotomico dello spazio al contempo compresso della sua casa, durante il *lock-down* dovuto alla recente emergenza pandemica, e dilatato – lo spazio infinito del santuario nuragico di Serri – capace di attivare meccanismi compositivi di natura arcaica nelle corde del musicista.

Secondo Angeli, il nuragico canta il silenzio, una dimensione di avvolgimento, di protezione, di circolarità, richiamato e ricercato attraverso il suono singolare del suo strumento, la chitarra sarda preparata. Strumento orchestra e punto di sintesi tra violoncello, chitarra e batteria, la chitarra sarda preparata nasce da una ricerca di sperimentazione in cui la potenza creativa dell'idea si commistiona perfettamente alla dimensione dell'artigianalità, in cui la potenza costruttiva del "fare con le mani" ha generato nel tempo bellezza e innovazione.

Il suono dello strumento, poi, si accompagna talora alla voce, nella ricerca di suoni sillabati, a volte gutturali, ruvidi: d'altra parte, il canto a tenore stesso è strutturato proprio in questo modo. Analogamente, l'attitudine del musicista – riflessa nel suo suonare scalzo, a contatto con gli elementi naturali – dichiara, in un certo qual modo, una crudezza, una libertà nel prendere e costruire un suono senza protocolli, in modo non canonico. La sua stessa necessità espressa di una tensione verso l'improvvisazione inquadra un atteggiamento arcaico, allo stesso modo in cui il fascino arcano dell'architettura nuragica esercita un suo impulso al canto, quando entra a contatto con essa, divenendo strumento di interpretazione di un paesaggio, questa volta sonoro.



«Essere Sardi significa accettare la nostra storia, non guardando indietro a un tempo nostalgico, ma avendo consapevolezza della successione degli eventi temporali che sono stati. Sulla comprensione di questo aspetto c'è ancora molta retorica: siamo persone forgiate dalla conoscenza, per cui maggiore è il nostro grado di consapevolezza, maggiore è l'attinenza e l'assonanza con il percorso di un popolo che viviamo.

Quando penso all'arcaico penso alla storia della mia terra, la Sardegna e, ovviamente, mi viene in mente la pietra e, con essa, la civiltà prenuragica e nuragica. Penso a una domus de janas, a un nuraghe. Il mio riferimento è insito in un profondo senso di appartenenza alla culla del Mediterraneo; siamo un'isola, una terra disseminata di storia.

Il mio disco *Jar'a* nasce come un album interamente pensato in relazione allo spazio. Lo ho registrato in pieno *lockdown*, nella mia casa in Catalogna, in uno spazio di libertà molto ristretto. Nel momento in cui ho amplificato le corde della chitarra attraverso alcuni pick-up, il suono



50. Paolo Angeli, musicista.

del mio strumento poteva essere collocato in più punti dello spazio. Ogni corda aveva un suo microfono e, conseguentemente, ogni microfono il proprio output. Ho avuto, quindi, la possibilità di indirizzare il suono di ogni corda in una cassa diversa, per sentire il suono da punti lontani nello spazio.

Jar'a è stato concepito per enfatizzare questo: nel momento in cui suonavo, cercavo di pensare e materializzare questi suoni il più lontano possibile. Quando lo si ascolta, infatti, sembra che ci siano discorsi differenti che arrivano da punti diversi dello spazio.

Questo processo di creazione è stato enfatizzato al mio ritorno in Sardegna, poiché questo disco è stato concluso ai piedi delle Giare di Serri e di Gesturi.

A Serri, come sappiamo, c'è il santuario nuragico di Santa Vittoria. Avevo preso l'abitudine di andare tutti i giorni a piedi nel Santuario, in mezzo ai resti archeologici.

Effettivamente, ho composto lì: *Jar'a* è totalmente esploso all'interno del santuario nuragico di Serri.

In vetta al santuario ho percepito questa dilatazione spaziale, l'assenza di confini: una dimensione aperta e, al contempo, la radice ancestrale che proveniva dal santuario nuragico. Allora, rientravo a casa, e interpretavo ciò che avevo visto di quei luoghi, trasponendolo in musica.

Inoltre, fondamentale il contributo di Omar Bandinu, che rappresenta per noi sardi uno dei massimi elementi d'identità del canto a tenore sardo.

La voce gutturale, i riferimenti, una specificità molto sarda: la voce di Omar si è inserita in un contesto di contemporaneità legato alla musica improvvisata, che è stata l'apoteosi di un personale percorso di ricerca.

Il mio consiglio è quello di ascoltarlo in cuffia perché, se si chiudono gli occhi, si può percepire come il pensiero compositivo non sia tanto incentrato sulle note, quanto sulla distribuzione dei suoni lontani dello spazio.

I suoni hanno la capacità di dialogare, come se fossero strumenti, in punti diversi dello spazio.

La condizione spaziale del nuragico che percepisco è una dimensione di grembo materno, perché l'architettura nuragica rappresenta la culla delle nostre origini.

Quando entro in un nuraghe, percepisco una sorta di fasciatura, di avvolgimento. Rappresenta una dimensione arcaica, una dimensione di pre-nascita.

Il canto dei nuraghi riporta a un'immagine che mi ricorda paradossalmente l'acqua. Anche se noi identifichiamo i nuraghi con il cuore dell'isola, lontano dall'acqua, per me il nuraghe mi riporta a questa immagine, all'immagine di un'origine.

Il canto dell'architettura nuragica è in stretta connessione con un'idea di circolarità. Non una linea, ma una dimensione ciclica. Nell'atto del cerchio si chiarisce il concetto di resistenza nuragica.

Jar'a, il secondo brano del disco omonimo, è esclusivamente strumentale e non vocale, e ha un riferimento costante al cerchio. È un brano in cui il suono gira in termini circolari: è disegnato circolarmente; il suono si sposta, il movimento e la direzione nello spazio sono calibrati.

Jar'a ha pochissimi elementi fissi, ma ci sono tantissimi suoni, lavorati a frequenze infrabasse, che coadiuvano una costruzione per anelli modulanti e dialogando tra loro. È concepito come un nuraghe: è un brano strutturato a *tholos*.

Ogni volta che entro in un nuraghe, se ne ho la possibilità, canto, e in quello spazio mi sento sereno e protetto.

Il paesaggio nuragico è circolarità, verticalità, ampiezza, distanze, solidità, stabilità.

La questione affascinante del paesaggio nuragico è la consequenzialità dei gesti e la comunicabilità tra i singoli elementi. Ogni elemento non può prescindere dall'altro; se così non fosse, il nuraghe crollerebbe.

In questo mi riconosco moltissimo; ogni elemento che esiste nella mia musica si regge su qualcosa di precedente, che permette qualcosa di successivo, ancora una volta».

Paolo Angeli

8.5 Alberto Masala, poeta

L'incontro virtuale con il poeta, scrittore e traduttore Alberto Masala, avvenuto il 30 luglio 2022 durante la permanenza dottorale all'*Universidade de Évora*, ha evidenziato due condizioni di spazio nuragico. La prima è l'importanza di rivendicazione di uno spazio fondamentale-mente verbale, uno spazio al quale l'architettura nuragica dovrebbe ambire, attraverso un ragionamento rinnovato intorno al suo campo semantico che abbraccia le sue componenti.

Il poeta ricorda, tra le tante possibilità, la rilevanza onomatopeica di un suono che, nel caso del canto sardo, ritorna all'origine: un suono gutturale, talmente sintetizzato in alcuni casi da essere ridotto a sillaba. Tuttavia, la sua semplicità non rappresenta un ostacolo poiché, durante il suo ascolto, esso arriva, più e prima di una mera parola: è, *in nuce*, immediato.

Il canto sardo, chiaramente, costituisce un esempio, così come può esserlo l'opera di Sergio Atzeni "Passavamo sulla terra leggeri", dove il saggio conclude con la presentazione della cosiddetta *lingua degli antichi*, un'invenzione letteraria atta alla comprensione della sua opera magistrale. Attualmente, falsa cupola, pseudocupola, mastio, feritoia, stele centinata sono solo alcune delle parole che descrivono l'architettura nuragica: parole improprie, tecnicamente imprecise, che veicolano un'idea funzionale di una funzione non universalmente riconosciuta o, peggio, che avviliscono e riducono la potenza espressiva del nuragico con prefissi, per differenziare, di fatto, sminuendo inconsapevolmente l'architettura preistorica sarda.

È necessario, pertanto, ragionare su un rinnovato vocabolario nuragico, che chiarisca dal punto di vista architettonico gli elementi di questi spazi arcaici, un vocabolario "contemporaneo con radici", così come Masala ama autodefinirsi.

L'altro spazio che il poeta evoca attraverso i suoi frammenti è uno spazio sostanzialmente indescrivibile; a tal proposito, una sua poesia, scritta il 28 Gennaio 1987 con rispettive traduzioni in inglese e catalano, chiarisce la sua posizione verso il concetto di descrizione.

L'indescrizione nuragica, di fatto, coincide con una libertà d'intenti, che ha portato l'uomo preistorico a osare nel tempo, per restituire all'umanità un luogo di riunione, da rispettare e meritare: una vera e propria geometria di libertà, così come recita l'omonimo libro del poeta. Una libertà che si evince dal suo carattere fortemente reattivo, ma sempre e comunque legato intimamente all'appartenenza verso la sua terra: «Sogno in tutte le lingue, ma i miei pensieri si sviluppano sempre in sardo».

in autunno
non sono valide
le descrizioni
dell'inverno.

le descrizioni del bianco
e
le descrizioni del nero
sono lo stesso a rovescio.

le descrizioni della vita
sono
le descrizioni della morte
e sono lo stesso a rovescio.

le descrizioni della vita in autunno
non sono valide in inverno.

le descrizioni della morte
non sono mai valide
come non sono mai valide
le descrizioni della vita.

la validità della morte
è
descrizione della vita
ma è lo stesso a rovescio.

mia madre è indescrivibile
anch'io sono indescrivibile
anche mio figlio lo è
come sua madre.

l'indescrivibilità è un fatto ereditario?
possiamo agire sul gene descrittore?

la forza della descrizione
dipende dalla sua energia.

la speranza di poter descrivere
contiene

l'energia
dell'attesa
di una descrizione.

il vecchio guarda un corpo
simile ad impronta
venire avanti
sul fiume verde.
È là.
Seduto sopra una roccia.

La roccia è indescrivibile.

"descrivi il tuo miglior amico"
"descrivi il tuo compagno di banco"
"le chiedo di limitarsi alla descrizione dei fatti"

ci insegnano a descrivere
ci ordinano di descrivere
ci invitano a descrivere

"descrive con parole sue
il pessimismo in Leopardi....."

ogni logica descrittiva
si presume
dall'apparenza in sé

l'aquila.....
l'avvoltoio.....
la rondine.....
l'insetto.....
sono dotati
di grande
senso
di responsabilità
nel descrivere
linee
nello spazio.....

ma loro tendono a sdrammatizzare.



«La prima cosa che arcaicamente si tende ad imparare è il suono, la musica, il ritmo. Dopo che il suono è stato compreso, arriva la parola, e successivamente si mettono le regole. È questo il processo di apprendimento linguistico.

In origine non è la parola, ma il suono della parola, un contenitore che nel tempo acquisisce e accumula significati, una sorta di palinsesto in cui le culture riversano i loro suoni.

Faccio un esempio di arcaico attraverso il significato di *addurudduru*. Innumerevoli canti sardi iniziano così, e nessuno si chiede il perché: presso i berberi, il suono *dur-dur*, o *tur-tur*, significa “formare il cerchio”, atto arcaico per antonomasia.

In Sardegna, e non solo, il canto del testo poetico è gesto di comunicazione sociale.

La funzione del cantore o del poeta è quella di rappresentare chi non ha la capacità di esprimersi: egli viene investito di un ruolo, non solo di divulgazione, ma anche di rappresentazione.

Duruduru (Dur-dur) è l'invito a formare il cerchio. Il cerchio è un atto fondativo della comunità, della danza. L'atto firma tre cerchi concentrici: quello del canto a tenore, al centro; quello dei danzatori, del popolo che si unisce e si stringe intorno; quello della piazza che li contiene. È un canto di estasi che può raggiungere la voce perfetta trascinato dalla ritmica: chi canta conosce questa sensazione perché si arriva a un punto in cui si tende a perdere persino i punti di riferimento.

Il canto a tenore è il canto perfetto. Questo è un tipico suono comune utilizzato in maniera inconsapevole. Ed è un suono originario, archetipico. Ecco, un po' di consapevolezza in questa direzione darebbe anche più dignità alle parole che usiamo.

Sono stato educato alla poesia non concepita per essere impressa sul foglio di carta, ma alla poesia che si doveva relazionare all'ascolto, come i *cantadores* sardi. Per capire un verso bisogna farlo risuonare; rinuncio a qualsiasi meraviglia io abbia scritto se non è compatibile prima con l'orecchio.

È una formazione arcaica, la mia, che deriva dal poeta che deve rendere conto a un popolo, a un ascoltatore, a un pubblico, a un uditorio.

Esistono tre principi che dovrebbero caratterizzare il gesto d'arte:

- la prima fase è il genio dell'intuizione, la fase istintiva, dell'idea, dell'illuminazione;
- la seconda fase è la consapevolezza della forma, in cui la tecnica svolge il ruolo importante di organizzare e rendere fruibile il tutto;
- la terza fase è il trasporto del senso, il contenuto.

Così l'opera è veicolo di comunicazione sociale.

La mancanza di anche uno solo di questi tre elementi causa il fallimento dell'opera, sia essa poetica, architettonica, artistica. Se manca il genio dell'intuizione, si ha solo la piattezza della forma: si possiede qualcosa priva di un'idea di fondo; se si ha l'intuizione, ma non la tecnica per concretizzarla, non si realizza l'opera d'arte; se manca il trasporto del senso, si ha un'opera geniale nelle forme, ma senza contenuto.

Quando mi sono trovato di fronte a un'architettura nuragica ho pensato che fosse uno spazio che dovevo meritarmi. Lo spazio si può osservare, rispettosamente, cercandone di capire la semantica, il messaggio, l'emozione che può suscitare.

Questa è un'attitudine accogliente e passiva.

Davanti a uno spazio nuragico non possiamo avere presunzione.

Non posso ignorare il rispetto enorme che un'architettura come quella che viene chiamata Santa Cristina provoca. È orientata in modo tale che il sole, durante il solstizio, feconda il ventre della terra toccando l'acqua al suo interno. È in relazione con il cosmo.

O il varcare il *temenos*, quel cerchio che, dal punto di vista funzionale, rappresentava un ruolo di riunione.

Di fronte a questi spazi non voglio essere abusivo né invadente.

Al Santu Antine, pur senza essere intimidito, con grande attenzione ho preso tempo per meditare. Bisogna avere rispetto dello spirito con cui questi luoghi sono stati costruiti.

La tendenza dell'uomo nuragico ad osare sempre di più è straordinaria. Il valore simbolico di cui il costruttore nuragico ha rivestito la sua architettura è un valore simbolico dalla forte valenza spirituale. Penso che l'architetto nuragico fosse un bravo artigiano. In questo senso è artista, nell'osare. C'è un immaginario empirico dietro questa figura, funzionale al tipo di spazio che doveva ricreare, dal punto di vista metaforico, rappresentativo, funzionale. I nuragici rispettano i tre punti del gesto d'arte, poiché le opere nuragiche sono state funzionali alle loro volontà.

Il paesaggio nuragico è, per me, indescrivibile.

Preferisco non descriverlo perché ogni descrizione limita formalmente e spiritualmente l'oggetto.

Se vogliamo far vivere un oggetto nella sua pienezza non dobbiamo descriverlo.

De-scrivere vuol dire scrivere fuori dall'esistenza dell'oggetto; pertanto, possiamo scriverlo, possiamo a-scriverlo, in-scriverlo, tra-scriverlo, ma non de-scriverlo».

Alberto Masala

8.6 Gabriella Locci, artista

L'incontro con l'artista Gabriella Locci, avvenuto nel suo atelier a Dolianova il 16 agosto 2022, ha evidenziato un'interpretazione di spazio nuragico come dicotomia tra spazio ineffabile e spazio fisico. Il poliedrico pensiero dell'artista si rende distintivo in quanto rende manifesta non tanto la dimensione di libertà della costruzione nuragica, quanto la libertà semantica dell'opera d'arte nuragica.

Questo fatto ridimensiona notevolmente, per esempio, la questione funzionale dell'architettura nuragica, se trasponiamo la sensibilità dell'artista *ab illo tempore*.

Più precisamente, si apre una multivocità infinita di prospettive che interpretano il nuragico come opera d'arte, in cui il fruitore può indugiare, interrogandosi liberamente – proporzionalmente alla propria cultura e sensibilità – intorno al messaggio dell'opera, senza mai poter o dover intercettare l'intenzione prima del demiurgo nuragico, in quanto irraggiungibile.

Per la Locci stessa, infatti, l'opera d'arte che realizza – nel caso delle sue incisioni, delle sue carte – veicola un intimo messaggio di natura latente e ineffabile che può coincidere – in parte, per nulla, ma mai del tutto – con la sensibilità del fruitore dell'opera.

Un discorso che, in prima istanza, potrebbe sembrare molto astratto, ma che la Locci governa e veicola attraverso un contatto diretto con il corpo, intrattenendo un rapporto fisico con il materiale, che la pratica dell'incisione e della pittura richiedono.

È importante sottolineare, dunque, come il contatto tangibile con la materia personifica in maniera permanente un oggetto e, nel farlo, rifletta una fatica differente, più o meno intensa – a seconda del materiale utilizzato, della forza impiegata etc. – nel pensiero che guida l'azione, in maniera del tutto analoga allo sforzo fisico dell'uomo nuragico che costruisce la sua opera d'arte litica.

I segni potenti delle sue incisioni su carta, come questa al lato, tradiscono il senso del ritmo, la ripetizione, la densità, la forza del pensiero impressa ed espressa dall'artista, che richiama un gesto remoto, arcaico, in cui rivediamo in un istante l'essenza artistica della preistoria agambeniana.



52. Gabriella Locci, *Il passato è il tempo che abbiamo attraversato*, 2020.



«Descrivere un linguaggio, la mia arte, con un altro linguaggio – in questo caso la lingua italiana – è estremamente complesso. Non mi interessa tanto ricondurre il mio lavoro a un preciso approccio, perché le persone che fruiscono delle mie opere le vedono attraverso il frutto della loro conoscenza, della loro cultura e della loro esperienza di vita. Mai sarà quello che io penso di aver creato all'interno dell'opera, sempre sarà ciò che esperisce il fruitore dell'opera d'arte. È un dialogo tra la persona e l'opera che guarda, molto personale e intimo.

L'Arte è una cosa a sé stante, difficilmente inquadrabile: ogni volta che tentiamo una definizione, ci accorgiamo che questa si mostra inadeguata e insufficiente, proprio quando cerca di circoscrivere in modo preciso un qualcosa che, per sua costituzione, sfugge a ogni classificazione. Sembra di avere afferrato il senso, di “catturare” i suoi significati profondi, ma ecco che il dubbio sorge immediato e sposta il pensiero in un'altra direzione.

Aguzza e pungente come una splendida lancia, l'Arte, nella sua complessità, ha la responsabilità di svelare e di indagare.

Incidere è avere un rapporto fisico con i materiali al punto di alterarli. Incidere è praticare un taglio che modifica e costruisce l'immagine, il segno, la forma che l'artista sta cercando. È necessario osservare il mondo dell'incisione in modo diverso, distaccarsi dal culto del mestiere (pur riconoscendo l'importanza delle competenze tecniche), concentrarsi sulla poetica e sottolineare l'importanza di fare dell'incisione un mezzo e non un fine.

Esistono le incisioni, ed esiste il momento della stampa, pensiamo ai segni delle mani impressi nelle caverne preistoriche. Penso che l'incisione abbia un proprio carattere di interscalarità. Essa, infatti, va di pari passo con la stampa, con la pittura, se pensiamo alle pitture rupestri della grotta di Chauvet, con l'uso del colore, che compare sin da subito.

L'incisione, come tutte le altre forme di rappresentazione pittorica e scultorea, è necessità, è qualcosa che affianca l'uomo, lo segue, da sempre. L'arte ci circonda, sempre: è legata alla figura dell'artista – dello stregone e dello sciamano in passato – è qualcosa di magico.

L'arte è anche capacità di vedere sempre oltre, di proiettarsi e proiettare. L'artista, in questo senso, vede prima, quindi è una guida che permette alle altre persone di vedere a loro volta.

Alcuni tra i luoghi che hanno destato maggiormente la mia curiosità nella puntualizzazione delle mie origini sarde appartengono indubbiamente alla cultura nuragica: di fronte ai primi nuraghi, alle tombe dei giganti, ai pozzi sacri, ne ho misurato il rapporto con lo spazio ma, soprattutto, la potenza emotiva e progettuale, perché dietro queste costruzioni vi è sempre un progetto intelligente, privo di casualità o rozzezza.

Nel nuraghe Santu Antine, per esempio, si percepisce un'intelligenza raffinata di progetto: una volta varcata la soglia è chiaro che le singole pietre non sono posizionate secondo un sistema aleatorio, ma si trovano sovrapposte in un equilibrio statico di precisione individuato attraverso un progetto. Sarebbe fuorviante pensare che queste architetture siano frutto di mera improvvisazione: c'è un ragionamento sotteso – al minimo un disegno sul

suolo al momento fondativo e iniziatico della costruzione – che deve essere stato concepito: riscontriamo assi di simmetria, corrispondenze, uno studio minuzioso del rapporto con la luce: tutto perviene a ricreare un'affascinante complessità di spazio.

È un progetto architettonico, non è pura e casuale invenzione. Il progetto di Santu Antine lavora sul rapporto tra spazio interno e lo spazio esterno; è un progetto che lavora poi sul rapporto del tutto – la costruzione ovvero l'oggetto architettonico - e il suo inserimento nello spazio che abita. Con lo spazio mantiene un dialogo sommerso e naturale, fatto di luci e di ombre, di potenza e schiva tenerezza dove tutto si colloca in maniera piana, quasi si trattasse di una unica progettazione nata dalla considerazione di tutti gli elementi.

Per capire il mistero della nostra Isola e le sue (purtroppo non del tutto esplorate o capite) originali caratteristiche, è necessaria una riflessione profonda anche sui Giganti di Mont'e Prama, che recentemente hanno contribuito ad aggiungere un altro tassello alla complessità della cultura e dei paesaggi nuragici, sfatando l'idea di

una semplicità primitiva: tali esempi di raffinatezza artistica hanno un vero e proprio valore simbolico in intima relazione con lo spazio e il paesaggio.

Il progetto richiede pensiero, e dietro queste costruzioni c'è astrazione, creazione e capacità di affrontare problemi complessi, quali quelli che presenta l'atto di costruire.

Quando penso al gesto – artistico e costruttivo – dell'architettura nuragica leggo solo delle costruzioni intelligenti. Anche nel caso delle pietre appena sbozzate, leggo comunque una notevole capacità di astrazione intellettuale. Chiaramente, abbiamo alcuni casi di finezza costruttiva ammirabile, come Santa Cristina o Su Tempiesu, in cui è evidente la capacità e la volontà di concepire uno spazio geometricamente organizzato, creando il contatto intimo e sacro con la terra e con l'acqua.

Tuttavia, è l'uomo, è il fruitore dello spazio nuragico ad attribuire e conferire significati – siano essi concettuali, filosofici, funzionali, pragmatici.

Probabilmente, per l'architetto nuragico il significato di queste costruzioni era legato a un rapporto lineare di ra-

dicamento con la terra, chissà... Siamo noi che inseguiamo la necessità di attribuire significati contemporanei a questi luoghi arcaici.

Rispetto agli altri spazi antichi della Sardegna, per esempio quelli prenuragici, lo spazio nuragico presenta una progettazione più rigorosa, più articolata.

Ma il progetto c'è sempre, anche latente.

Nel momento in cui muoviamo una mano, nell'imprimere un segno con un dito in un supporto qualsiasi, esprimiamo qualcosa che da pensiero si fa progetto.

Il dito non si muove mai da solo, ma è solo l'ultima estremità della mano, di un corpo, di una mente: è uno strumento in diretto collegamento con il nostro cervello, mosso dalle nostre facoltà intellettive.

Io lavoro nello spazio ma non definisco lo spazio nuragico. Sicuramente, c'è un rapporto tra architetture nuragiche, spazio e uomo.

Sono un'artista: parlo di spazio, di opera d'arte, di spazio mentale, spazio relazionale, spazio fisico, spazio disegnato. Tutto è spazio.

Indubbiamente, ho sempre visitato i luoghi dell'architettura nuragica con l'interesse per la forma e per il rapporto tra pieno e vuoto.

L'esterno è sempre molto grande, massivo, l'interno è sempre molto piccolo; la grande massa conferisce stabilità e, al tempo stesso, cela uno spazio molto intimo.

Ho sempre percepito questi spazi come architetture, costruite dall'uomo per vivere in comunità.

La grande fatica di costruzione del nuraghe riflette un significato molto forte, non meramente simbolico, ma necessario.

La forma arroccata, il tronco di cono che svetta nel territorio e costituisce limite, centro e misura è elemento caratteristico, così come la dimensione costruttiva che caratterizza l'architettura nuragica è elemento distintivo.

Il paesaggio nuragico mi riporta alla mente condizioni primarie: l'energia del vento, il profumo dell'elicriso, la forza della pietra».

Gabriella Locci



54. Gabriella Locci, *Paesaggio-passaggio*, 2018.



55. Gabriella Locci, *Paesaggio-passaggio*, 2018.

8.7 Giovanni Canu, scultore

L'incontro con lo scultore Giovanni Canu, avvenuto a Nuoro nel suo atelier il 12 settembre 2022, introduce lo spazio nuragico come spazio archetipico, plastico e aptico.

Uno spazio – quello nuragico – indagato dallo scultore da lungo tempo, come dichiarano alcune sue opere lapidee che, attraverso forti richiami ancestrali, tentano di andare all'origine della forma, un'origine mitica.

L'origine, per Canu, rappresenta una concrezione stessa della materia litica, che richiama alcuni archetipi generatori di istanze spaziali, come la caverna, o i riferimenti antropomorfi, un interesse ricercato e al contempo inconscio, pertanto necessario.

L'archetipo per antonomasia, per lo scultore, risiede nell'indagine intorno nelle forme maschili e femminili, questione che ritroviamo tanto nelle sue sculture quanto nell'architettura nuragica, nella dicotomia tra forma celata e forma rivelata, attraverso i principi compositivi dell'estrusione, dell'intrusione, della rastremazione, della concatenazione e compenetrazione materica. Principi questi, corroborati da una forte intenzionalità fisica, in una conoscenza della consistenza e delle tessiture dei singoli materiali, che veicolano differenti informazioni e messaggi. Annoverato dallo scrittore Ignazio Delogu tra i quattro grandi scultori sardi nel libro "Miti tipi archetipi. Cento anni di scultura in Barbagia", insieme a Francesco Ciusa, Costantino Nivola e Pinuccio Sciola, Giovanni Canu insiste sulla pratica del fare e del pensare con le mani, fondamentalmente in relazione a tre fattori preminenti: il volume, inteso come spazio tridimensionale percepito dalla forma, la relazione aptica tra artefice e opera, e la massa, ovvero il peso dell'oggetto in relazione al volume.

Lo scultore *sente* la pietra, poiché essa ha una specifica eloquenza, che va saputa intercettare con le mani e con il corpo: in molti casi, infatti, è difficile dire, commentare, supporre, ma occorre solo tacere e ascoltare i materiali, per interpretare. È la pietra, infatti, secondo lo scultore, a suggerire il modo in cui essere lavorata. Oltre alle opere litiche, importante anche ricordare gli studi sui lavori di carta, tra cui spiccano quelli dedicati alle forme archetipiche del pozzo sacro di Santa Cristina.



56. Giovanni Canu, *Simbologia femminile*, 1983.



«Il concetto architettonico-scultoreo del nuragico è insito nella sua plasticità poetica. È architettura plastica.

In tutto il paesaggio nuragico è presente, al contempo, architettura e scultura. Forma d'arte pura, quella nuragica, anche nelle sue manifestazioni meno lavorate, che poi arriveranno a delle perfezioni geometriche, per non parlare dello sviluppo che si avrà anche nell'oggettistica, pensiamo all'attività bronzea, per esempio.

Sono opere intrise di minimalismo che raccontano delle forme relazionate con lo spazio. Diversamente dalla piramide egizia, in cui la vera attività si verifica nello spazio chiuso, il nuragico è più interessante per la sua capacità di svilupparsi maggiormente all'aperto, pensiamo ai villaggi e al suo sistema di vuoti, all'ipogeismo dei pozzi.

“Il concetto artistico si definisce e si completa soltanto attraverso la tridimensionalità” aveva detto Giulio Carlo Argan, durante un lontano incontro a Milano. Sono convinto che la percezione del volume dell'opera e la conseguente forma dipendono strettamente dal materiale.

Adoro buttarmi nella materia e, tramite essa, ricercare la forma. Quando utilizzo l'argilla espansa o il cemento armato, mi sento un vero e proprio muratore; è un mutuo rapporto, tra l'artista e la materia, attraverso il quale costruisco capendo e capisco costruendo. Mettere le mani dentro la materia è fondamentale: il tatto è importantissimo, poiché aiuta a comprendere l'anima della materia.

La pietra permette un rapporto intimo se le sue dimensioni sono contenute; oltre, è il tuo corpo che deve sfidare il grande blocco di materia che ti sovrasta con la sua imponenza. Anche il filo che uso, che può essere di materiali diversi, ha il compito di legare, di segnalare, generando ritmo, sia esso corda, lana, rame.

Inoltre, anche la massa è fondamentale, soprattutto nel caso del materiale lapideo, dove il peso è legato alla percezione che lo scultore ha del proprio corpo, per cui lo sforzo fisico è notevole. L'impatto che si ha nella relazione con la pietra è di fatica, di resistenza; se poi i blocchi sono grandi, ho necessità di utilizzare delle macchine per gli spostamenti.

Il peso dichiara la definizione della forma e il suo radicamento ed appartenenza alla terra come prominenza geologica. La pietra si sente, ha una specifica eloquenza.

Ogni zona della Sardegna possiede una propria caratteristica geologica, e il nuragico ha sempre avuto pieno rispetto della natura geologica dei luoghi. Ogni materiale, infatti, custodisce un segreto, e la sua scelta spesso incide nel lavoro dell'artista. È un momento di conoscenza di materiale, e la questione curiosa è che il materiale ti porta a pensare, a ragionare, a reagire in maniere inaspettate.

Alcuni materiali portano dentro significati, tensioni, interessi, tecniche. La materia ha sempre avuto un impatto straordinario e produttivo sull'artista, per cui pensiamo anche al significato, al rapporto che il corpo dell'uomo nuragico poteva avere con la pietra – sia con la parte, il singolo masso, che con il tutto, l'opera nella sua totalità – e guardiamo queste architetture come il risultato non dell'uomo che ha prodotto qualcosa, ma della pietra che ha suggerito come essere lavorata: allora arriviamo proprio agli esempi nuragici: opere in pietre diverse, più

friabili, più o meno resistenti, più o meno durature, più o meno faticose, e la fatica è importante, perché permette di raggiungere il risultato finale.

Consideriamo che il tempo ci ha permesso di conoscere solo una parte della fatica nuragica, quella della pietra persistente, ma esiste anche una parte di fatica legata al materiale effimero, ottenuta e sperimentata con materiali organici, come il legno, la corda etc.

Non c'è inganno nelle architetture nuragiche, è la purezza materica che comanda.

Sicuramente, uno spazio epigeo possiede una diversa atmosfera di uno spazio ipogeo, poiché indagare e ricercare il sottosuolo è qualcosa di molto più recondito, molto più misterioso, e il mistero, il mito è radicato nell'uomo *ab origine*.

Il sottosuolo, poi, crea maggior contatto rispetto all'elevazione da terra; inoltre, il trattamento del materiale stesso decreta una qualità di spazio differente, data anche dalla vibrazione della luce, che scolpisce a tutto tondo, senza sconti.

Sicuramente, la rozzezza del materiale ci fa percepire l'esigenza del fare, la fatica del posizionare, la complessità tecnica sottesa: non sembra importante tanto la qualità visiva, quanto il gesto aptico; d'altro canto, la precisione, il dettaglio, la sagomatura, la plasticità ci richiamano a un grado di espressività più alto, una maggiore attenzione, ricercatezza, che mira a percepire la geometria, alla commozione, alla sacralità dello spazio in toto.

È importante sottolineare che la pietra, che deriva direttamente dal sostrato geologico, contiene la memoria arcaica del sottosuolo, e registra la tecnica di lavorazione di lavorazione ricevuta. Inoltre, il gesto deve essere sempre elementare, per poter attuare una ripetizione.

Gli spazi nuragici possono essere molto differenti tra loro: vi è lo spazio del nuraghe, lo spazio tra più nuraghi, lo spazio di riunione della comunità, se pensiamo per esempio alla capanna delle riunioni di Serra Orrios, uno spazio dove venivano prese le decisioni più importanti per la comunità. Sicuramente, la genesi spaziale è connessa sia alla questione funzionale che alla dimensione

costruttiva. La costruzione, infatti, è praticamente la medesima, con alcune variazioni, che attribuirei alla questione funzionale; per chiarire meglio, una capanna è diversa da un nuraghe, poiché il coronamento ligneo denuncia in qualche modo l'esigenza di vita quotidiana e, conseguentemente, una funzione.

Il vuoto nuragico è uno degli elementi più importanti della cultura nuragica, forse quello che mi suscita maggiore emozione.

Se penso al vuoto nuragico, la prima immagine che la mente mi riporta è il vuoto sacro dei pozzi, simbolo dell'utero materno, in antitesi con l'elemento del nuraghe, in elevato, che rappresenta il simbolo maschile, di fatto la ricomposizione di un menhir.

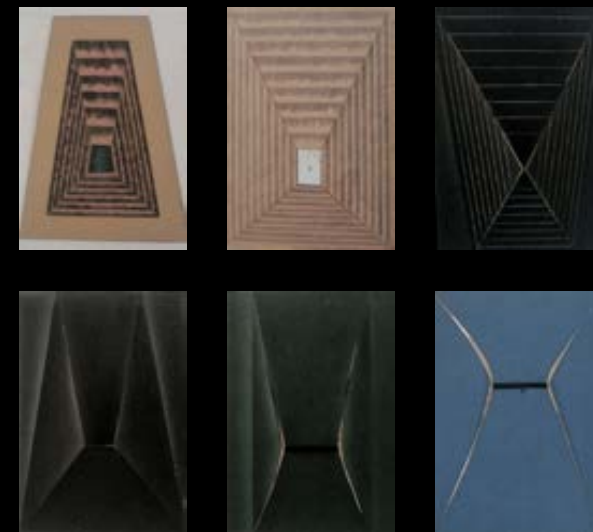
“Studi per il percorso nella scultura dal minimale all'arcaico”, è un lavoro del 1988 in cui interpreto il pozzo di Santa Cristina attraverso una ricerca di sei diverse interpretazioni dell'opera. Viene ripreso il tema della discesa, il tema della rastremazione della forma e, al centro, l'origine, l'acqua, sorgente di vita.

Il riferimento alle forme femminili è straordinario: la vera origine è l'elemento femminile.

A grandi forme nell'archè, si inquadra lo spazio.

L'architettura nuragica è forma nello spazio, plasticità estetica di alta raffinatezza e definizione».

Giovanni Canu



8.8 Ermenegildo Atzori, disegnatore

L'incontro con il disegnatore Ermenegildo Atzori, avvenuto nel suo atelier a Capoterra il 30 agosto 2022, presenta una declinazione di spazio nuragico come erratico, espressivo, urgente. L'attività di *rock balancing*, tanto amata da Atzori, decreta un rapporto intrinseco con gli elementi naturali: egli ricerca nel territorio luoghi idonei a questo tipo di attività, luoghi litici, attraverso un'attività prettamente nomade, che rimanda ad un'immagine odologica del paesaggio nuragico. Egli crea le sue opere attraverso la ripetizione del gesto fisico, ricercando la posizione giusta per ogni pietra: sasso dopo sasso, nasce l'equilibrio che decreta un'architettura puntuale, punto di una rete disseminata, di una potenziale e personale mappa cognitiva del territorio. Atzori errabonda, si perde per poi ritrovarsi, attraverso un'attività arcaica che diventa necessaria.

Atto scultoreo e atto grafico si commistionano nella sua arte, nonostante egli si riconduca alla figura del disegnatore, alla Giacometti. Nell'atto scultoreo, emergono forti i temi del pieno e del vuoto, al limite della dissimulazione materica; l'atto grafico, invece, racconta una forte tensione, un impulso alla ricerca dell'artigianalità, non solo nella sua particolare tecnica, rigorosamente in bianco e nero, ma anche nella ricerca degli strumenti del mestiere nella natura, che "selvaticamente" auto-produce.

Questo atteggiamento rispetto al prodotto è solo una parte del grande tema che Atzori solleva, quello dell'urgenza espressiva del fare che, trasposto nell'uomo nuragico, può aiutare a comprendere il *come* è avvenuta la costruzione nuragica, soprattutto quella più cruda e immediata; oltre alla cura nel dettaglio di architetture grammaticalmente raffinate, esistono numerose architetture nuragiche erette con pietre locali, alcune appena sbozzate, poste e disposte in maniera quasi animalesca, veloce. Analogamente alla crudezza lapidea, non la perfezione e il rigore della china liquida, dell'inchiostro, ma un carboncino rozzo, impreciso, sfumato, che esprime istanze latenti, che dà a pensare, è usato da Atzori per i suoi lavori.

Vi è un'urgenza, una necessità, una forte impellenza impulsiva del fare "lì e in quel momento", per il piacere di fare e di scoprire. La stessa urgenza ha prodotto queste due tele, prodotte da Atzori successivamente all'incontro avuto, nate dalla magistrale interpretazione di due parole: *Arcaico*, che racconta la tensione, *Nuragico*, che racconta l'indeterminatezza.



59. Ermenegildo Atzori, *Arcaico*, carboncino e combustione su tela, 59x59cm, 2022.



60. Ermenegildo Atzori, *Nuragico*, carboncino e combustione su tela, 59x59cm, 2022.



61. Ermengildo Atzori, disegnatore e scultore.

«Nelle azioni dello spostarmi e del lasciare tracce nel territorio – parlo, per esempio, della mia attività di *rock balancer* – ho avuto la consapevolezza di doverlo semplicemente fare; ho avuto l'intuizione del fare con qualcosa che era sempre stata lì, come se fosse qualcosa che andava semplicemente fatta: è straordinario.

L'atto scultoreo riflette la possibilità di stare intorno all'opera. Ovviamente, è necessario capire cosa si sta scolpendo, cosa si va ricercando, in che direzione si sta andando e, conseguentemente, il rapporto con la materia.

La materia può essere profumata, tossica, dura, molle; essa ti guida verso la realizzazione e verso la forma. Nella mia opera intitolata "I replicanti" ho ricercato una figura umana che tendeva la testa verso l'alto: un uomo che aveva bisogno di respirare, alla ricerca di aria – anche spirituale – che dal basso si rivolge istintivamente all'alto. Il nome "Replicanti" deriva dal fatto che ricercavo un dialogo tra più sculture – in origine 11 – realizzate da un'unica matrice di riferimento. Sono partito da un modello in creta, realizzato durante un'estate, all'aria aperta,

con l'idea che quell'opera – poi rivelatasi matrice – andasse distrutta.

Era rimasta però la cavità, il vuoto, attraverso il quale ho realizzato le sculture, con una base di poliuretano espanso e un rivestimento di piombo fuso. Avendole realizzate come bivalvi, ero riuscito ad afferrare la potenza del vuoto e la sua capacità potenziale di racchiudere, di contenere. Ma cosa contiene questo vuoto? Pensieri, aria?

È diventata cavità, grotta.

Nell'atto grafico, d'altra parte, il gesto è fondamentale, come lo sono gli strumenti che si usano. Disegnare è un'attività arcaica, che compare quando siamo bambini e poi, a partire dall'adolescenza, scompare, con la medesima naturalezza con la quale si era manifestata. La comparsa del disegno nell'evoluzione umana è qualcosa di arcano.

Da qualche tempo i miei disegni contengono figure nere, in prospettiva, che tendono a una certa essenzialità. Probabilmente, se arrivassi ad asciugarli, arrivando a un ipotetico livello di estrema sintesi, essi tenderebbero

all'essenza del menhir: un singolo elemento avvolto dallo spazio in balia del vento.

Questo livello di essenza dipende anche dagli strumenti che l'artista usa: recentemente, ho realizzato delle rappresentazioni in inchiostro di china, e devo ammettere di essermi sentito un po' in gabbia.

Il lavoro con l'inchiostro liquido precede una lavorazione in matita; una volta ultimata, si annulla la matrice iniziale attraverso l'atto della perdita, la cancellazione.

Ecco, la gabbia consiste proprio nel fatto che penso di perdere qualcosa, perché la bellezza e la potenza della matita è straordinaria.

L'atto grafico, poi, è relazionato intimamente con la dimensione del supporto che accoglie la rappresentazione. Quando si lavora su carte molto grandi, per esempio, subentra una terza dimensione: il corpo.

Sono io, è la mia gestualità, è il mio corpo che racconta. Non è più la mano che traccia il segno: è la ricerca di un'immagine che ti asseconda, che si assomiglia, che ti racconta.

C'è un termine che mi piace usare che è quello dell'urgenza, l'urgenza espressiva, tipica dell'animale.

Cosa rappresenta il mio fare? È un'azione esistenziale, una condizione del fare in quel modo.

Urgenza è una parola molto interessante: d'altro canto, una talpa quando fa la buca ha del tempo da perdere? L'uccello che realizza un nido ha un'urgenza: urgenza espressiva è un fuoco, è un flusso che non puoi interrompere.

Questo è quello che accade ad alcuni lavori realizzati sul filo del rasoio; vanno fatti lì e in quel preciso momento, perché riprenderli è differente; una volta ultimati, i lavori non saranno più tuoi.

Le architetture nuragiche sono fatte con sapienza: l'artista nuragico sborza appena la pietra secondo un ordine pratico, di necessità immanente, per farla stare con l'altra a fianco. Ovviamente, noto una differenza tra la perfezione geometrica della piramide, che trovo eterea, rispetto al nuragico, che trovo più terreno, radicato, reale.

È un habitat, quello nuragico, poiché noi sardi non andiamo lontano dall'elemento pietra. A Pau, nel villaggio nuragico, ogni sasso, ogni masso è testimone di vicende passate. Trascorrerei ore a guardare, pietra dopo pietra, un nuraghe.

Un'architettura nuragica al quale sono molto legato sin dall'infanzia è la tomba di giganti di Barrancu Mannu. In prima istanza, mi ha sempre colpito la posizione del sito. La tomba è un vero e proprio traguardo, ci si arriva attraverso lo spostamento fisico, la fatica, che è un'operazione magnifica. Quando si arriva di fronte alla tomba, è la catarsi, il premio per la fatica. La tomba di giganti di Barrancu Mannu è imponente nel suo isolamento, immersa completamente nel paesaggio: l'ho abitata in maniera animalesca, con la tensione giusta, sia internamente che esternamente. Nello spazio dell'edicola, poi, ci sono delle piccole pietre che ricompongono una figura circolare, che mi ricorda l'opera di Richard Long.

L'architettura nuragica si scopre camminando: il tempo che essa richiama è eterno, di natura indefinita.

L'architettura nuragica, con la sua presenza austera, monumentale, imponente, è sempre stata lì, in potenza, ancor prima di essere stata creata.

Affilare la matita con la taglierina crea un rapporto crudo - arcaico direi - attraverso il movimento e il ritmo.

Il materiale è portatore di significato; esso riporta alla memoria il contatto con il territorio.

Ovviamente, so che la palma mi dà la possibilità di raggiungere una sintesi di un certo tipo, poiché più pastosa e larga; il tralcio della vite, d'altra parte, rivela un rapporto più affettivo, perché la vite ha dato vita all'uva, è stata vendemmiata.

Il carboncino, d'altro canto, fa parte di una sperimentazione che ho avviato nel tempo.

Come per tutti i materiali, il supporto sul quale viene restituito un disegno incide sul tipo di risultato finale ottenuto: lavorare a carboncino su tela e lavorare a carboncino su un materiale non preparato ad accoglierlo, è chiaramente molto diverso.

È più spartano, rozzo, urgente. Ed è ancora più urgente quando il disegno in carboncino è fatto in carta semplice. Io racconto ciò che sono, e lo strumento nelle mie mani riflette il carattere dei miei lavori».

Ermenegildo Atzori



8.9 João Gomes da Silva, paesaggista

L'incontro con l'architetto paesaggista João Gomes da Silva, svoltosi a Lisbona l'8 luglio 2022 nel suo studio (*Global-Arquitettura Paisagista*), ha evidenziato un'interpretazione di spazio nuragico come spazio pragmatico, intuitivo, analogico. Il paesaggista ribalta, in maniera del tutto inattesa, alcuni presupposti iniziali della ricerca: nell'interpretazione architettonica del nuragico, infatti, è avvenuta una sospensione del discorso funzionale, al fine di focalizzare l'attenzione sui temi spaziali, formali e strutturali, prendendo distanza, in un certo qual modo, dalla disciplina archeologica che, attraverso il rigore scientifico dello scavo, costantemente si confronta con tale tema.

Inaspettatamente, la sensibilità di Gomes da Silva suggerisce la ricerca di un'intima conoscenza dell'architettura nuragica attraverso la necessità di conoscere il *come*, la funzione, il *perché* di questi sistemi, chiaro retaggio della sua formazione più umanistica che ricerca nel mondo il contatto sia con gli elementi biotici che abiotici.

Curiosamente, ci si avvicina, dunque, ad una visione nuovamente “archeologista” del nuragico, secondo un'ottica fortemente pragmatica, alla ricerca dei termini di funzionamento di questi sistemi, che rivela una dimensione di forma parallela all'ordinaria, una forma territoriale implicita capace di costruire un campo di conoscenza solido, afferrando al contempo tecnologie e tipologie. Un campo di conoscenza desunto attraverso un costante processo ermeneutico di natura transdisciplinare, unico approccio metodologico in grado di comprendere intimamente il senso dello spazio nuragico.

Inoltre, dalle parole del paesaggista traspare una condizione affascinante, quasi biologica, che ricolloca il nuragico sotto una veste universale, riportandola alla grande famiglia di forme prime che, per evoluzione convergente, si sono manifestate in spazi e tempi diversi attraverso dei modelli analoghi.

Ciò, per certi versi, porta a riconoscere delle istanze autenticamente arcaiche nelle architetture nuragiche che, in virtù delle loro caratteristiche – simboliche e necessarie – possono assurgere a modelli analogici per il progetto dello spazio.



63. João Gomes da Silva, *Herdade do Barrocal*, Monsaraz, 2008-in corso.



«Similmente a ciò che avviene nel megalitismo e nelle civiltà collegate alla pietra e ai metalli, la forma nuragica è insita nelle relazioni tra le forme circolari, aggregate con diverse tipologie, che creavano una certa nozione di densità.

Tuttavia, la densità dell'abitato non è una condizione sufficiente per parlare di città. La nozione di città presuppone non solo la permanenza della dimora ma anche la complessità delle funzioni, di carattere pubblico, privato, magico, spirituale, pragmatico, organizzativo, produttivo.

Produttivo: lo studio del modo e della forma di vivere della civiltà nuragica a partire dall'attività produttiva è fondamentale.

Il pastoralismo, infatti, è una delle prime forme di fissazione dell'uomo, ed esiste un certo rapporto tra pastoralismo e presenza nuragica: è possibile, dunque, che questi luoghi fossero ricoveri, rifugi, dal momento che il pastoralismo può implicare una posizione di transumanza o di stabilità, che si riflette in una compartimentazione dello spazio.

Sicuramente, la scelta del luogo come modalità di localizzazione di un oggetto o di una densità di oggetti architettonici è già un modo di segnalare il paesaggio, in quanto costituisce un atto di fondazione dell'architettura.

Ritengo, quindi, che si possa parlare di paesaggio nuragico in quanto esso presuppone una complessità che va oltre la mera e puntuale localizzazione di megaliti architettonici nel territorio, che da lontano appaiono quasi elementi lapidei uniformi e da vicino rivelano la loro natura ciclopica.

L'elemento minimo del paesaggio nuragico, il nuraghe, tende a localizzarsi in posizione preminente; si affaccia su un altopiano, o in pianura; possiede un significato di controllo e gestione dello spazio, forse anche nella dimensione spaziale di caccia, di pastorizia etc.

Dunque, non possiamo parlare di paesaggio senza parlare di produttività, in senso di *fieldwork*, poiché il paesaggio non può esistere senza il lavoro, dal momento che implica un'interazione con l'uomo.

Infatti, non è solo l'aspetto simbolico che dobbiamo considerare, ma anche l'aspetto pragmatico, che spesso viene trascurato.

Ecco, in questo senso penso di essere molto interessato alla funzione. Sembra un paradosso: sono conscio che nello studio dell'oggetto architettonico il concetto di funzione si astrae per parlare di spazio, di vuoto, di luce, di costruzione. Questo è un livello importante e fondamentale; ma nel momento in cui si parla di una conoscenza profonda di questo oggetto, si pone in essere la necessità di interrogarmi su "cosa" serve questo oggetto.

A che cosa serve questa cavità? Perché ci sono queste aperture? Come funziona la tomba? Il corpo resta lì? Perché il pozzo ha una scala che mi fa arrivare al ventre della terra, per toccare l'acqua, per guardare il cielo?

L'attitudine culturale contemporanea sembra infatti scoraggiare l'utilizzo di saperi diversi da quelli che la singola professione richiederebbe. Anche se possediamo i nostri strumenti disciplinari e li utilizziamo per effettuare una

lettura interpretativa e conoscitiva della realtà, necessitiamo continuamente di altri strumenti. Solo capendo e accogliendo aspetti antropologici, archeologici, storici della civiltà nuragica potremo chiarire la questione della forma e dello spazio nuragico.

Credo che ci sia un momento in cui siamo isolati nella nostra disciplina, con uno sguardo molto esclusivo, fino al momento in cui siamo capaci di interpretare questo oggetto. Nel momento in cui rimangono queste interrogazioni, sul perché delle architetture nuragiche, necessitiamo di figure altre che ci veicolino messaggi, frammenti di ipotesi basate sui ritrovamenti che possono permetterci di arrivare ad un processo ermeneutico.

In tal senso, penso che il metodo ermeneutico, sempre utilizzando chiavi di lettura di altre discipline, sia l'unica via per capire la complessità di queste circostanze architettoniche.

Che cosa significa il binomio perfetto-imperfetto di Zevi, in un momento in cui la tecnologia nuragica lavorava con aggiunta e taglio di elementi lapidei, al fine di creare

forme stabili, coniche, che entrano in tensione attraverso l'attrito? Questa è imperfezione?

Ritengo, piuttosto, che sia perfezione: è ciò che risponde a un contesto storico, culturale, tecnologico.

Il "gusto per la forma curva"? Non è una questione di gusto: i nuragici non operavano per mere ragioni estetiche, ma per ragioni costruttive, di stabilità.

L'arte, la capacità nuragica di costruire è curvilinea ed è paradigmatica di una cultura che ha scelto di prediligere le geometrie curve più che l'angolo retto, già conosciuto dei tempi prenuragici. È una scelta, che loro perseguono deliberatamente, con alcune eccezioni.

Hanno lavorato attraverso tecniche di aggregazione, in cui la perfezione del poligono è stata capace di erigere un nuraghe complesso.

La via per arrivare alla conoscenza delle architetture della cultura nuragica è la comprensione intrinseca della sua forma, il perché della sua stabilità, la ragione secondo la quale si è ripetuta nello spazio e nel tempo con quei determinati strumenti, il significato in un contesto di orga-

nizzazione delle risorse, perché l'uomo non vive senza il rapporto con l'ecologia, senza un modo di addomesticare piante e animali.

Perché ci interessa la cultura nuragica?

Ci interessa nella misura in cui la nostra memoria può accedere all'insieme di informazioni che utilizziamo nel momento in cui abbiamo un'intuizione.

L'intuizione è ciò che è in grado di connettere due questioni esterne rispetto a noi che reagiscono attraverso la nostra conoscenza e sensibilità. Siamo capaci, infatti, di rivisitare le stesse cose e utilizzarle attualizzandole. Io non credo in un mondo non-referenziale, che afferma che la cultura non esiste e che la storia è morta; credo che partendo dalla conoscenza della forma e delle sue ragioni saremo capaci di costruire lo spazio.

Il nuragico ha una tale potenza che ti permette di ritornare all'essenza delle cose, ritrovando alcune matrici arcaiche. Il nuragico mi ricorda i castri iberici, sistemi difensivi di muri che creano una prima struttura, a volte di pietra, a volte di terra: sono piccoli oggetti poligonali,

simili ai sistemi nuragici. Colgo, dunque, un'appartenenza ad un'unica famiglia morfologica. Esiste, in un certo qual modo, una convergenza, qualcosa in comune, anche se forse non hanno mai comunicato tra loro.

Allo stesso modo, quando ho conosciuto le fonti e i pozzi sacri nuragici, ho immediatamente evocato i pozzi che conosco (uno per tutti, il pozzo iniziatico a Sintra). Il grande insegnamento che questa cultura ci fornisce è sicuramente la conoscenza, in senso assoluto e astratto, e l'essere costante materia di immaginazione, nel senso di intuizione.

Sono architetture che hanno la capacità di rievocare qualcosa di ancestrale, comune agli uomini di tutti i tempi. L'uomo trasporta queste memorie con sé, ed emergono nel momento in cui l'intuizione diviene, poi, strumento di creatività e di progetto dello spazio».

João Gomes da Silva

8.10 Massimo Venturi Ferriolo, filosofo

L'incontro con il filosofo Massimo Venturi Ferriolo, avvenuto il 3 dicembre 2022 a Iglesias in occasione del workshop internazionale "Paesaggi minerari", propone un'interpretazione di spazio nuragico come spazio arcano.

L'architettura nuragica, in questo caso, assurge a un senso di indeterminatezza, una forma d'arte simbolica che rimanda a questioni universali, che trascendono lo spazio e il tempo: uno spazio solenne, ieratico, assertivo, monumentale, nel quale si avverte un'intrinseca sacralità del costruire.

Una tesi che riporta ai temi già supposti intorno al carattere di persistenza dei luoghi dell'arcaico, nutriti dall'hegeliana memoria, corroborata – specificatamente per il caso della Sardegna – dalle considerazioni del mitologo ungherese Kerényi, che Venturi Ferriolo appositamente richiama, intorno al rapporto tra paesaggio e spirito.

Una condizione distintiva emerge della ventosa terra arcaica e arcana e delle sue architetture preistoriche, pensate in maniera arcaica *nella pietra*, in netta contrapposizione – secondo la visione del mitologo – con l'architettura greca, non a caso annoverata a forma d'arte classica hegeliana, dove il titanismo svanisce per dare spazio ad una proporzione architettonica meno legata alla natura e più al corpo umano.

Emergono, come tratti salienti delle riflessioni del filosofo, il rapporto originario del nuragico nei confronti della natura nonché l'incapacità odierna dell'uomo di rapportarsi ad essa. I lucidi pensieri di Venturi Ferriolo volutamente vengono espressi e raccontati in coda ad un'antologia di frammenti di numerose figure intellettuali sensibili ai temi dello spazio arcano e arcaico del nuragico, a chiusura di un ampio cerchio di differenti prospettive sulle quali le sue parole possono sovrintendere un potenziale dibattito di ermeneutica nuragica.

**“Cosa rappresenta
il fascino della rovina,
se non uno sguardo
verso il tempo puro?”**

MVF



«Il paesaggio arcaico non è altro che l'originario, cioè il momento della sua nascita quando non è più natura ma, appunto, paesaggio.

Andiamo sempre alla ricerca dell'originario, del punto di rottura quando la natura diventa paesaggio, la natura astorica, per usare un termine del filosofo Ernesto Grassi che per primo affrontò il problema del rapporto tra filosofia e paesaggio.

È il momento della preistoria grazie alle nuove scoperte e ricerche che rafforzano la nostra curiosità per le origini. Indicative sono le grotte di Chauvet e Lascaux, che hanno ribaltato i canoni originari dell'arte.

Il mio obiettivo, legato alla mia passione per il mito, per fare un esempio personale, è quello di scrivere un libro sul paesaggio della Grande Madre. Questo è per me il vero paesaggio "arcaico", dopodiché viene quello antico.

Il fascino della rovina è un “sentimento” che ci porta al tempo puro (lo dico con l’articolo determinativo perché non è indeterminato), a quello che i greci chiamavano *aion*, l’aspirazione a un tempo che non divora i suoi figli come *chronon*, ammirato dinanzi al manufatto divorato, alla rovina.

Dinanzi all’evidenza della corruzione si cercano gli edifici che cantano, il costruito non l’edificato portato dalla globalizzazione: osserviamo l’architettura arcaica per bere alla pura acqua della sorgente. Per tornare costruttori con occhio ai materiali locali.

Le parole del grande mitologo Karl Kerényi in “Paesaggio e spirito” esprimono lo spirito del paesaggio nuragico sardo. Poche affermazioni ma chiare: il “trasporto” che la natura ispira in questi luoghi, [...] nell’antica architettura sarda vive lo stesso “spirito” che vive nella natura sarda. Gli antichi costruttori sardi trovarono ispirazione nel proprio paesaggio. Questo è ciò che manca all’architettura oggi, che ha perso anche la contemporaneità con le epoche precedenti. Per questo si guarda all’arcaico.

Ho visitato alcuni siti nuragici e il pozzo di santa Cristina, vulva della Grande Madre, oggetto della mia ricerca sul suo paesaggio e sulla sua rappresentazione della fertilità. Inoltre, i nuraghi che ho visitato confermano la tesi di Schiller sugli antichi, che erano natura e avevano un rapporto estetico con lei, mentre noi moderni abbiamo perso la natura e tentiamo di ricostruirla col sentimento, abbiamo con lei un rapporto morale e non estetico. Per questo siamo sempre alla ricerca di una natura scomparsa che cerchiamo col sentimento rivolgendoci all’arcaico, alle origini, talvolta all’arcano.

Il nuragico racconta aspetti del paesaggio della Grande Madre nella sua totalità e complessità che rivelano uno spirito che abbiamo perduto con la natura e non riusciamo a costruire col sentimento. Ho parlato prima del grembo femminile, tema che ho anche trattato in altri testi e che continuo a ricercare. Rozzezza materica per noi, ormai lontani dalla natura...Concordo con il fatto che la materia litica è custode di istanze arcaiche.

Il tempo dell'architettura nuragica mi fa pensare al tempo della Grande Dea, come in Sudamerica quello della *Pachamama*, il tempo della Natura arcana.

Il nuragico rappresenta la natura arcana di un luogo che ha un alone di mistero impossibile da svelare perché abbiamo perso ogni contatto con la natura e per questo guardiamo all'origine arcana, quando il costruttore era natura. Il nuraghe è il simbolo di tale stato d'animo».

Massimo Venturi Ferriolo



66. Dea madre da Cuccuru Is Arrius, Cabras, V millennio a.C.

INSERTO VI

NURAGIC CUBES.
**LA COSTRUZIONE FISICA
DEL VUOTO NURAGICO**



La costruzione fisica del vuoto nuragico

«Il desiderio di sperimentare, di conoscere mi impone frequentemente di condurre la mia opera seguendo un cammino discontinuo – perché, dopo tutto, la sperimentazione mi interessa più dell'esperienza. Così come preferisco l'atto di conoscere alla conoscenza» (Chillida, 2010, p. 35)

Così, nella maniera esatta in cui descrive Eduardo Chillida, nasce la personale sperimentazione *Nuragic Cubes*¹, da un elementare atto di asportazione di un cerchio da un foglio di carta, appoggiato su un altro, guardando l'opera del grande maestro basco.

Fogli che, nei mesi di permanenza estera presso l'*Universidade de Évora* in Portogallo, si sono sovrapposti vicendevolmente, fino a diventare cubi. D'altra parte, un grande desiderio e al contempo una grande necessità, quella di raccontare la contraddizione spaziale che l'architettura nuragica porta in essere, nel suo equilibrio arcaico tra forma rivelata e forma celata. Uno spazio arduo – quello nuragico – complesso da rappresentare, da comprendere, da processare, se non lo si è vissuto in prima persona: d'altro canto, come ricorda Zevi, lo spazio interno è «quello spazio che [...] non può essere rappresentato compiutamente in nessuna forma, che non può essere appreso e vissuto se non per esperienza diretta, è il protagonista del fatto architettonico. Impossessarsi dello spazio, saperlo 'vedere', costituisce la chiave d'ingresso alla comprensione degli edifici» (Zevi, 1948, p. 22).

Nuragic Cubes porta in essere una grande contrapposizione: la memoria di una forma curvilinea tipica dell'architettura nuragica, nota per la sua libertà organica, racchiusa all'interno della stereometria platonica conclusa del cubo.

Tre cubi, tre matrici 10x10, ciascuna composta da 100 fogli quadrati di legno MDF dello spessore di 3mm, che raccontano le tre ricorrenze nuragiche e le loro complessità latenti.

Nuragic Cubes narra le differenti sfumature spaziali di tre architetture nuragiche, scelte per poter rappresentare il paradigma della relazione dicotomica tra spazio nuragico pieno e vuoto, attraverso un chiaro atteggiamento teorico riflesso in una tecnica figurale: lo strumento espressivo del modello. Specificatamente, le architetture scelte sono: il nuraghe di S. Sabina a Silanus, il pozzo di S. Cristina a Paulilatino, la tomba di giganti di Is Concias a Quartucciu.

01. Eduardo Chillida, *Gravitación*, 1989.

02. Ólafur Elíasson, *Your House*, 2006.

Nel momento in cui esperiamo l'architettura nuragica, si entra a contatto con tre tempi di natura fenomenologica:

1. Il primo tempo è un tempo di superficie. È il momento primo di incontro con l'opera, il primo impatto che abbiamo. Il tempo di superficie è un tempo sospeso, immanente, è quello in cui ammiriamo la potenza materica del pieno dell'elemento litico. Si rimane impressionati e sorpresi dal carattere indeterminato dell'opera, dalla capacità della materia lapidea di ergersi dal suolo, o di sprofondare in esso, contrastando le forze dell'aria e della terra. Lo sguardo va dal basso verso l'alto e, in molti casi, l'incompletezza della rovina suggerisce, per principio gestaltico di chiusura, l'acquisizione cognitiva di una potenziale forma archetipica di partenza.

2. Il secondo tempo è il tempo della scoperta. È il momento di avvicinamento all'opera, in cui penetriamo il suo segreto. Diversamente dal primo momento, che è di natura statica, questo è un momento dinamico, in cui si individuano delle discontinuità nella massa, e ci si interroga. È il tempo della scoperta del vuoto, della sua complessità, della sua natura, delle sue gerarchie e della sua atmosfera. È un momento di avvolgimento totale nell'opera.

3. Solo quando il secondo tempo si è concluso, può subentrare il terzo tempo, il tempo di acquisizione dell'opera. Una volta che il vuoto dell'opera è stato esperito, esso può materializzarsi, acquisendo la medesima importanza del pieno e confrontandosi con esso. Il vuoto si solidifica e, con esso, il ricordo dell'opera, la memoria cognitiva.

NOTE

¹ La sperimentazione *Nuragic Cubes* nasce presso l'Universidade de Évora nel luglio 2022, grazie al contributo di O_ARTERIA_Lab – Arts, Entrepreneurship, Research, Innovation & Application, un laboratorio affiliato all'Universidade de Évora creato nell'ambito del progetto *Magallanes_ICC*, cofinanziato dal programma *Interreg Portugal-Espanha*. O_ARTERIA_LAB è, di fatto, uno spazio di sperimentazione e indagine artistica e culturale transdisciplinare, in cui vengono creati e testati nuovi progetti che si sviluppano sotto profili artistici, scientifici e tecnologici, per rispondere alle sfide che la società oggi propone. Il laboratorio, supervisionato da Marius Araújo, attuale *fabmanager* e responsabile del monitoraggio del lavoro che coinvolge tecniche di fabbricazione digitale e prototipazione rapida, lavora in collaborazione con altre infrastrutture della Scuola d'Arte dell'Università di Évora, come lo Studio Multimediale, il Laboratorio di Incisione e Serigrafia, il Laboratorio di Legni e Metalli, lo Studio di Registrazione del Suono e il Laboratorio di Musica Elettronica. Per quanto riguarda specificatamente *Nuragic Cubes*, a monte di un progetto del modello attraverso il software *Rhinoceros*, è stata utilizzata la *Cortadora Laser – Trotec Speedy 400* per realizzare le singole sezioni. Il processo di creazione dei modelli ha previsto, dal punto di vista tecnico-operativo, un'esportazione di 300 sezioni ridimensionate in formato SVG, successivamente aperte tramite il software *Inkscape*, dove è stata regolata la larghezza dei vettori a 0,007 mm e il colore del tratto in rosso (RGB 255, 0, 0). Ciò è stato necessario affinché il software *Trotec Job Control* potesse identificare i suddetti vettori come linee di taglio. Le singole sezioni sono state tagliate su moduli in legno MDF da 3 mm, alla velocità di 0,3 mm/sec.



1. NURAGIC CUBE | IL NURAGHE

La prima questione che ci attrae del nuraghe è la sua maestosità ieratica. Il nuraghe si dichiara con forza, attraverso la sua massa ciclopica, che nel modello si sfoglia in orizzontale. A primo impatto, per quanto potremmo saperne, esso potrebbe essere un mero cumulo di pietra. È una forma dichiarata, un pieno totale.

Solo avvicinandoci, però, scopriamo un'apertura, una piccola interruzione nel grande paramento litico.

Varcare la soglia introduce al secondo tempo, in cui si scopre la complessità dello spazio interno: dapprima l'ingresso, poi la *tholos*, fino alla scala e al traguardo dell'orizzonte. È una forma celata.

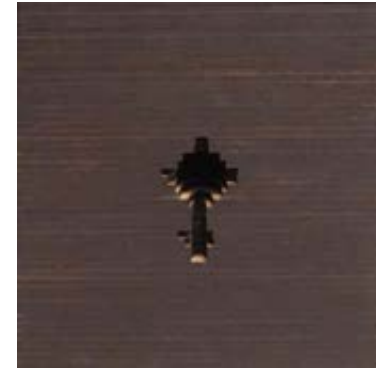
Nel momento di discesa dalla scala, inizia il terzo tempo, in cui il vuoto, una volta appreso, si solidifica.

Rimane, nel prospetto, a chiusura del cubo, la conoscenza di ciò che archeologicamente e fenomenicamente afferriamo – il piano a quota zero – mentre, nel fondo del cubo, giace una forma latente, indeterminata che, platonicamente, può assurgere a un cono.











2. NURAGIC CUBE | IL POZZO

Diversamente dall'epigeismo del nuraghe, il pozzo è ipogeo, per cui non abbiamo un vero e proprio primo tempo del pieno, poiché esso, di fatto, coincide esattamente con l'elemento terra, al quale il pozzo è intrinsecamente radicato.

La rastremazione ci invita: è il tempo della scoperta.

Una volta varcato il vestibolo, il rito ctonio inizia: le sezioni verticali del vuoto aumentano sempre più.

Si penetra la dimensione del vuoto, fino a giungere alla *tholos*, al contatto con l'oculo, la luce e l'acqua, fonte di vita.

Una volta acquisito il rapporto terra, pietra, acqua, il rito riacquista significato con il processo di risalita - questa volta orizzontale - a ricomporre idealmente la *tholos*.

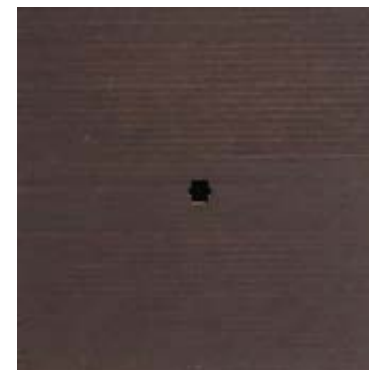
Le geometrie del triangolo e del cerchio, dapprima separate, poi unite, si dividono vicendevolmente.

Rimane, in questo caso, la conoscenza del piano a quota zero, ma è la terra custode dell'architettura a pozzo.











3. NURAGIC CUBE | LA TOMBA

La tomba, essendo epigea come il nuraghe, segue le medesime logiche, con un'unica differenza. Anche per essa ciò che percepiamo, in prima istanza, da lontano, è una massa arroccata. Tuttavia, esiste un istante in cui, se ci troviamo di fronte all'essedra, ci si accorge di essere dentro un vuoto, seppur non interno. È lo spazio del mondo dei vivi, l'abbraccio dell'essedra, aperto, che differisce dallo spazio dei morti, coperto.

L'apertura è il punto di contatto, il punto di insorgenza, il *mundus* tra mondo dei vivi e mondo dei morti, tra spazio esterno e spazio interno, tra spazio centrale e spazio direzionale, da spazio dilatato a spazio compresso.

Varcata con fatica l'apertura, scorgiamo l'interno della camera longitudinale, e la percorriamo.

Una volta acquisito il segreto di questo spazio, inizia la sua solidificazione e, con essa, anche quella dello spazio esterno, secondo piani orizzontali. Rimane, anche in questo caso, la conoscenza archeologica della quota a piano zero, e l'idea di un potenziale tumulo passato, ignoto, che sprofonda internamente alla massa conclusa del cubo.









POST SCRIPTUM

1. Non esistono particolari regole di lettura del progetto *Nuragic Cubes*: essi sono liberi, nella misura in cui lo sono le architetture nuragiche. Possono, quindi, essere letti dal basso verso l'alto; dall'alto verso il basso, essere accorpati, smistati, o ricomporre una grande matrice quadrata attraverso l'accostamento dei singoli moduli.
2. A ogni vuoto, per ogni tempo, corrisponde la sua matrice positiva.
3. I modelli sono pensati per poter essere sfogliati, ribaltati, composti, scomposti, e ricomposti, attraverso le rispettive parti, estraibili e incastrabili reciprocamente.
4. In virtù della loro flessibilità d'utilizzo, i cubi possono essere intesi anche come potenziale gioco, il cui fine è apprendere e comprendere la dicotomia del rapporto spaziale pieno-vuoto delle opere preistoriche attraverso il processo costruttivo.

5. Cosa si impara/ deduce da questa esperienza?

La materializzazione del vuoto coadiuva la comprensione e l'acquisizione delle sequenze spaziali, delle loro forme e dimensioni, attraverso uno sguardo più lento e consapevole che, durante la fruizione delle opere, è difficile da ottenere. *Nuragic Cubes* ha permesso di attuare un ragionamento coerente ma diversificato sui rispettivi livelli di vuoto delle architetture nuragiche, carpandone analogie e differenze.

Inoltre, il progetto ha evidenziato l'importanza di alcuni elementi architettonici di memoria koolhaasiana, paradigmi delle tre distintive ricorrenze spaziali individuate, fondamentali per l'esplicazione dei modelli: l'elemento del muro nel nuraghe, emblema della divisione; l'elemento della scala nel pozzo, emblema della connessione; l'elemento della porta nella tomba, emblema della transizione. Infine, mi sono divertito.

CONSIDERAZIONI FINALI

**VERSO LA COSTRUZIONE DI
UNA NARRATIVA ARCAICA**

Verso la costruzione di una narrativa arcaica

A valle delle riflessioni sinora portate avanti, pare doveroso esprimere alcune considerazioni finali sul lavoro prodotto.

La ricerca è partita costruendo la sua ipotesi intorno a due generali ambiti interrogativi: il primo, di natura teorico-metodologico, sull'arcaico come potenziale poetica capace di indagare profondamente i luoghi, disvelandone il carattere resistente; il secondo, di natura operativo-sperimentale, intorno alla lettura prettamente architettonica delle archeologie nuragiche, al fine di contribuire ad un avanzamento dello stato dell'arte attraverso nuove declinazioni e principi spaziali desunti da questi luoghi. Due questioni che, sebbene apparentemente dotate in prima istanza di una propria autonomia, durante l'articolazione e lo svolgimento della tesi si sono intrecciate indissolubilmente, contaminandosi a vicenda, creando una sinergia intima tra ambito generale e ambito specifico della ricerca: da questo punto di vista, per esempio, la poetica dell'arcaico ha contaminato la sua natura storica, atopica e atemporale, precisando delle coordinate spazio-temporali nell'orizzonte megalitico dell'ambito atlantico-mediterraneo; al contempo, il nuragico, interpretato sotto la lente architettonica, ha disvelato la propria natura persistente, astraendosi dalle sue circostanze particolari per ritrovare i caratteri e i principi compositivi arcaici alla base della sua radice esistenziale.

Tenendo conto di questa imprescindibile condizione, nonché della evidente complessità nello stare precisamente all'interno dell'uno o dell'altro ambito interrogativo, si esprimono, ad ogni modo, alcune riflessioni in merito, sottolineando esiti, limiti, potenziali aperture, sviluppi e direzioni critiche che i temi intercettano e che potrebbero essere esplorate in futuro.

Indubbiamente, ragionare intorno alla costruzione di un pensiero arcaico come strumento di interrogazione dei luoghi ha sollevato alcune questioni primarie, toccando qualcosa di veramente profondo, legato alla natura arcana dei luoghi. L'arcaico, in virtù del suo carattere estensivo, indubbiamente apre ed espone i ragionamenti verso potenziali e variegati direzioni esplorative; proprio il suo carattere di continuità, infatti, che ne decreta intimamente la poetica, veicola un estremo grado di versatilità e flessibilità, che può essere sviluppato e approfondito secondo molteplici coordinate spazio-temporali, inquadrando e sistematizzando argomenti anche apparentemente inconciliabili, che possono discostare notevolmente da quello archeologico della preistoria sarda trattato in questa sede. Attraverso il medesimo co-

dice interpretativo, seppur con qualche apposita differenza, per esempio, potrebbero essere indagati altri macrotemi – l'architettura religiosa, l'architettura sacra, l'architettura funeraria etc. – argomenti su cui, in maniera analoga, è possibile rintracciare alcuni indizi di arcaico, intesi come paradigmi persistenti capaci di trascendere il tempo e lo spazio.

Ciononostante, la potenza esercitata dalla preistoria sarda, indagata in questa sede, si è rivelata oltremodo fondamentale e densa di significati, non solo per comprendere e chiarire la natura dello spazio preistorico e i suoi principi architettonici, questione che costituiva l'ipotesi di partenza, ma anche per ritrovare un senso di continuità nella contemporaneità, come ricorda il filosofo Giorgio Agamben: «Gli storici della letteratura e dell'arte sanno che fra l'arcaico e il moderno c'è un appuntamento segreto, e non tanto perché proprio le forme più arcaiche sembrano esercitare sul presente un fascino particolare, quanto perché la chiave del moderno è nascosta nell'immemorabile e nel preistorico. Così il mondo antico alla sua fine si volge, per ritrovarsi, ai primordi; l'avanguardia, che si è smarrita nel tempo, insegue il primitivo e l'arcaico» (Agamben, 2008, pp. 21–22).

Guardare verso il passato, dunque, può divenire un'azione strumentale alla comprensione ed azione del futuro: l'arcaico come potenziale codice interpretativo, in questo senso, può guidare verso alcuni presupposti chiari ed elementari, riscoprendo quei segni che, al loro interno, celano le forme originarie dei luoghi, che l'azione dell'uomo ha, con il trascorrere del tempo, offuscato e, in alcuni casi, artefatto e corrotto. Non si tratta, come già precisato a più riprese, di uno sguardo nostalgico o stilistico che mira ad un ritorno ideale verso alcuni modelli e concezioni passate, quanto un vero e proprio modo di conoscere e di intendere l'architettura, una potenziale chiave di lettura in cui si ritrovano delle costanti cui possiamo riferirci oggi per esprimere un giudizio sull'architettura e sul suo progetto.

Il pensiero arcaico, interpretato in tal modo, intercetta e rivela quella “commozione” (Venturi Ferriolo, 2009), provocata originariamente dal luogo, che può stimolare la carica emotiva da riversare nel progetto, oltre il tempo, perseguendo quel valore che Francesco Venezia definisce “eternamente attuale” (Venezia, 2011, p. 32). E, nell'ottica di paesaggio come palinsesto, il processo di disvelamento dei luoghi attraverso il pensiero arcaico si manifesta potenzialmente come atteggiamento propedeutico a una ri-fondazione di alcuni presupposti culturali e operativi, come paradigma interpretativo orientato al progetto, in grado di superare alcuni modelli obsoleti e complessi, cosa di cui, indubbiamente, il paesaggio nuragico necessitereb-

be. «L'ambiente costruito – l'insieme delle modifiche e alterazioni introdotte sulla superficie terrestre in vista delle necessità umane, accumulato in molti millenni del passato – è stato reso problematico dalle trasformazioni tecniche, economiche e sociali degli ultimi secoli, e deve ormai essere riorganizzato nel suo insieme, in tempi ravvicinati. [...] Le città contemporanee [...] insieme al territorio circostante e indistinguibili da esso, assumono una connotazione fisica, mentale e progettuale paradossalmente analoga al sistema insediativo globale delle culture neolitiche. [...] Bisogna dunque ripensare insieme sia lo spazio che il tempo. Non crediamo più al rinnovamento accelerato, ma riscopriamo con sorpresa, insieme al nuovo, il valore delle cose immutabili, della permanenza, del lento affinamento. Solo una diversa figura mentale può aiutare a descrivere, e di conseguenza a controllare, le trasformazioni a cui è stato sottoposto l'ambiente nell'età industriale. Forse il nome adatto è 'la città-paesaggio'. Concorrono a questo obiettivo tecniche progettuali nuove e 'terribilmente antiche'. Si tratta di realizzare una conurbazione – la città-paesaggio – che sia un organismo completo, con la complessità che contraddistingueva la città storica, ma dilatata questa volta nella dimensione paesistica, con la sapienza che caratterizzava le culture preurbane» (Benevolo and Albrecht, 2002, pp. 261–262).

Rammentare e ricomprendere la sapienza antica, ricercandola nei luoghi contemporanei, ri-conferisce un significato più profondo al margine di azione progettuale dell'architetto, che può prescindere, in tal modo, dalla mera dimensione funzionale o figurativa nello sguardo sui luoghi. Il pensiero arcaico, in questo senso, può assurgere a chiave analitica e analogica, capace di cogliere le trame visibili e invisibili di un territorio come insieme di elementi eterogenei in relazione tra loro.

Diviene una proiezione vocativa e primigenia, che possiamo ritrovare in qualsiasi tipologia di paesaggio, attraverso "la potenza dello sguardo" (Venturi Ferriolo, 2009), che seleziona, interpreta e orienta verso le questioni sostanziali del progetto, capaci di ricomporre quell'essenza olistica, tipica del mondo antico e, al contempo, quell'unità *ab origine* che veicola una leggibilità sincera e profonda del paesaggio.

Per quanto riguarda l'ambito prettamente operativo-sperimentale, invece, si specifica che il perseguimento di una ricerca dottorale intorno alle tematiche convocate dal nuragico ha sollevato inevitabilmente le complessità, i limiti, nonché le controversie sottese a questo vasto argomento, soprattutto nel caso di architetture, come quelle preistoriche, totalmente inglo-

bate da speculazioni provenienti in grande misura dalle discipline che afferiscono al campo dell'archeologia, e poco approfondite da quelle architettoniche che, nella ricerca del rapporto con la storia e le origini, solitamente prediligono lo sguardo verso l'architettura classica di stampo occidentale. L'estrema difficoltà di reperimento di alcuni rilievi archeologici dei monumenti, infatti, ha costituito un sostanziale limite della ricerca: sebbene i 31 monumenti nuragici siano candidati alla *Tentative List*, di alcuni di loro non è stato trovato un riscontro di un effettivo rilievo rintracciabile in letteratura e, conseguentemente, ciò ha ristretto e limitato il campo di indagine. Ciò, per certi versi, perplime, soprattutto in virtù del fatto che si tratta di elaborati fondamentali per la comprensione di qualsiasi architettura - non solo di quelle nuragiche - quali sono le piante e le sezioni.

Tuttavia, nonostante queste difficoltà, interpretare le architetture nuragiche nella loro accezione di architetture arcaiche ha messo in luce un ricco deposito di istanze, di principi, di meccanismi compositivi primari capaci di identificare con chiarezza alcune questioni resistenti, fondamentali per l'inquadramento e la valorizzazione della potenza espressiva di una cultura avente, in fondo, un elevato grado di contemporaneità.

Gli esiti stessi della ricerca, pertanto, possono essere interpretati come potenziali strumenti di lettura dell'architettura preistorica sarda, capace ancora, a distanza di secoli, di veicolare un'idea arcaica di contemporaneità: sono questioni che, qualora considerate nella loro interezza, possono arricchire notevolmente e ulteriormente i motivi di riconoscimento dei beni nuragici, ai fini di una prossima accettazione all'interno della *World Heritage List* UNESCO, nonché divenire suggestioni utili per un progetto consapevole e accessibile degli stessi siti nuragici, nel rispetto dei loro molteplici e variegati contesti.

Tra tutte le questioni, la creazione di un'inedita antologia ermeneutica, l'Atlante Nuragico, è stata, da questo punto di vista, un'operazione estremamente proficua: i *Principia Nuragica*, seppur selettivamente, hanno espresso attraverso la loro natura critico-relazionale la capacità dell'architettura nuragica di essere foriera di istanze spaziali e tipo-morfologiche, indagate attraverso i due fondamentali strumenti dell'architetto, ovvero il disegno e il modello.

Per quanto riguarda il disegno, il tipo di rappresentazione adottata si è volutamente allontanata da uno sguardo sul nuragico inteso come mera composizione di molteplici frammenti archeologici, orientando uno sguardo rivolto verso la qualità e la chiarezza dello spazio nuragico dal punto di vista plastico e strutturale a livello multiscale, attraverso un codice

rappresentativo selettivo, suggerito dall'architetto Aires Mateus, capace di far coincidere le contemporanee necessità di trasmissione di questo patrimonio con un pensiero di natura tridimensionale sostenendone l'atto creativo-progettuale *ab illo tempore*; il modello, d'altra parte, attraverso i tipici processi di astrazione e analogia, ha precisato l'importanza del vuoto nuragico non tanto come assenza rispetto a un pieno, quanto come materia attiva in continuità¹ con esso, come principio in grado di raccontare ed identificare con maggiore chiarezza le sequenze spaziali, divenendo un vero e proprio dispositivo – nel caso specifico dell'architettura nuragica – di post-figurazione spaziale.

Certamente, non è nello spirito della ricerca dottorale il voler assiduamente sostenere che le complessità del paesaggio nuragico debbano essere raccontate esclusivamente attraverso tali codici rappresentativi, o che essi possano risolverne a tutto tondo le problematiche sottese: tuttavia, essi possono innegabilmente costituire un punto di riferimento, in un momento, come quello attuale, in cui la quasi totalità dei siti nuragici si affidano, per esempio, a disegni e rappresentazioni architettoniche piuttosto deboli, in molti casi persino assenti o non idonei alla comprensione del sito archeologico nella sua interezza, come se, in fondo, possa essere più che sufficiente la mera visita all'opera nuragica – quando essa è, peraltro, possibile e/o accessibile – per comprendere *in toto* il suo intrinseco senso e le sue relazioni.

Peraltro, la natura profonda, complessa e poliedrica dello spazio nuragico non è sicuramente contenibile nemmeno sotto l'esclusiva lente architettonica: per questa ragione, a chiusura della ricerca, si è ritenuto opportuno presentare un'antologia aperta intorno ai temi dello spazio nuragico, inteso in senso lato come forma d'arte, articolata secondo molteplici interpretazioni provenienti da diverse arti: i risultati emersi da tali frammenti ermeneutici, seppur limitati per quantità e per forma d'arte, sono stati oltremodo stimolanti, permettendo ulteriori direzioni da approfondire, evidenziando spunti differenziati – alcuni, talvolta, del tutto inaspettati – mentre altri, quasi per un principio di evoluzione convergente, sono risultati quasi analoghi nel modo di pensare, recepire, raccontare e restituire lo spazio – uno su tutti, per esempio, la necessità di espressione attraverso il bianco e nero – a dimostrazione del fatto che la percezione dello spazio arcaico smuove simultaneamente le sensibilità, sintonizzandole su una frequenza quantomeno intercettabile, riconoscibile, condivisibile.

È come se, sorprendentemente e inaspettatamente, il percorso della ricerca dottorale, partendo da un'indagine intorno all'astrazione del pensiero arcaico – istanza facilmente comprensi-

bile ma difficilmente razionalizzabile – abbia avuto necessità di contaminarsi, concretizzandosi e plasmandosi intorno al tema dell'architettura nuragica, addentrandosi completamente, fino a un punto in cui, nell'afferrare i temi architettonici sottesi al tema dello spazio nuragico, l'idea di spazio stesso abbia suggerito la necessità di ritornare alla natura più generale di spazio arcaico, come sommatoria di molteplici sensibilità, di cui l'architettura fa innegabilmente parte. Un cerchio esplorativo, in cui il contatto con l'arcaico ha indubbiamente conferito all'architettura nuragica la capacità di “risorgere”, per usare le parole di Zevi, di andare oltre il tempo al quale è relegata, al punto tale da poter ambire ad un confronto paritario con alcuni esempi di architettura moderna e contemporanea.

Una volta intercettate le matrici spaziali e tipo-morfologiche, infatti, non parrebbe inconsueto collocare l'architettura nuragica in una linea del tempo non diacronica, in un'ipotetica continuazione dell'omologia introdotta, alla ricerca di una famiglia di analoghe architetture che «fanno uso di una doppia componente: una attuale, contingente, immersa nella contemporaneità; l'altra universale, eterna» (Venezia, 2011, p. 15).

Lo studio intorno all'architettura nuragica, infatti, ha sottolineato almeno due questioni primarie: la prima si riflette nel carattere dell'oggetto arcaico in sé, che sovente trae la sua forza ed essenza dal suo isolamento, dalla sua monumentalità ieratica o, in alternativa, dalla sua spontaneità o rozzezza, dalla sua forma radicata, dalla sua economia formale²; la seconda mira, invece, al riconoscimento di un'aspirazione, un approccio che è indirizzato verso un processo di sintesi, in grado di asciugare e ricomporre le complessità che ha davanti.

Sviluppi futuri, pertanto, che aprirebbero a potenziali e diversificate linee di indagine, potrebbero vertere nell'intercettare queste due circostanze (nonché i principi stessi evocati nell'atlante nuragico) all'interno di alcuni progetti d'architettura moderna e contemporanea, innescando peculiari analogie, parallelismi, antinomie: si potrebbe, per esempio, ampliare il filone arcaico di Rudofsky intorno al valore spontaneo e coerente dell'architettura senza architetti, riferendosi all'architettura rurale di Giuseppe Pagano, nonché all'esperienza portoghese dell'*inquerito*; si potrebbe rileggere un'analogia nel carattere nuragico di trascendenza, potenza evocativa e atemporalità ieratica nelle architetture di Louis Kahn o, ancora, riconoscere il valore dell'arcaico in alcune esperienze di Le Corbusier (Cabanon, Notre-Dame du Haut³); analogie interessanti potrebbero costruirsi intorno all'interesse dell'olandese Aldo van Eyck per le culture arcaiche Dogon e il loro lessico atemporale, o, quasi in opposizione, il ricono-

scimento della crudezza della materia nuragica in alcuni lavori di Alison e Peter Smithson, che identificano nella corrente brutalista la radice della materia cruda.

Ancora, nel panorama più recente, si potrebbero avanzare delle corrispondenze con architetture straordinarie del calibro delle cappelle di San Nicolao di Peter Zumthor e della Santa Sede di Eduardo Souto de Moura, fino a progetti alla scala territoriale come, per esempio, l'intervento *Structures of Landscape for Tippet Rise Art Center* di Ensamble Studio e il Cratere Roden dell'artista James Turrell, che condividono, in fondo, principi, caratteri, configurazioni e meccanismi compositivi già captati nell'architettura nuragica. Sono approcci arcaici – che aprono innegabilmente potenziali e vasti orizzonti di indagine, al punto tale da costituire una o più ricerche a sé stanti – che raccontano un equilibrio tra aspirazione all'eterno, appagamento esistenziale e riduzione elementare, qualcosa che si esprime attraverso un senso di inconscia compiutezza e che si manifesta concretamente nell'essenzialità del gesto architettonico; sono modi di intendere il progetto che «non hanno bisogno di spiegazioni e, al contempo, permettono una continua possibilità di interpretazione, tenendo assieme il singolare – l'individuale – e l'universale – l'idea» (Vacchini, 2007, p. 101).

Come si può constatare, lo straordinario tema dell'architettura nuragica offre numerose aperture, espresse in numerosi casi trasversalmente al tempo: alcune di esse, per quanto possibile – considerato il periodo triennale del dottorato, nonché lo stato di emergenza sanitaria in cui la ricerca è stata interamente svolta – sono state indagate attraverso recenti contributi⁴; altre, ancora, rimangono in attesa di essere esplorate. Sicuramente, l'architettura nuragica a tutti gli effetti è architettura arcaica e, in virtù di ciò, per essere valorizzata e compresa a pieno, necessita innegabilmente di un approccio analogo, di natura transdisciplinare, come sottolinea l'architetto paesaggista portoghese João Gomes da Silva, escludendo il rischio di una potenziale tematizzazione, che potrebbe isolare il nuragico dal suo contesto e dal suo tempo presente: «Il paesaggio nuragico non ha necessità di essere relegato esclusivamente al suo tempo, ma rappresenta qualcosa che, a partire dal suo tempo, è appartenuta a diversi tempi, incluso il contemporaneo. In questo senso, lo studio, la conoscenza e la rappresentazione di questi luoghi è fondamentale: disegnare, proporzionare, costruire. Tutto ciò che possiamo fare, come architetti, è mirare alla conoscenza della cultura nuragica, capire il suo spazio e i rapporti che esso creava e, solo successivamente, sistematizzare queste informazioni nei contesti di riferimento. Siamo chiamati, oggi, a fornire un'interpretazione su ciò che rimane: ma, in fondo,

quale è l'utilità di queste rovine? Forse, come suggerisce J. B. Jackson, è quello di creare una forte identità fra noi, è quello che identifica l'isola e in cui si identifica il fruitore dell'opera. Le architetture della civiltà nuragica necessitano di chiavi di lettura percettive e conoscitive, che rispettino le logiche dei contesti e gli spazi necessari utili per una lettura intatta dell'oggetto nuragico. Amo l'archeologia, perché è la disciplina che aiuta a trarre il sito *in toto*: l'archeologia aiuta all'interpretazione del sito e ci guida per giungere all'idea di un linguaggio che valorizzerà tutto ciò che essa è in grado di interpretare. Ecco perché la conoscenza dell'archeologia deve essere propedeutica al nostro lavoro. Esiste, nel tempo moderno, una condizione secondo la quale, oramai, è definita una divisione dei campi della cultura, che ha frammentato i saperi in differenti unità; oggi, l'archeologo ha il suo potere, l'architetto, il paesaggista hanno il loro. Tuttavia, abbiamo necessità di collaborare e lasciarci abbandonare ad altri punti di vista: solo insieme si diventa capaci di creare un consesso molto ricco e approfondito, che permette di interpretare il mondo»⁵.

Già alcuni recenti contributi sembrano muoversi verso questa direzione, sistematizzando la costruzione delle informazioni nuragiche e incrociandole, tra le tante, con i temi propri dell'ecologia⁶, tentativo che può certamente aiutare a comprendere le condizioni del proto-paesaggio sardo, scoprendone logiche di governo del territorio e potenzialità insediative *ab origine*. L'approccio transdisciplinare, da questo punto di vista, diviene il fulcro di un discorso più ampio, che può ipoteticamente vertere verso una proposta di un progetto di paesaggio alla scala regionale capace di collegare architetture, luoghi e memorie, per costruire una forma di lettura alternativa dell'isola: un ipotetico “Parco nuragico della Sardegna”, sintesi di una visione complessiva di istanze tangibili e intangibili. Un'ipotesi oltremodo interessante, che aprirebbe indubbiamente ulteriori direzioni critiche e possibilità per l'isola, come precisano le parole dell'architetto paesaggista portoghese João Ferreira Nunes, al quale è stata chiesta, con tanta curiosità, durante il periodo di permanenza estera in Portogallo, un'opinione a tal proposito: «Più che possibile, è fondamentale ragionare su un progetto di paesaggio nuragico della Sardegna, poiché l'approccio alla conoscenza e alla coscienza degli avvenimenti relativi all'universo nuragico richiede numerose scale di osservazione e lettura. Attualmente, non possediamo alcuna scala di osservazione, poiché ci troviamo dentro una grande Babele che la logica delle esplorazioni archeologiche ha prodotto nel tempo. Siamo di fronte a un tempo confuso, in cui tanti tempi sono presenti contemporaneamente. Necessitiamo degli

strumenti dell'architettura per chiarire i risultati delle ricerche archeologiche che, per loro natura, non nascono con l'intento di restituire spazi capaci di comunicare agevolmente una narrazione comprensibile di ciò che i luoghi nuragici portano in seno. L'approccio archeologico al paesaggio nuragico è strettamente funzionale. C'è ancora molta poca coscienza nell'informazione dei luoghi, è tutto molto frammentato: ritengo che si necessiti di una logica di approccio in cui, a questa evidente necessità di carattere funzionale, si sovrapponga una logica che chiarisca in maniera immediata le relazioni di questi oggetti. Scarseggiano, inoltre, informazioni alla grande scala, che si dovrebbero costruire con coscienza dei rapporti, delle distanze, delle intervisibilità: questioni, queste appena citate, che non appartengono alla dimensione dell'archeologia. La ricerca di questa narrativa è nostra, ci appartiene. L'archeologia può e deve essere lo strumento per arrivare a questa narrativa; più volte gli architetti tendono a chiedere agli archeologi questioni che non appartengono loro. Necessitiamo, allora, di cogliere i benefici e i limiti dell'archeologia, nonché di individuare le necessità dell'architettura del paesaggio nella costruzione di una narrativa arcaica, non più meramente archeologica o storica»⁷.

Una narrativa arcaica, alla quale, dolcemente, dovremmo agambenianamente assoggettarci, cercando di tendere o, quantomeno, ambire, per restituire all'isola una rinnovata forma di lettura della sua storia, attualmente poco valorizzata e difficilmente percepibile come un *corpus* unitario, in fondo dotato di una straordinaria originalità.

NOTE

¹ «In ogni scrittura una traiettoria lineare lega i vuoti e i pieni in una continuità di intersezioni tra i due termini. Nel comporre, ma anche nel decifrare le architetture che ci interessano e ci coinvolgono, occorre saper unificare i due ambiti antitetici, considerandoli come due momenti di una sola volontà: quella di migliorare l'abitare con edifici in cui la dialettica tra la densità corporea degli elementi architettonici e la rarefazione che li precede e li segue sia uno dei principali caratteri della loro forma» (Purini, 2022, pp. 54–55).

² Franco Purini afferma che non ci può essere vera architettura senza che l'architetto conferisca alla sua opera il principio di economia formale: «la parola economia non deve trarre in inganno. Con questo termine si vuole indicare una qualità che non è facilmente traducibile nel linguaggio verbale. Si tratta di una condizione per la quale gli elementi di una composizione si fanno reciprocamente condizione assoluta per la loro stessa esistenza, in una combinazione magnetica di attrazione e di distanziamento, e in una condizione per la quale quel certo elemento non può che essere quello e non può che occupare quel punto dello spazio» (Purini, 2000, pp. 85–86).

³ Sigfried Giedion, informato dall'architetto messicano Luis Barragan, sosteneva che la tomba di giganti di Imbertighe a Borore fosse stata la fonte d'ispirazione per la cappella di Notre-Dame du Haut di Le Corbusier. Cfr. (Giedion, 1962, p. 577) e (Zevi, 1997, p. 388).

⁴ A questo proposito, si segnalano i temi della resistenza nuragica, trattato in (Scalas, 2022b), dell'imperfezione nuragica in (Scalas, 2022a), della disoccupazione nuragica in (Scalas, 2023a) e dell'attraversamento di scala nuragico (Scalas, 2023b).

⁵ Il passo è tratto dalla conversazione che lo scrivente ha avuto il 8 luglio 2022 a Lisbona con l'architetto paesaggista João Gomes da Silva intorno ai temi del paesaggio arcaico sardo.

⁶ Cfr. (Malavasi et al., 2023), articolo pubblicato dalla più importante accademia ecologica del mondo, la *British Ecological Society*, in cui viene approfondita la relazione tra archeologie nuragiche ed ecologia.

⁷ Il passo è tratto dalla conversazione che lo scrivente ha avuto il 28 giugno 2022 a Lisbona con l'architetto paesaggista João Ferreira Nunes (PROAP) intorno ai temi del paesaggio arcaico sardo.

ANNESSO

**LE CARTE TEMATICHE
DELL'ARCHITETTURA PREISTORICA SARDA**

Posizione protonuraghi, nuraghi monotorre, complessi e villaggi

0 10 25km

Nuraghi
● protonuraghi

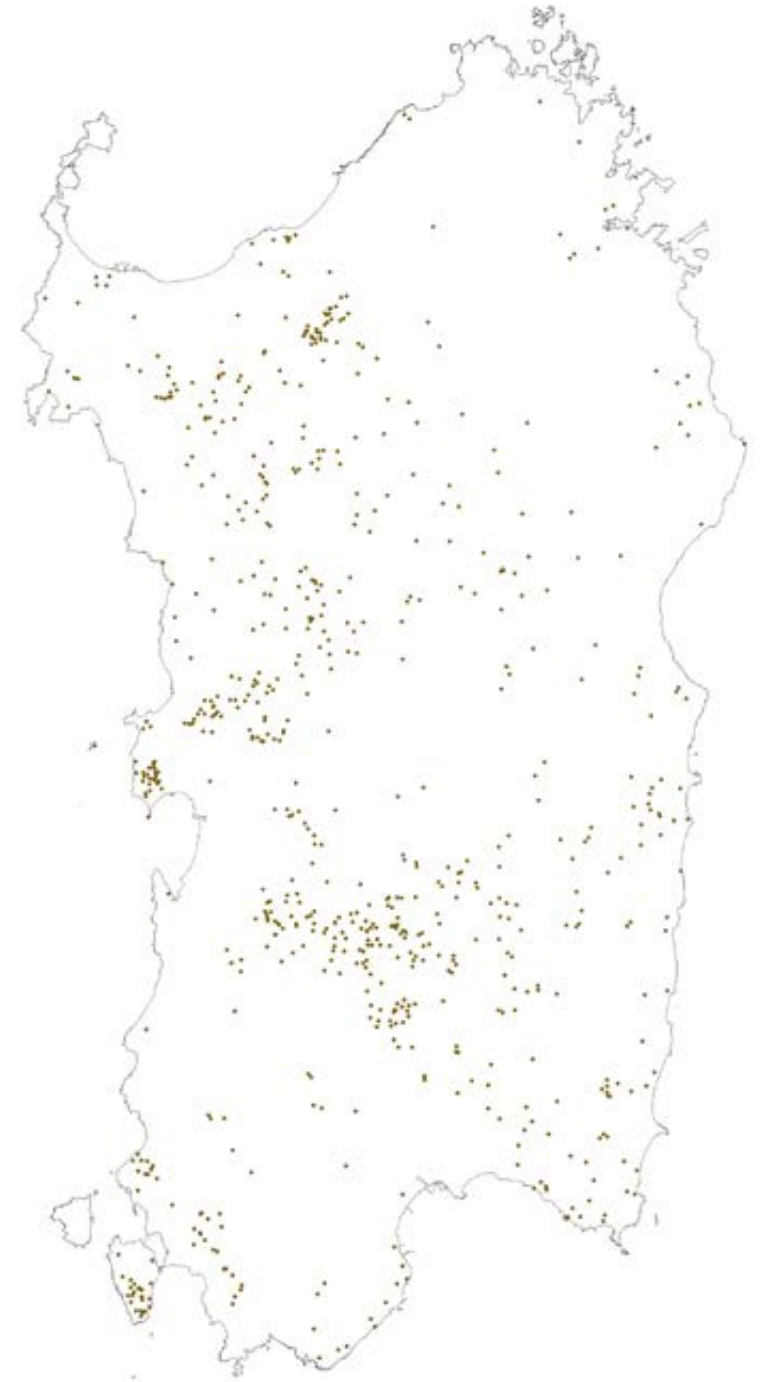


0 10 25km



Nuraghi
● nuraghi monotorre

0 10 25km



Nuraghi
● nuraghi complessi

0 10 25km



Villaggi

● villaggi nuraghi

0 10 25km



Nuraghi

● nuraghi non classificati

**Cronologia protonuraghi, nuraghi monotorre,
complessi e villaggi**

0 10 25km

Nuraghi
● protonuraghi

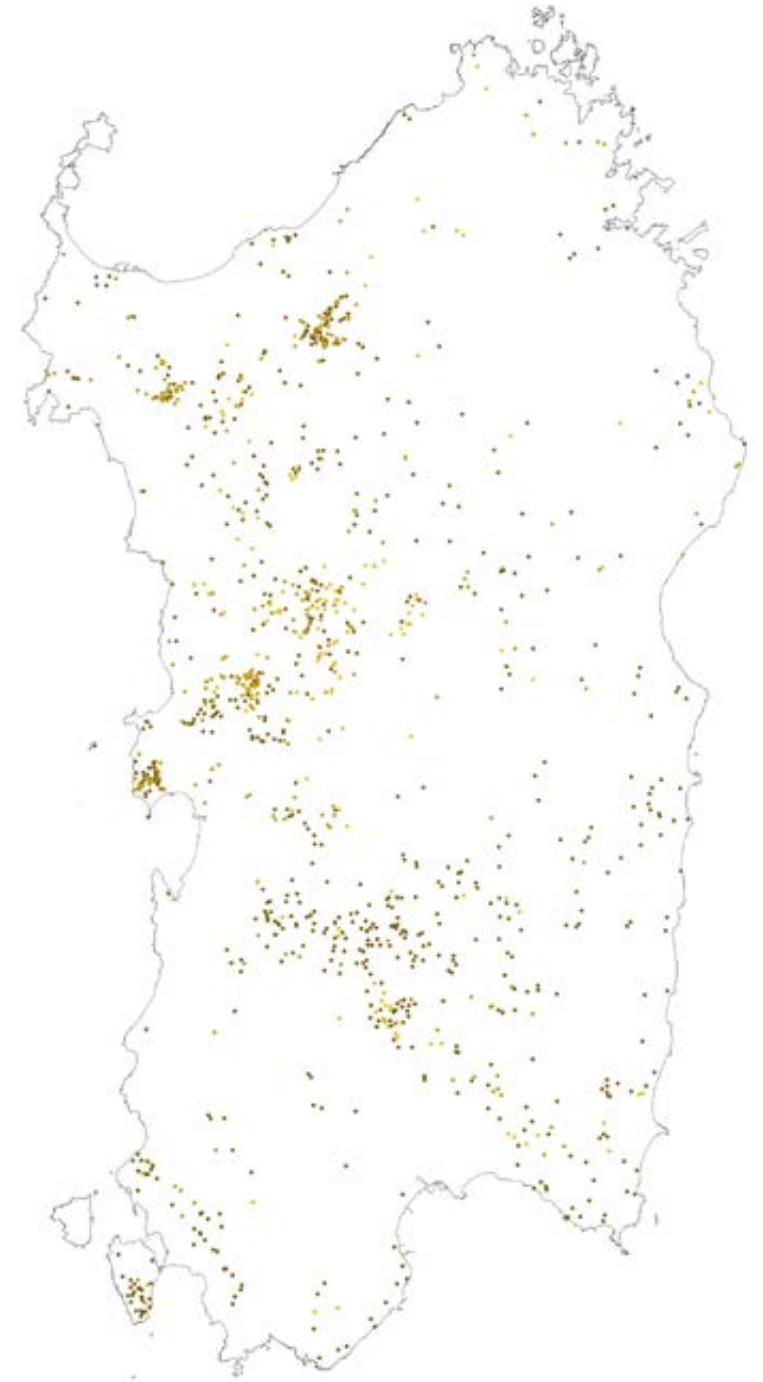


0 10 25km



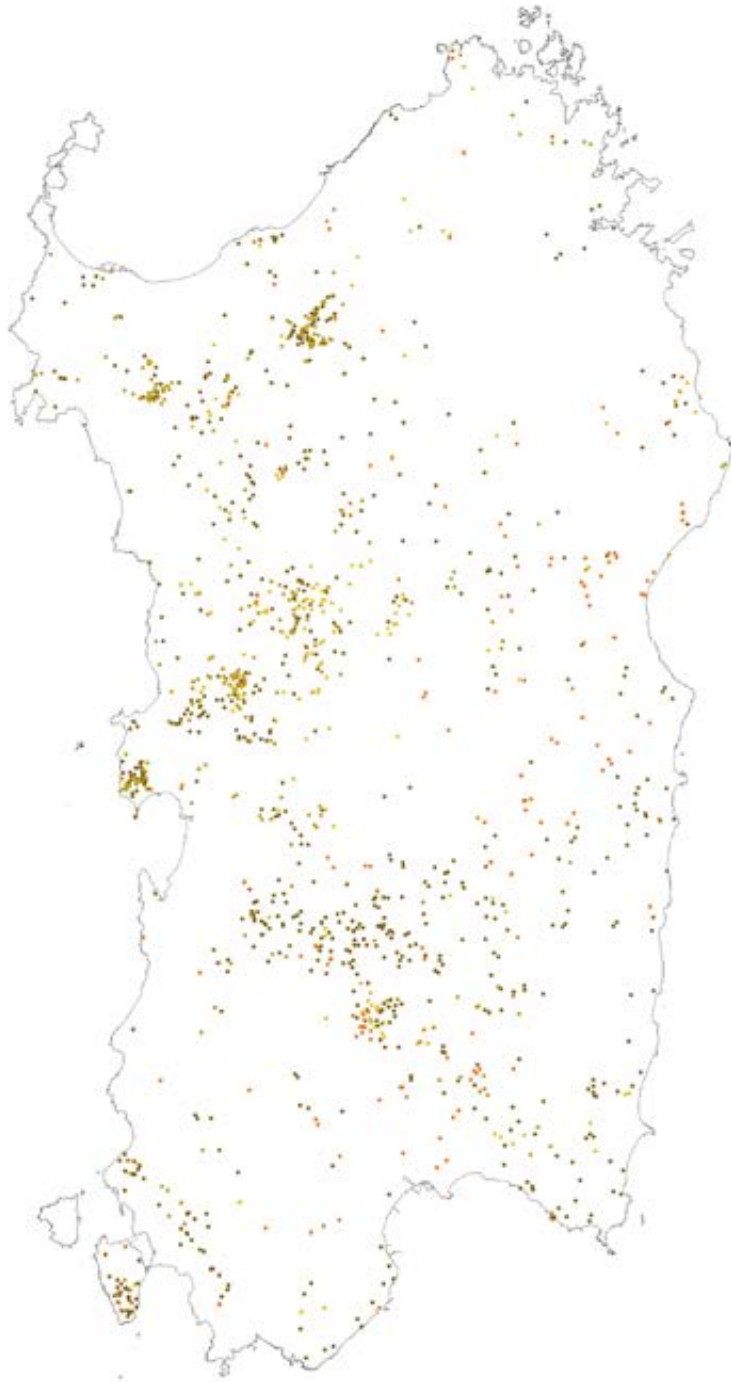
Nuraghi
● protonuraghi
● nuraghi a tholos

0 10 25km

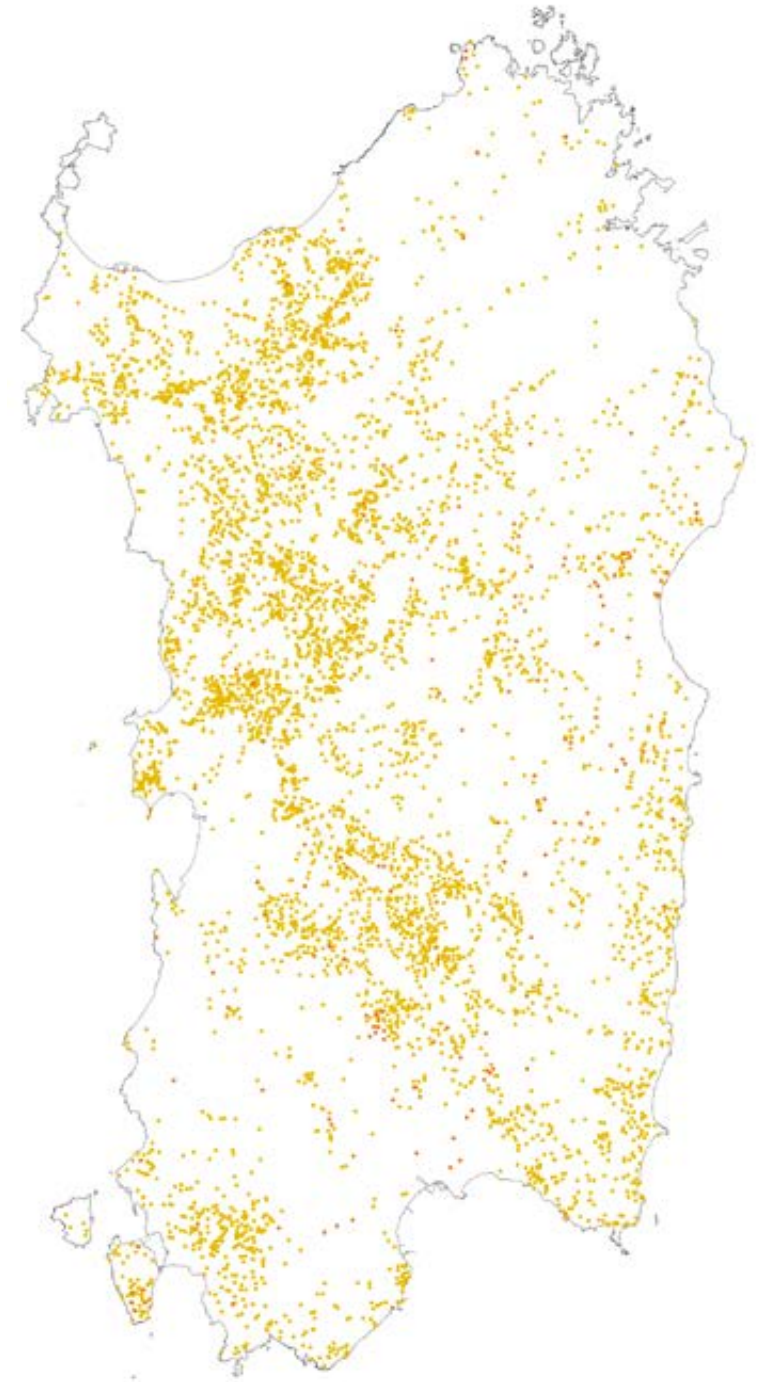


Nuraghi
● protonuraghi
● nuraghi a tholos
● nuraghi complessi

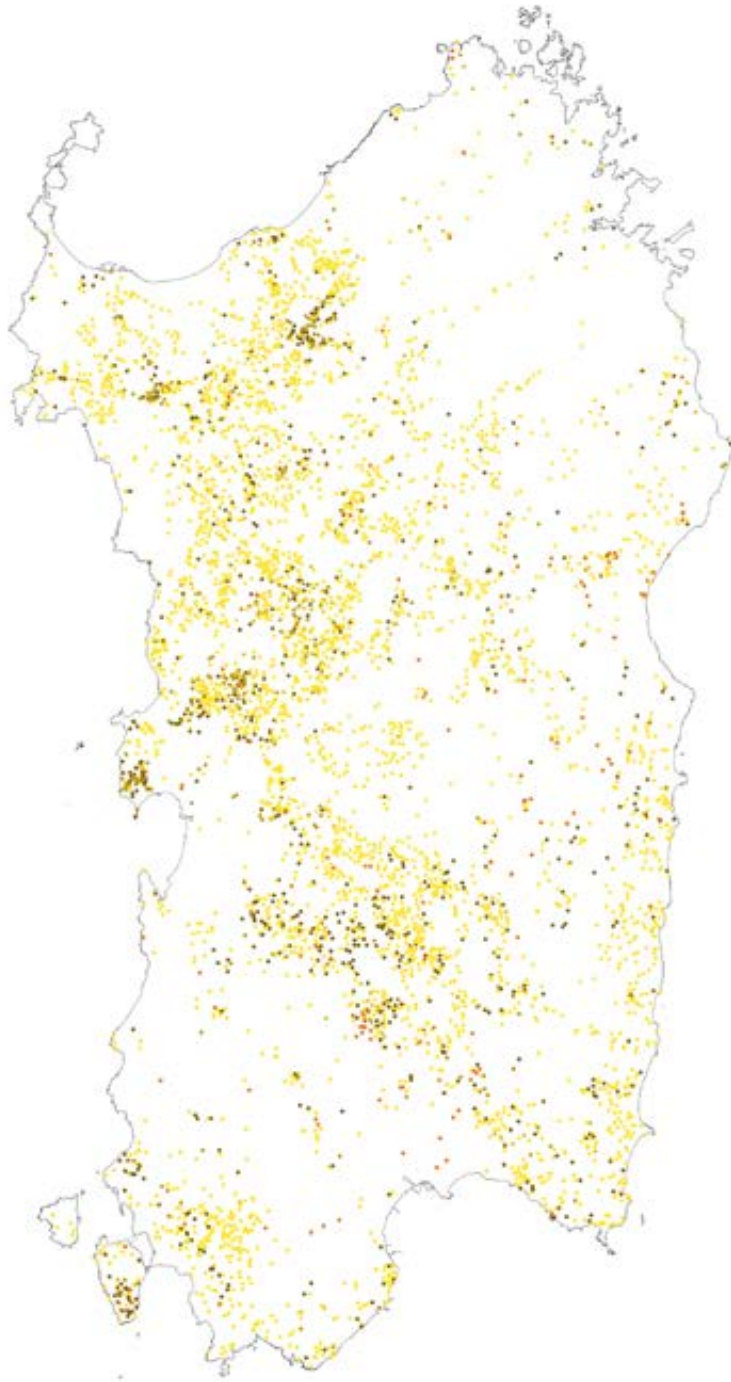
0 10 25km



0 10 25km



0 10 25km



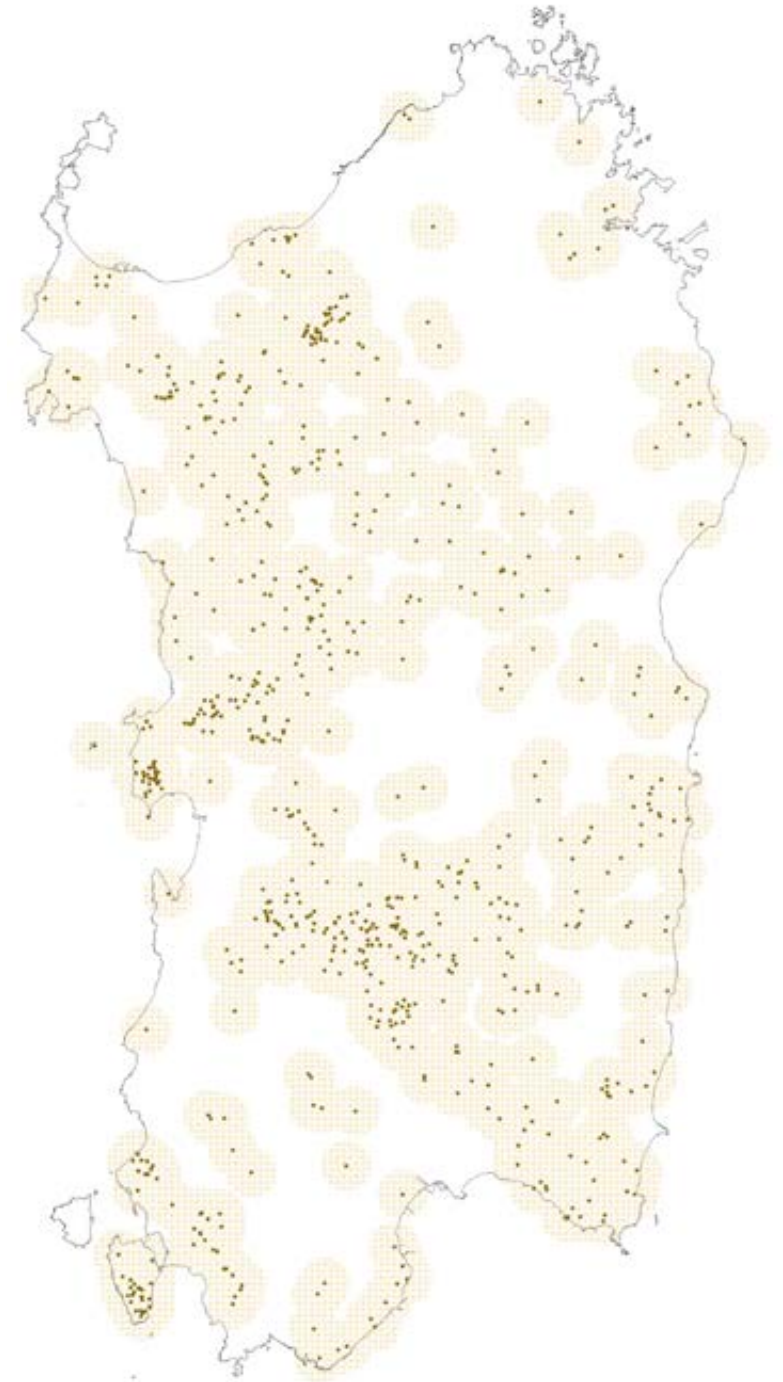
Nuraghi

- nuraghi non classificati
- protonuraghi
- nuraghi a tholos
- nuraghi complessi

Villaggi

- villaggi nuragici

0 10 25km



Cantoni nuragici

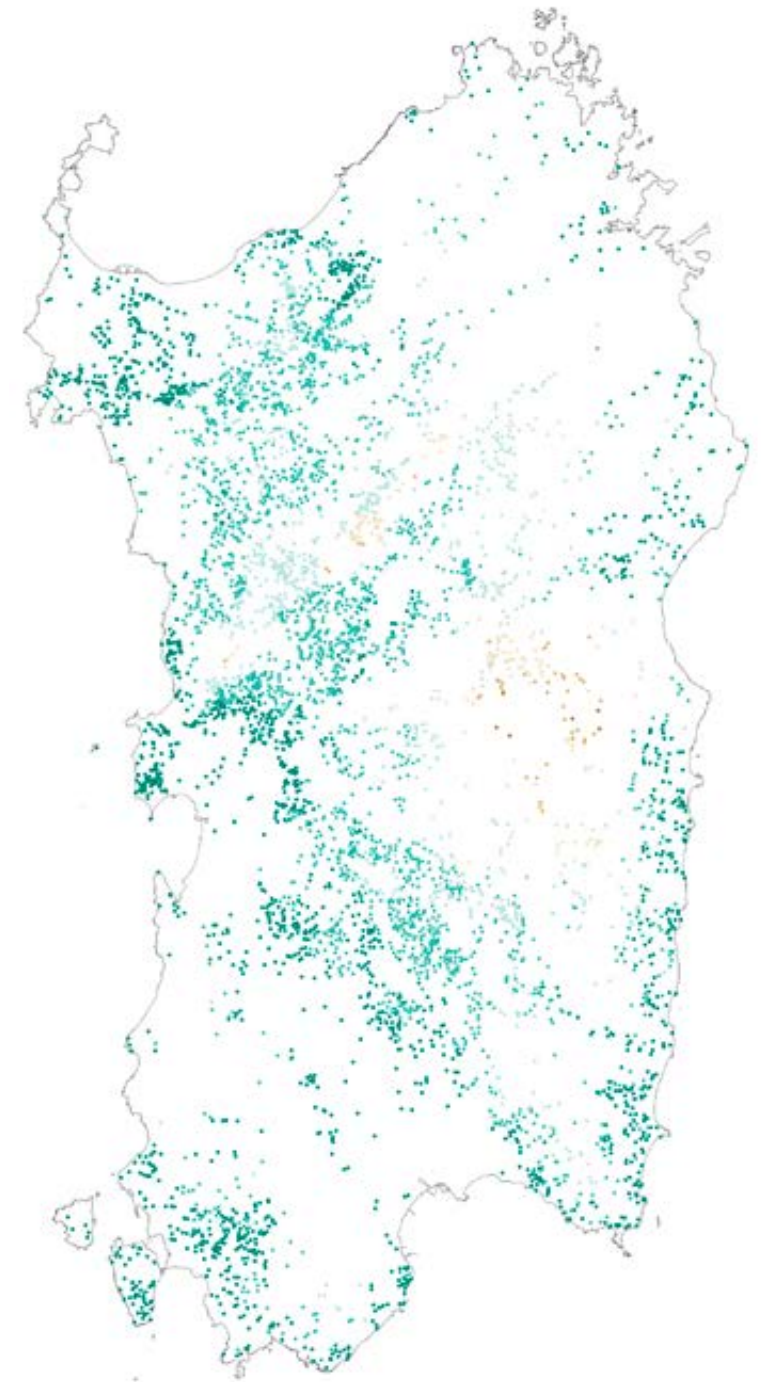
- nuraghi complessi
- Buffer area [100-150 kmq]

**Relazioni con invarianti territoriali di protonuraghi,
nuraghi monotorre, complessi e villaggi**

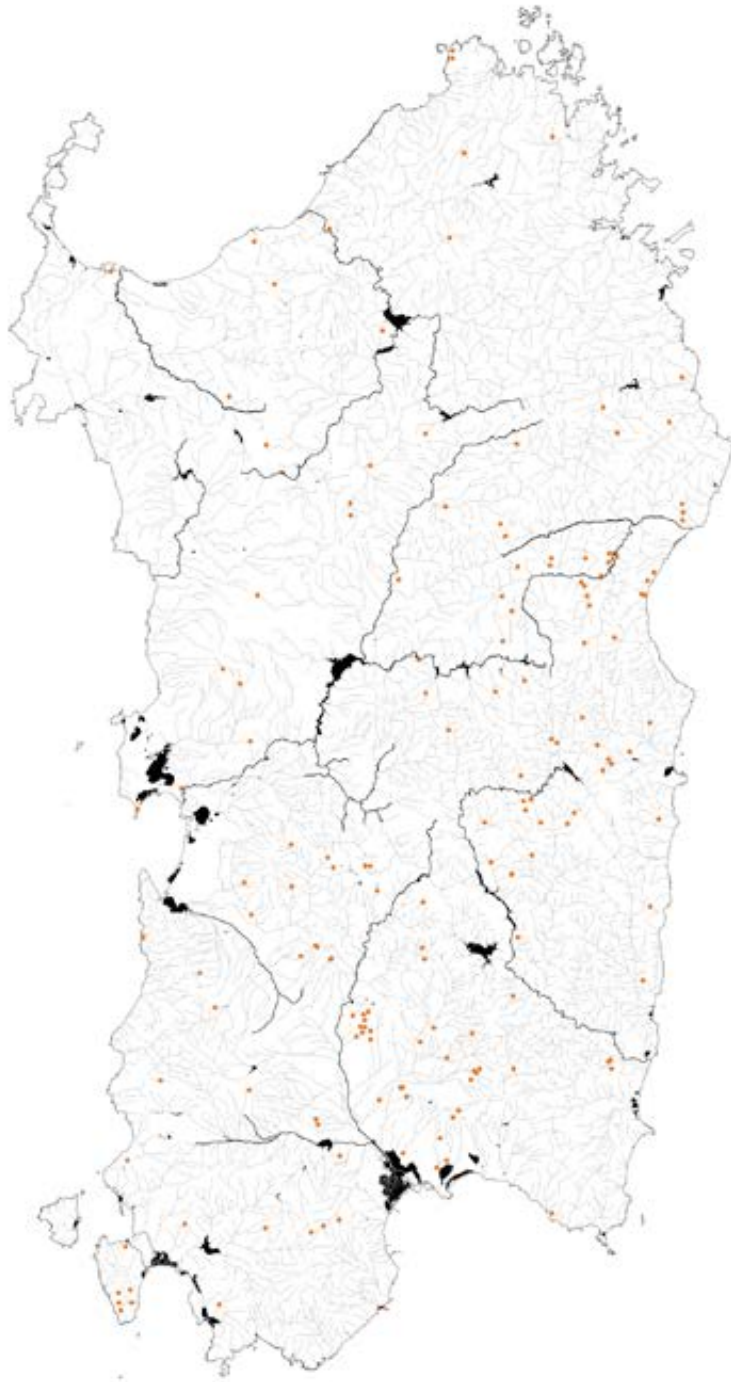
0 10 25km

Quota nuraghi

- 0 - 200
- 200 - 500
- 500 - 800
- 800 - 1000
- 1000 - 1200
- 1200 - 1800



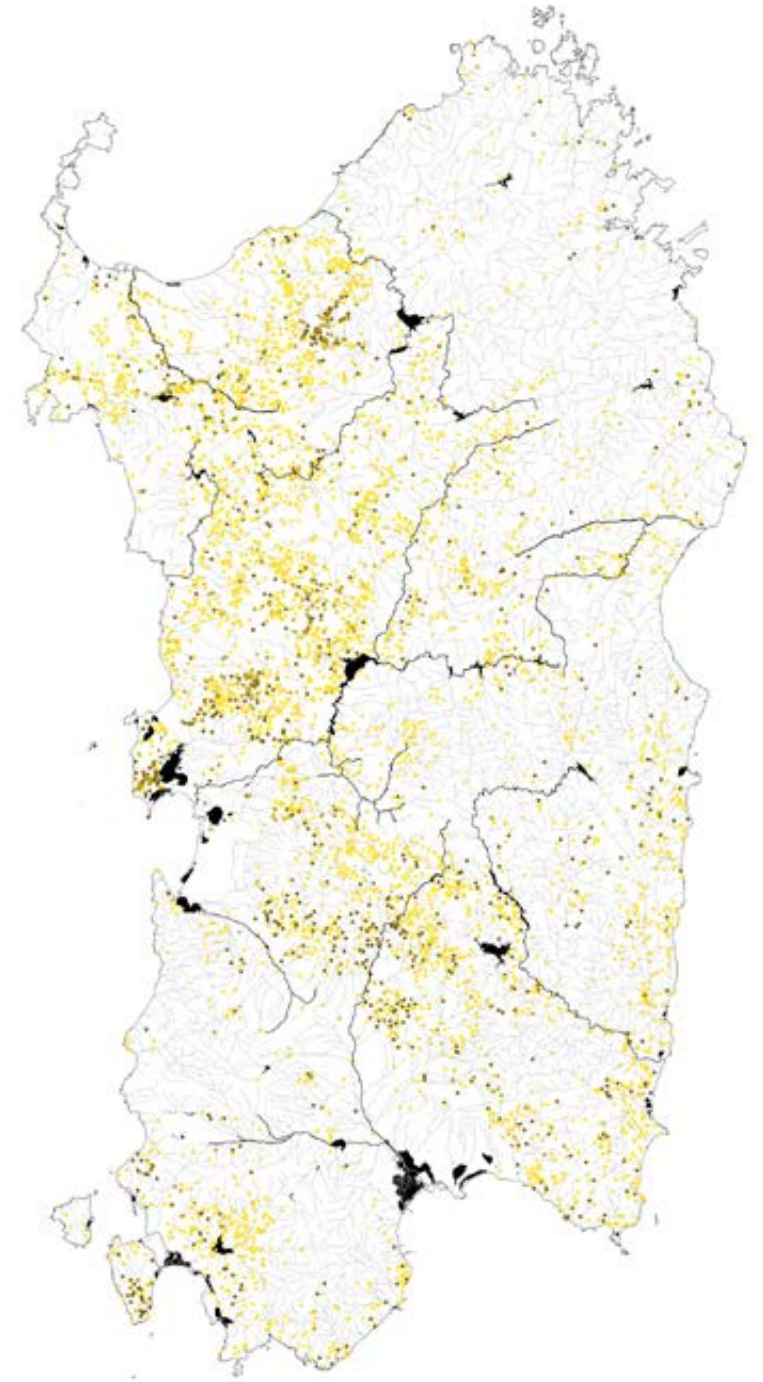
0 10 25km



Villaggi e Idrografia

- invasi e specchi d'acqua
- idrografia primaria
- idrografia secondaria
- villaggi nuragici

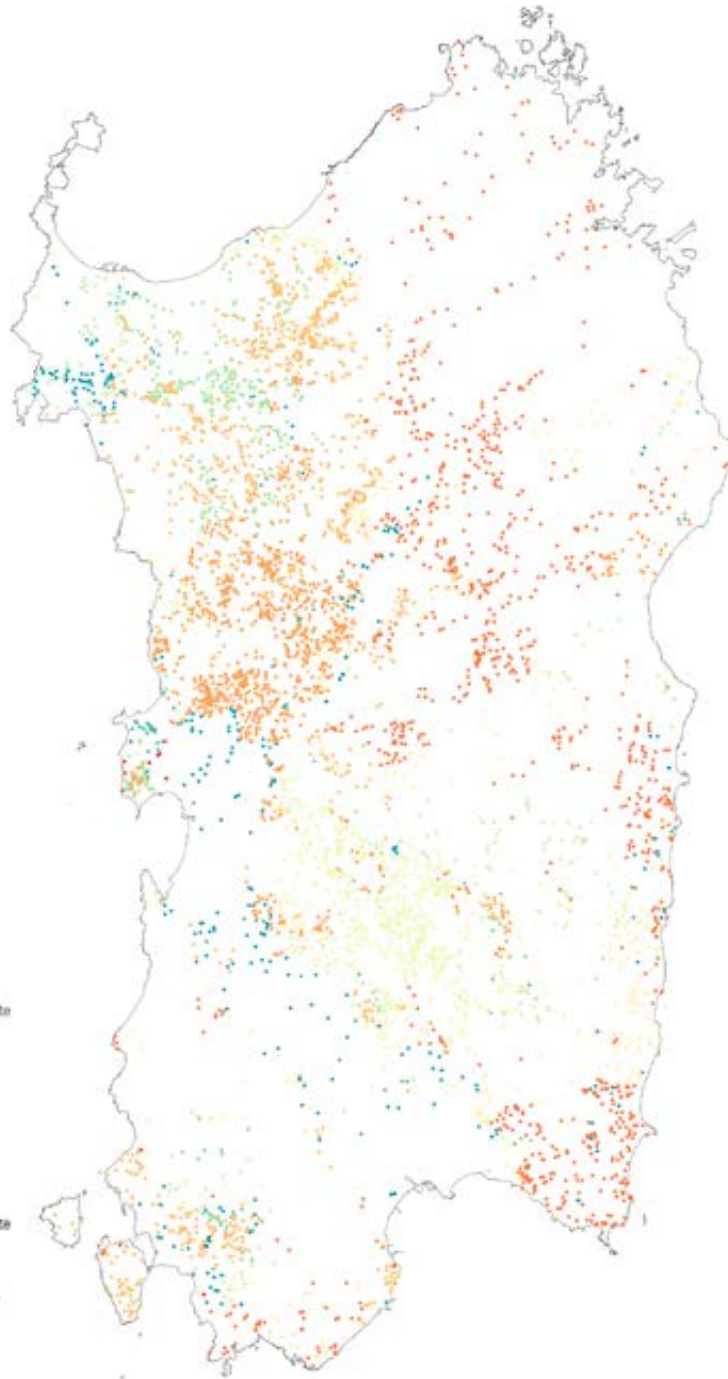
0 10 25km



Nuraghi e Idrografia

- invasi e specchi d'acqua
- idrografia primaria
- idrografia secondaria
- nuraghi non classificati
- nuraghi a corridoio
- nuraghi a tholos
- nuraghi complessi

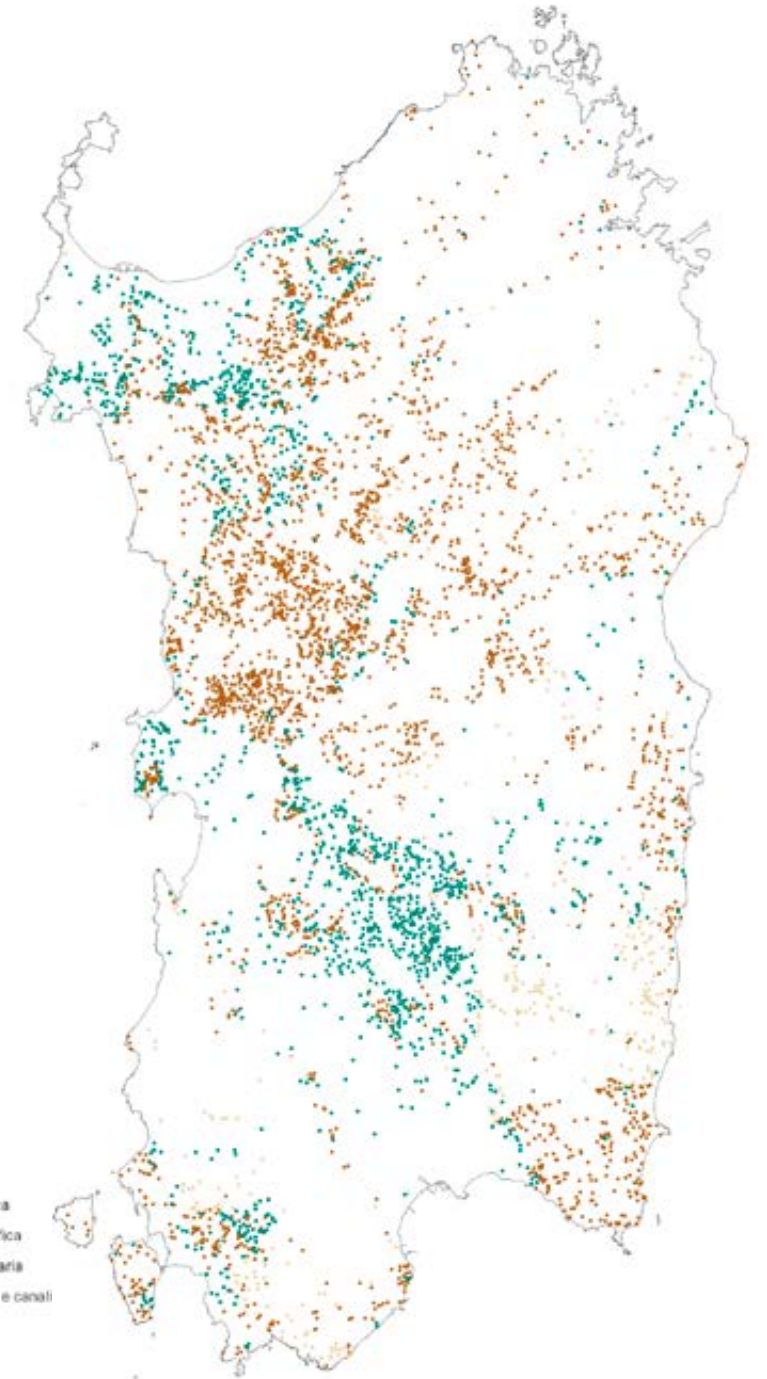
0 10 25km



Nuraghi e sostrato geologico

- Acque
- Alluvioni e su arenarie eoliche cementate del Pleistocene
- Alluvioni e su conglomerati arenarie eoliche e crostoni calcarei dell'Olocene
- Argille, arenarie e conglomerati (formazioni del Cixerri e di Ussana) dell'Eocene, Oligocene e Miocene
- Calcarei organogeni, calcareniti, arenarie e conglomerati del Miocene e relativi depositi colluviali
- Calcarei, dolomie e calcari dolomitici del Paleozoico e del Mesozoico e relativi depositi di versante
- Marna, arenarie e calcari marnosi del Miocene e relativi depositi colluviali
- Metamorfiti (scisti, scisti arenacei, argilloscisti, ecc.) del Paleozoico e relativi depositi di versante
- Paesaggi urbanizzati
- Rocce effusive acide (andesiti, rioliti, riolaciti, ecc.) e intermedie (fonoliti) del Cenozoico e loro depositi di versante e colluviali
- Rocce effusive basiche (basalti) del Pliocene superiore e del Pleistocene e relativi depositi di versante e colluviali
- Rocce intrusive (graniti, granodioriti, leucograniti, ecc.) del Paleozoico e relativi depositi di versante
- Sabbie eoliche dell'Olocene
- Sedimenti litoranei (paludi, lagune costiere, ecc.) dell'Olocene

0 10 25km



Nuraghi e litologia

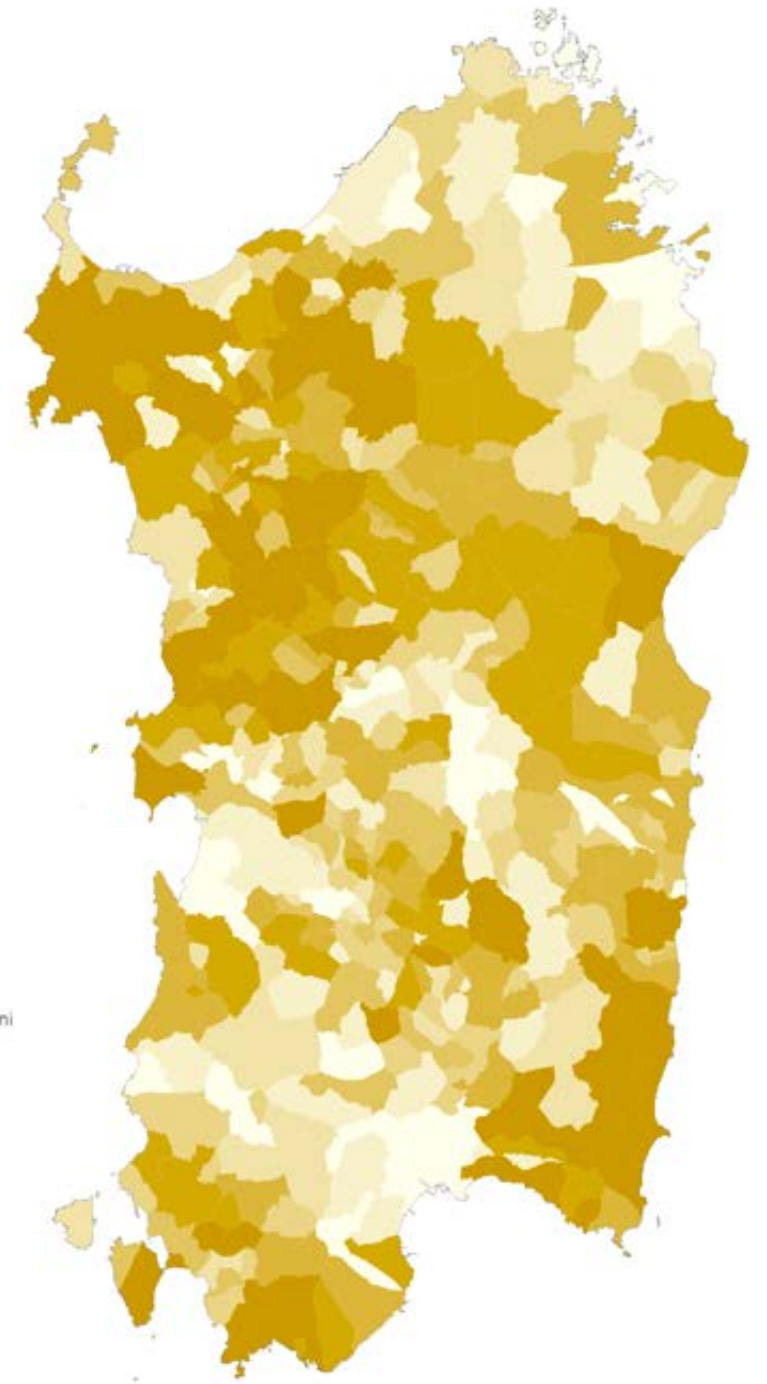
- nuraghi su litologia magmatica
- nuraghi su litologia metamorfica
- nuraghi su litologia sedimentaria
- nuraghi in prossimità di laghi e canali

Diffusione di protonuraghi, nuraghi monotorre, complessi e villaggi

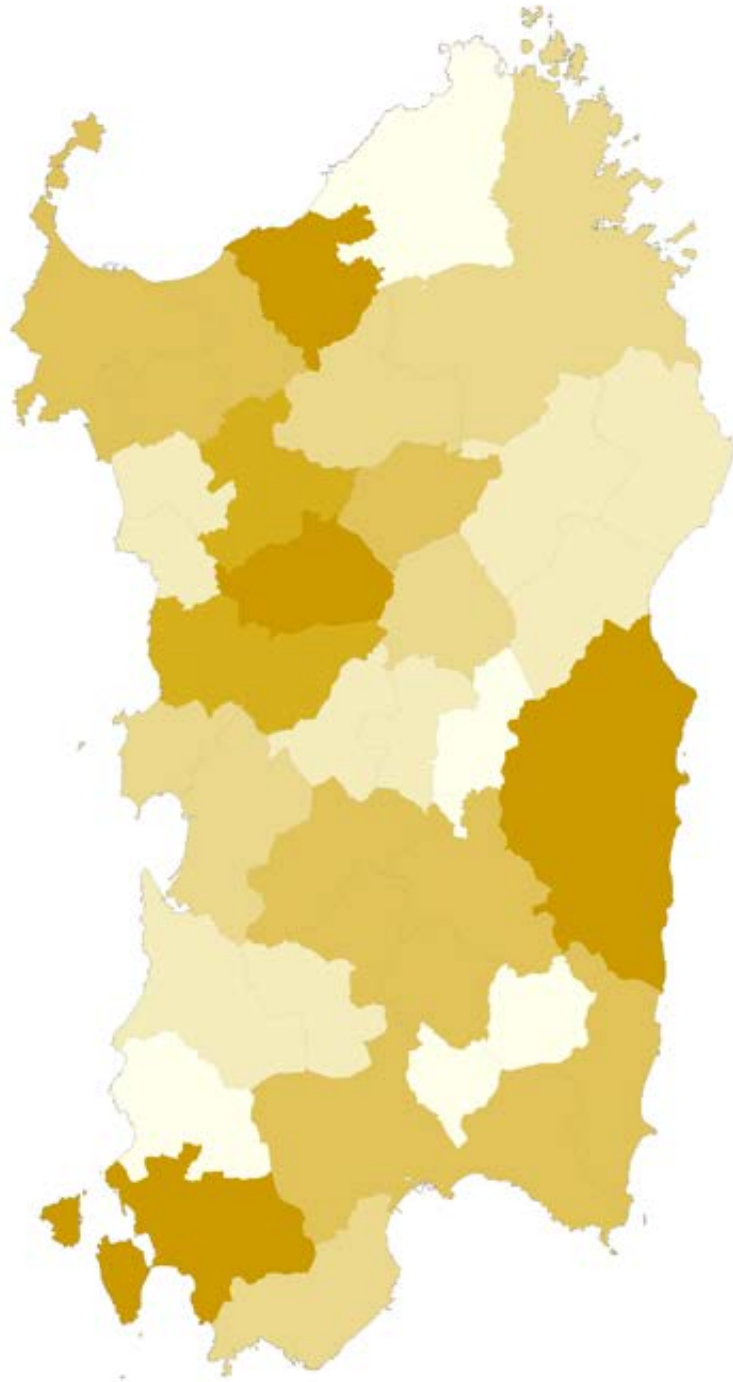
0 10 25km

Numero nuraghi in comuni

- 0-1
- 1-3
- 3-6
- 6-9
- 9-12
- 12-18
- 18-28
- 28-101



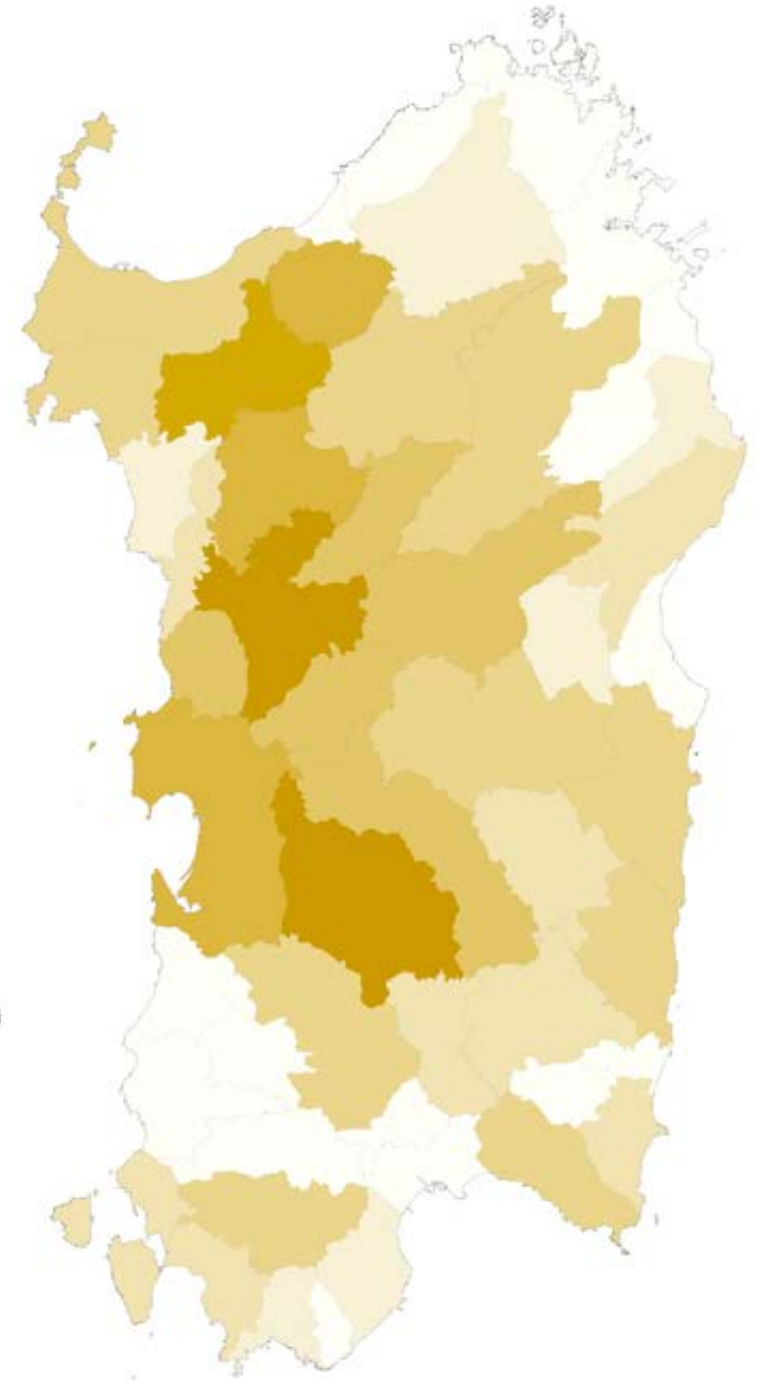
0 10 25km



0 10 25km

Numero nuraghi in ambiti

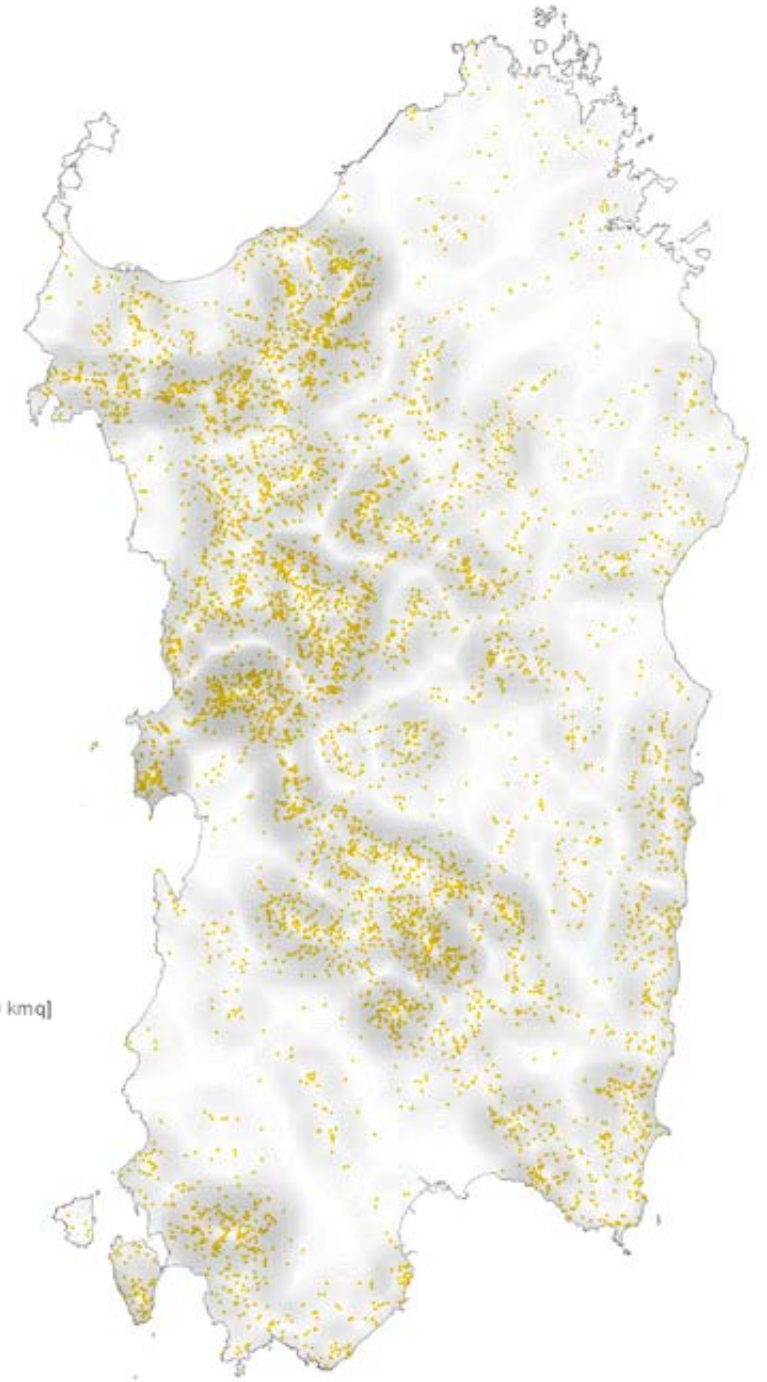
0 - 25
25 - 50
50 - 100
100 - 150
150 - 200
200 - 300
300 - 400
400 - 500



**Mappa di densità di protonuraghi,
nuraghi monotorre, complessi e villaggi**

0 10 25km

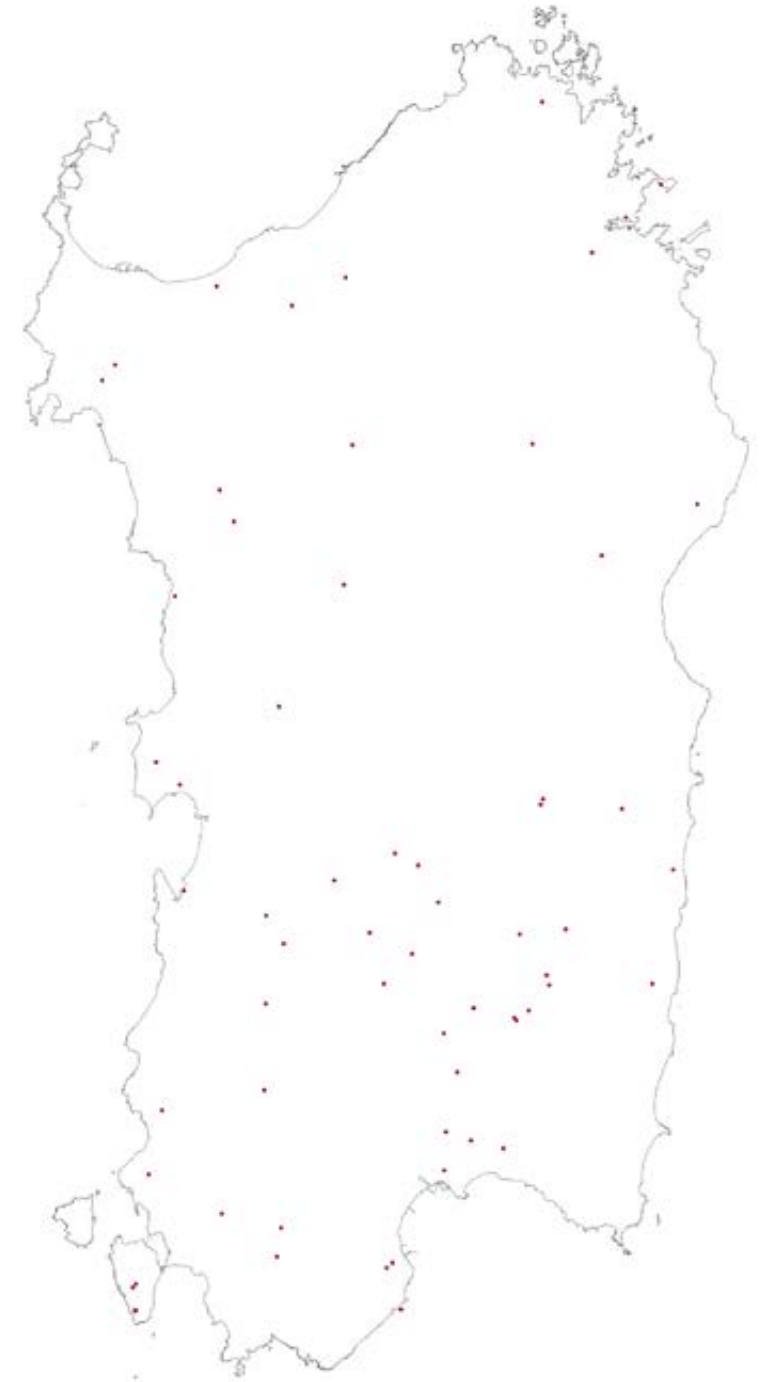
Heatmap nuraghi [n/100 kmq]
● nuraghi censiti



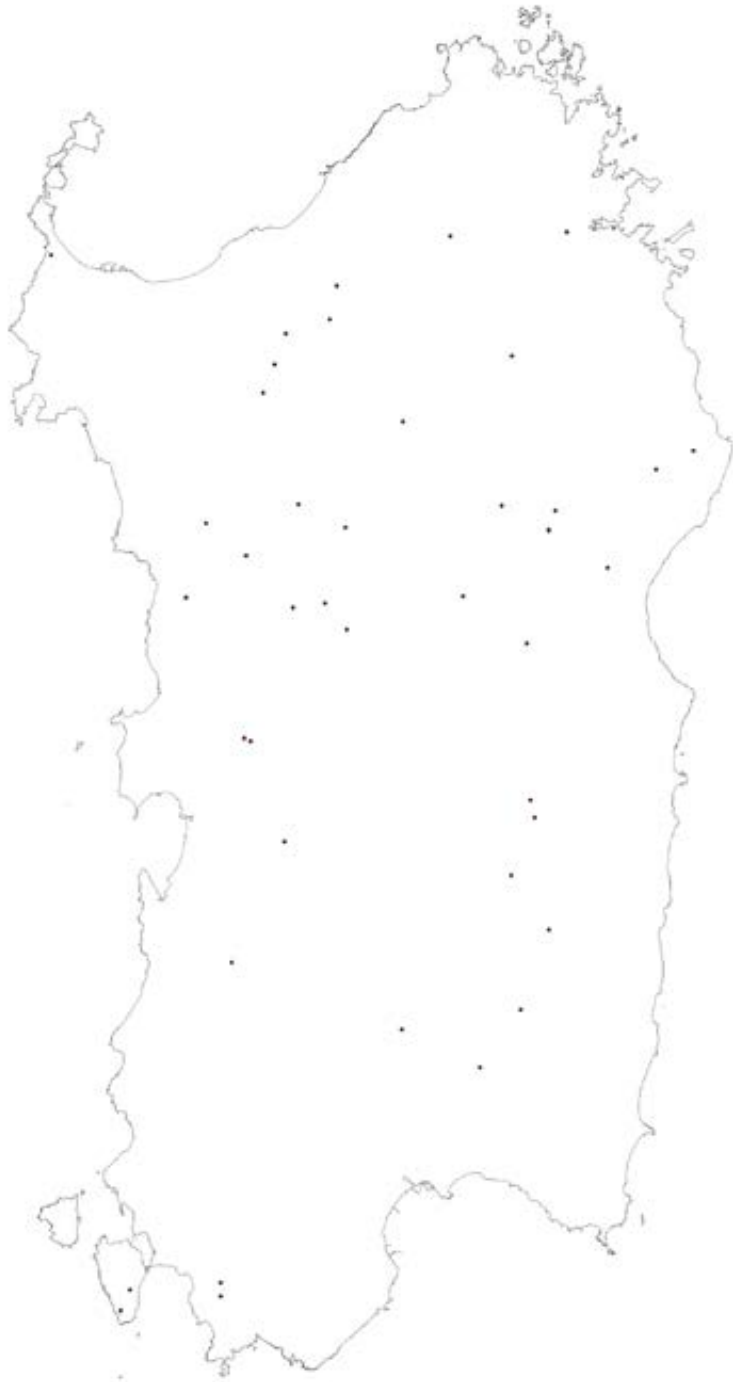
Posizione pozzi e fonti sacre

0 10 25km

Culto dell'acqua
● pozzi sacri



0 10 25km



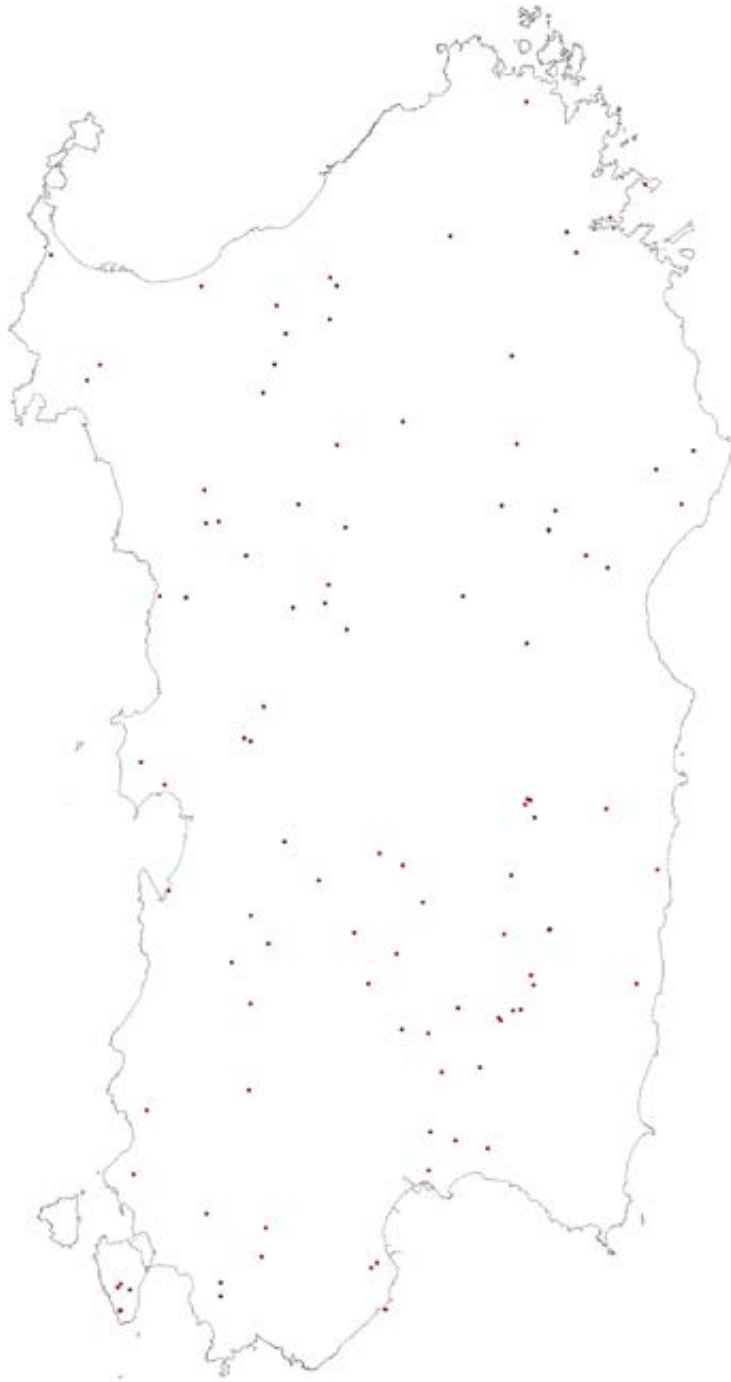
Culto dell'acqua
● fonti sacre

0 10 25km



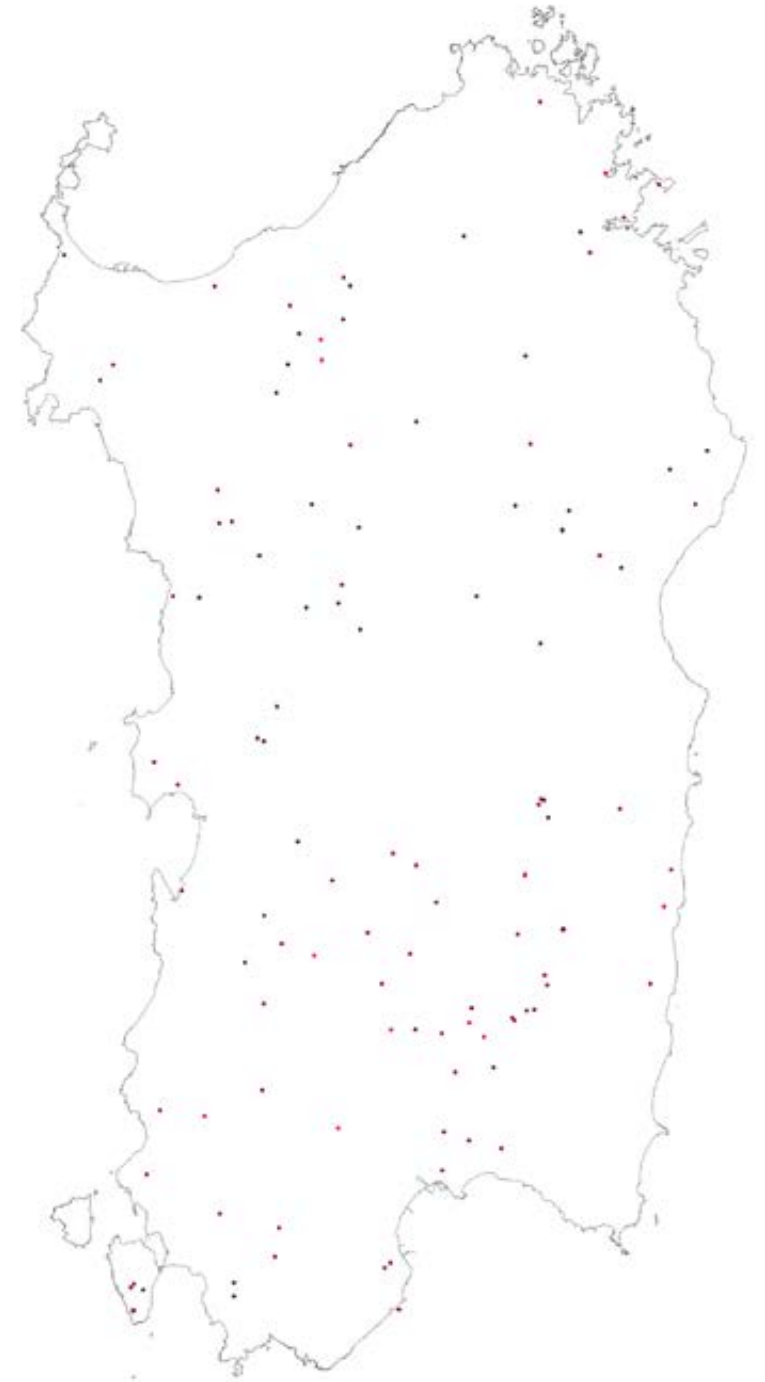
Culto dell'acqua
● siti non classificati

0 10 25km



Culto dell'acqua
● pozzi sacri
● fonti sacre

0 10 25km



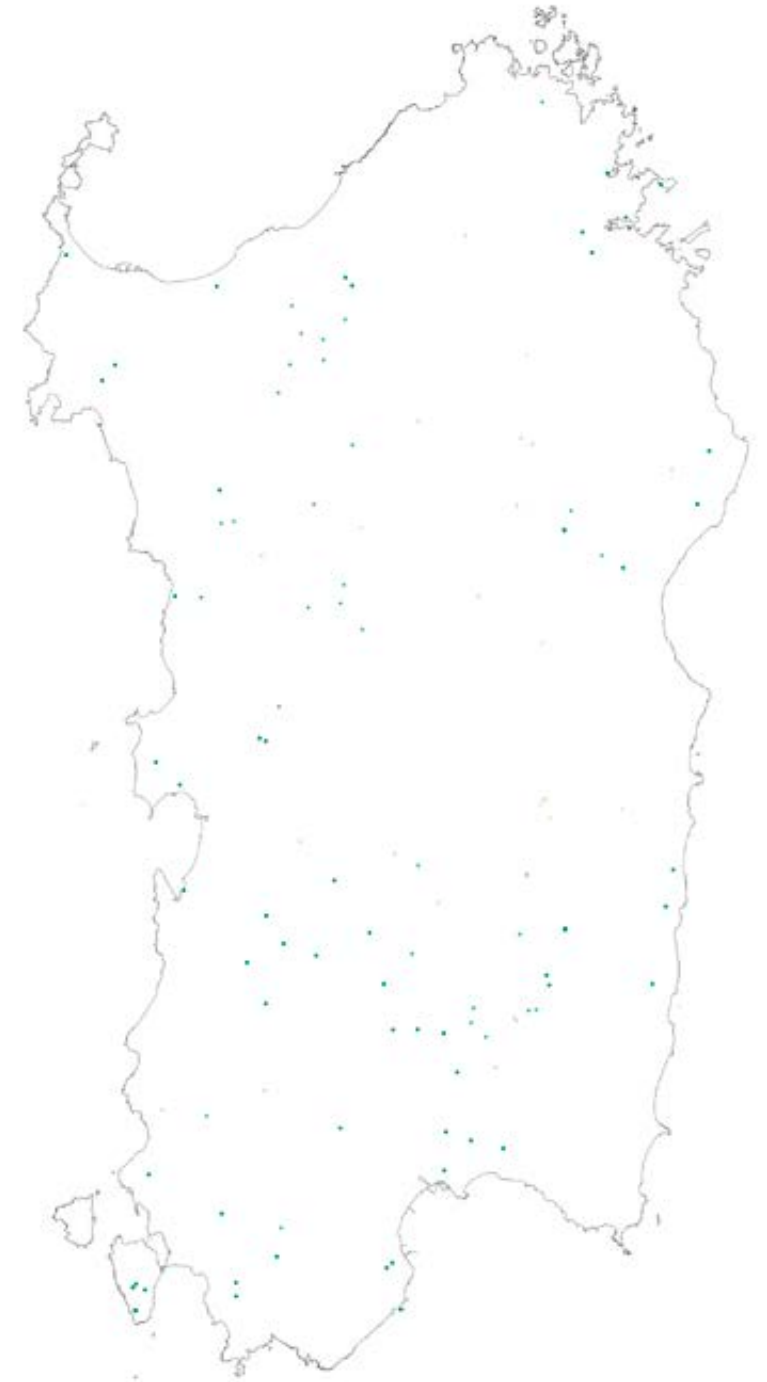
Culto dell'acqua
● siti non classificati
● pozzi sacri
● fonti sacre

Relazioni con invarianti territoriali di pozzi e fonti sacre

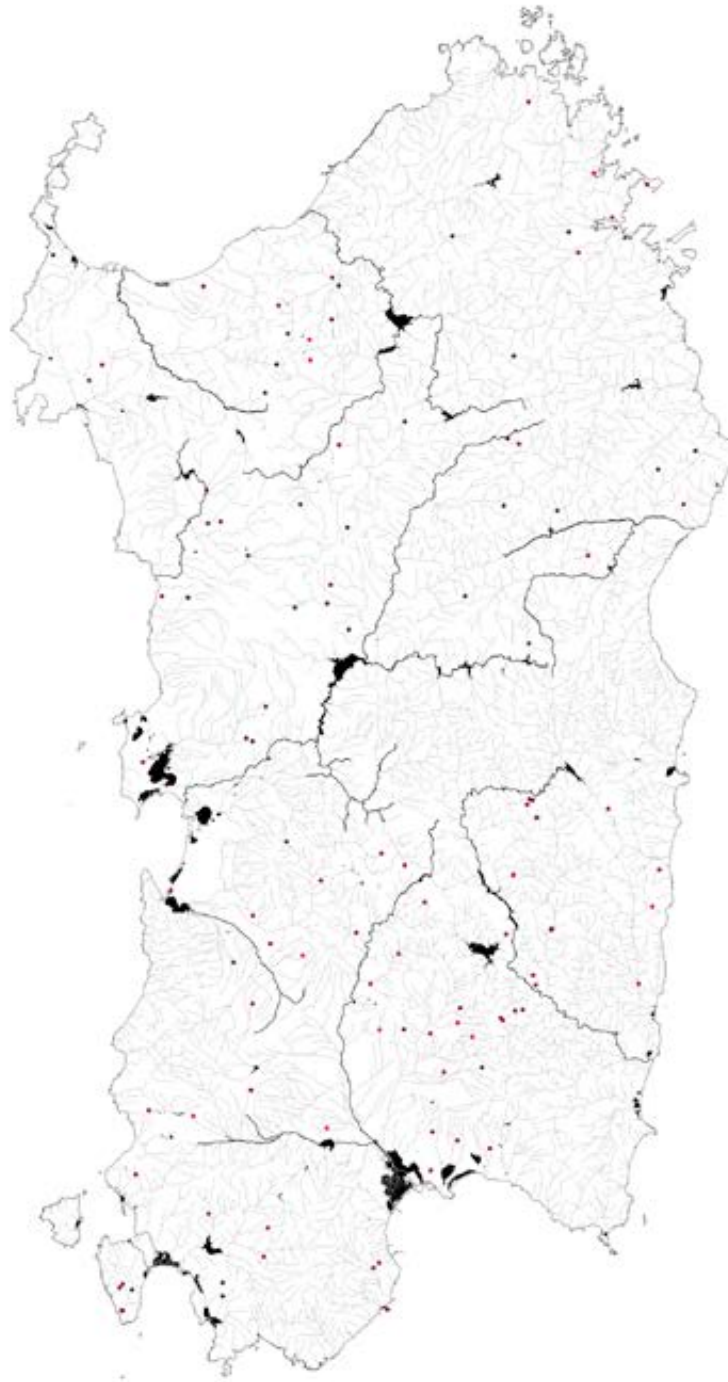
0 10 25km

Quota culto acqua

- 0 - 200
- 200 - 500
- 500 - 800
- 800 - 1000
- 1000 - 1200



0 10 25km



Culto dell'acqua e idrografia

- invasi e specchi d'acqua
- idrografia primaria
- idrografia secondaria
- siti non classificati
- pozzo sacro
- fonte sacra

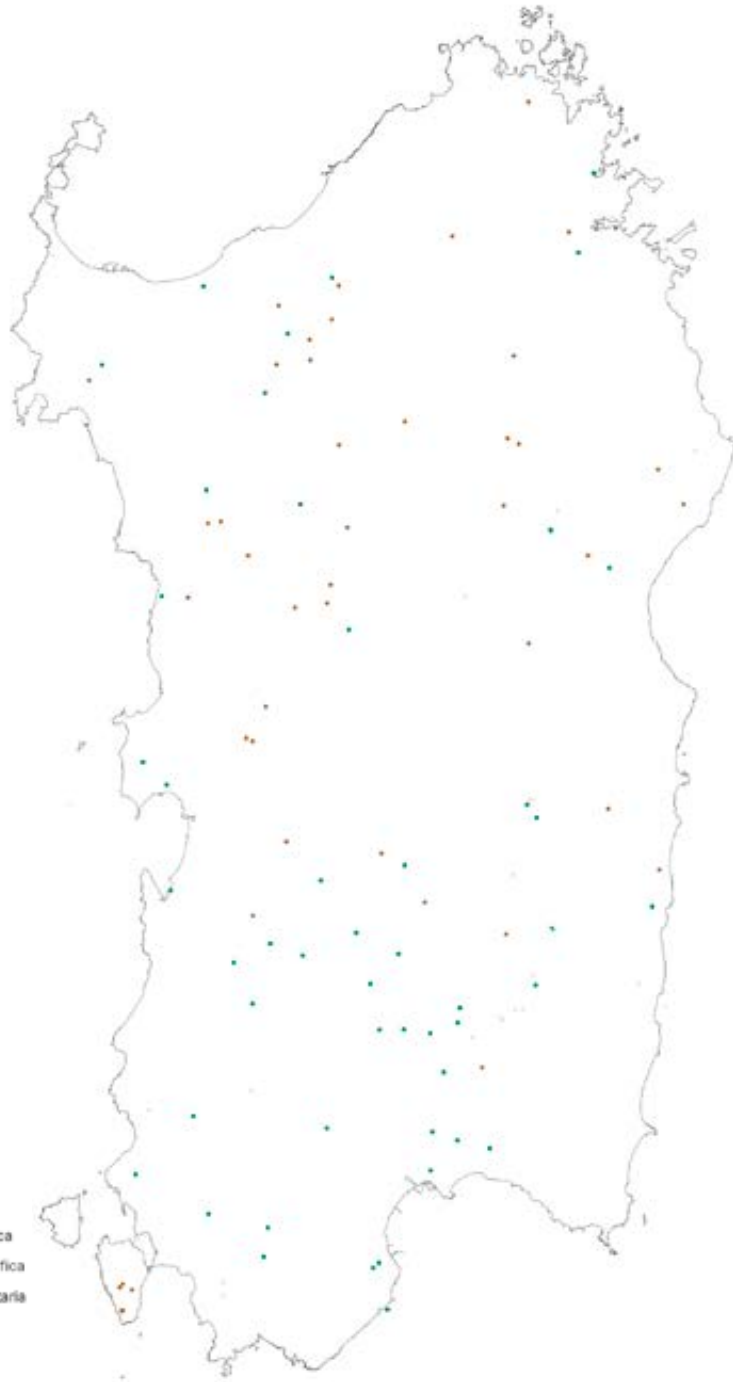
0 10 25km



Culto dell'acqua e sostrato geologico

- Acque
- Alluvioni e su arenarie eoliche cementate del Pleistocene
- Alluvioni e su conglomerati arenarie eoliche e crostoni calcarei dell'Olocene
- Argille, arenarie e conglomerati (formazioni del Civerri e di Ussana) dell'Eocene, Oligocene e Miocene
- Calcari organogeni, calcareniti, arenarie e conglomerati del Miocene e relativi depositi colluviali
- Calcari dolomie e calcari dolomitici del Paleozoico e del Mesozoico e relativi depositi di versante
- Marne, arenarie e calcari marnosi del Miocene e relativi depositi colluviali
- Metamorfiti (scisti, scisti arenacei, argilloscisti, ecc.) del Paleozoico e relativi depositi di versante
- Paesaggi urbanizzati
- Rocce effusive acide (andesiti, rioliti, riolaciti, ecc.) e intermedie (fonoliti) del Cenozoico e loro depositi di versante e colluviali
- Rocce effusive basiche (basalti) del Pliocene superiore e del Pleistocene e relativi depositi di versante e colluviali
- Rocce intrusive (graniti, granodioriti, leucograniti, ecc.) del Paleozoico e relativi depositi di versante
- Sabbie eoliche dell'Olocene

0 10 25km



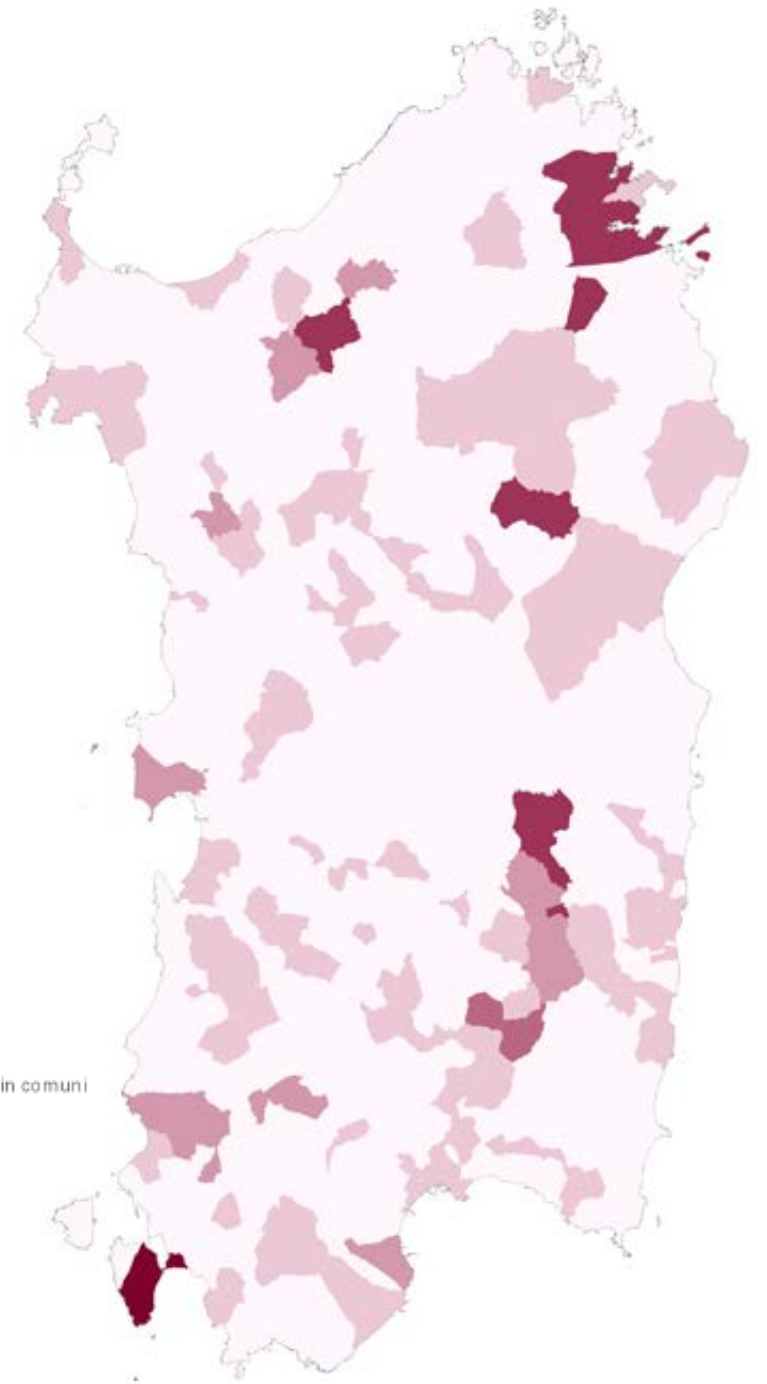
Culto dell'acqua e litologia

- culto dell'acqua su litologia magmatica
- culto dell'acqua su litologia metamorfica
- culto dell'acqua su litologia sedimentaria

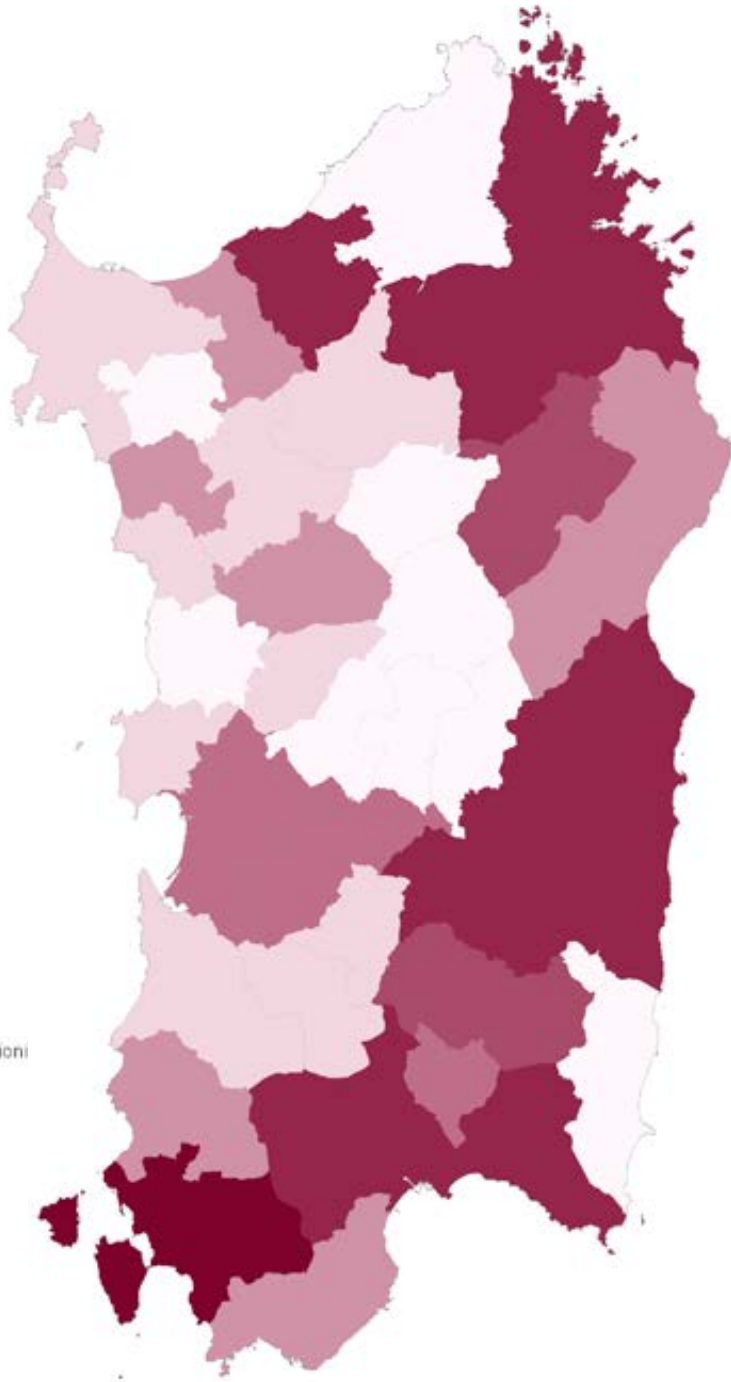
Diffusione di pozzi e fonti sacre

0 10 25km

Numero culto dell'acqua in comuni



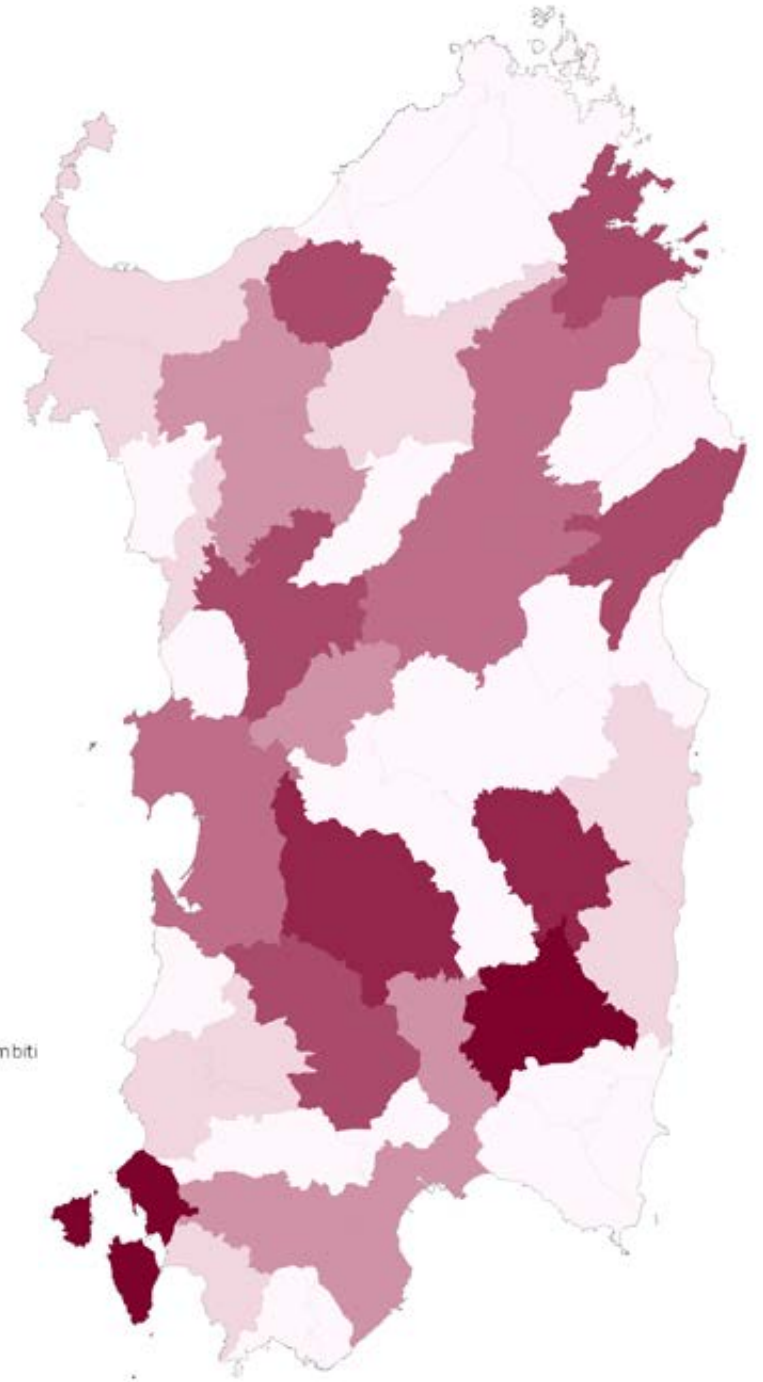
0 10 25km



Numero culto acqua in sub-regioni

0-1
1-2
2-3
3-4
4-6
6-8
8-13

0 10 25km



Numero culto acqua in ambiti

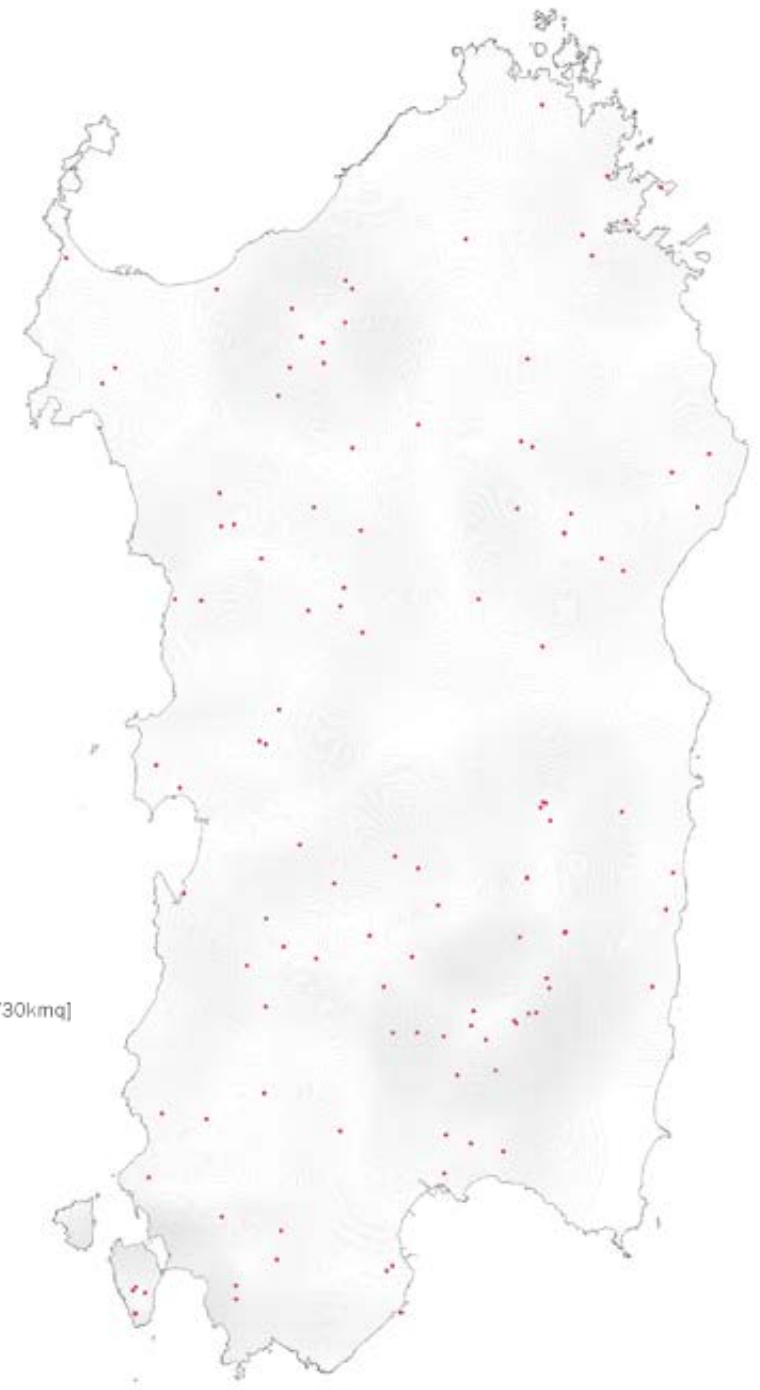
0-1
1-2
2-3
3-4
4-6
6-8
8-13

Mappa di densità di pozzi e fonti sacre

0 10 25km

Heatmap culto acqua [n/30kmq]

● culto dell'acqua



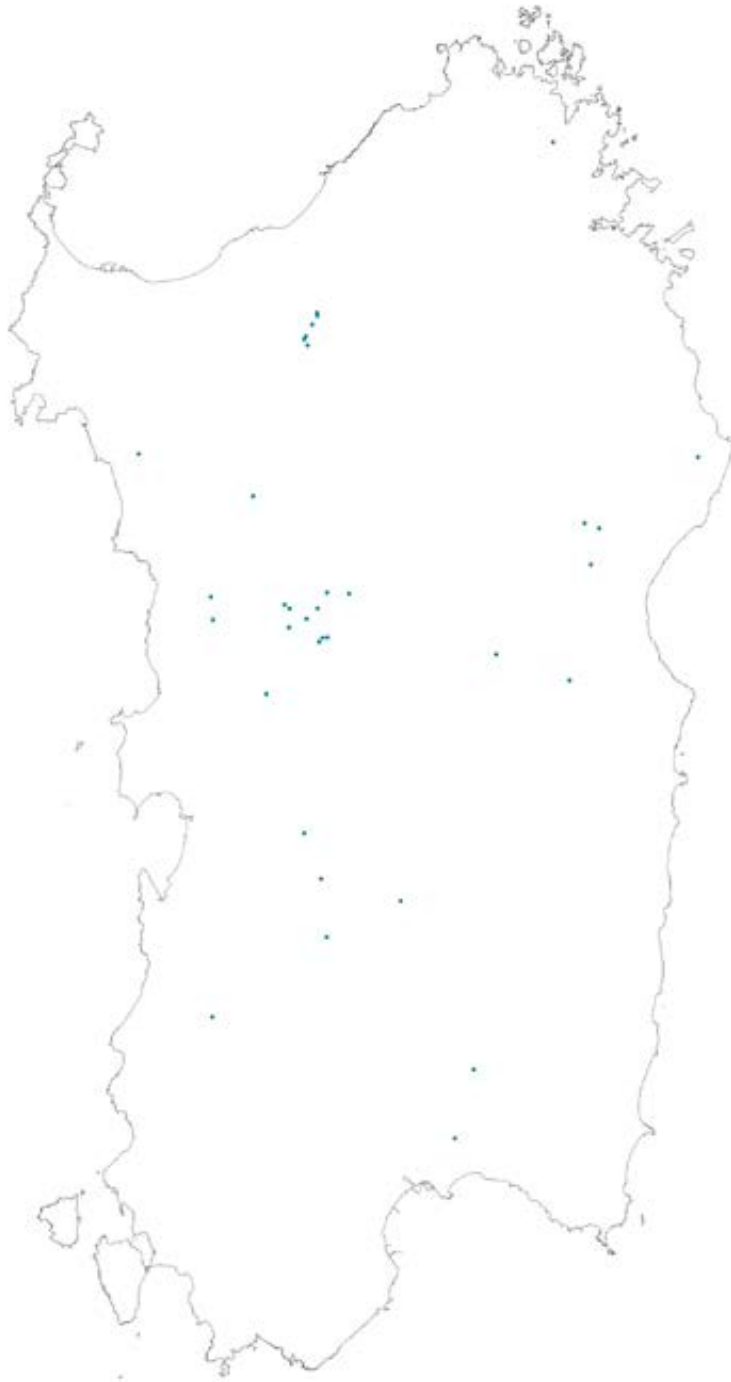
Posizione tombe di giganti

0 10 25km

Tombe di Giganti
● tombe di giganti sep. a prospetto



0 10 25km



Tombe di Giganti
● tombe di giganti dolmeniche

0 10 25km



Tombe di Giganti
● tombe di giganti ciclopiche

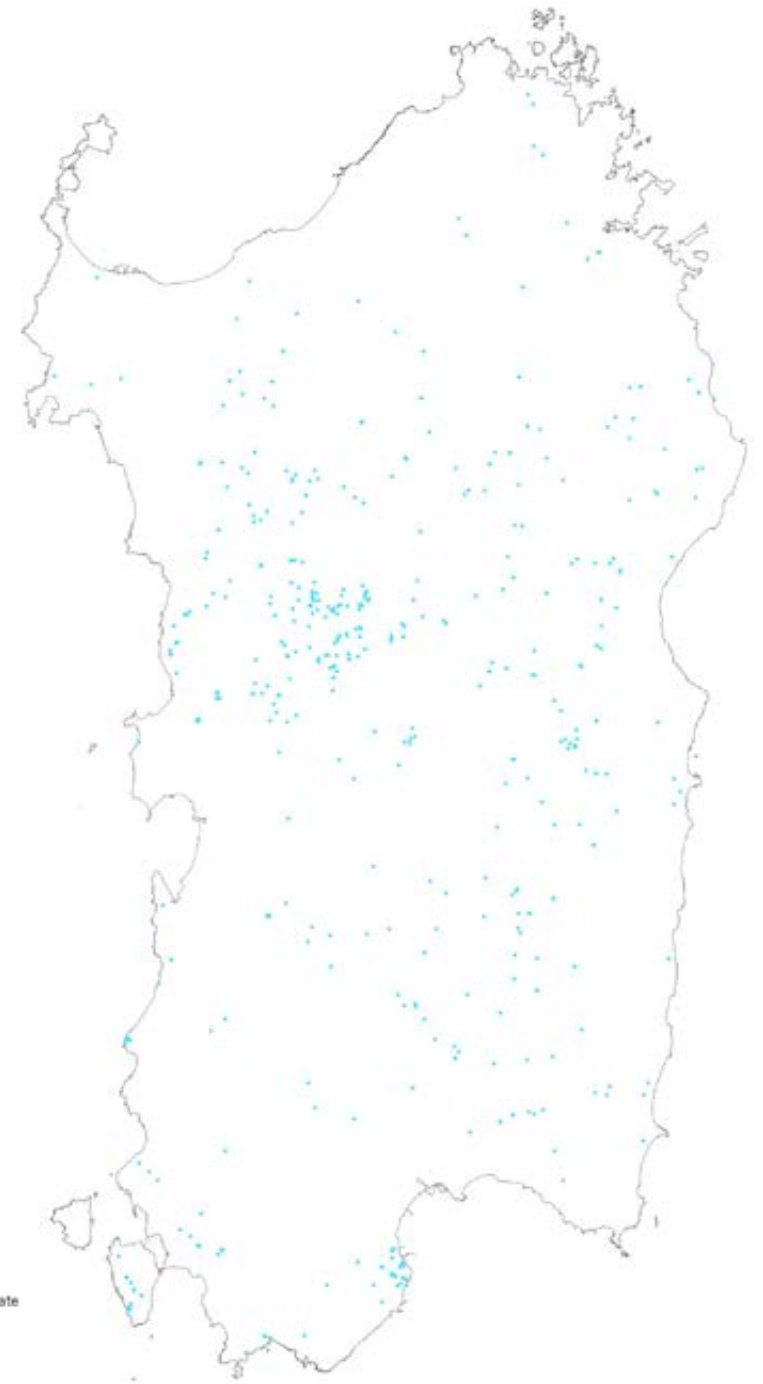
0 10 25km



Tombe di Giganti

- tombe di giganti ciclopiche
- tombe di giganti dolmeniche
- tombe di giganti sep. a prospetto

0 10 25km



Tombe di Giganti

- tombe di giganti non classificate

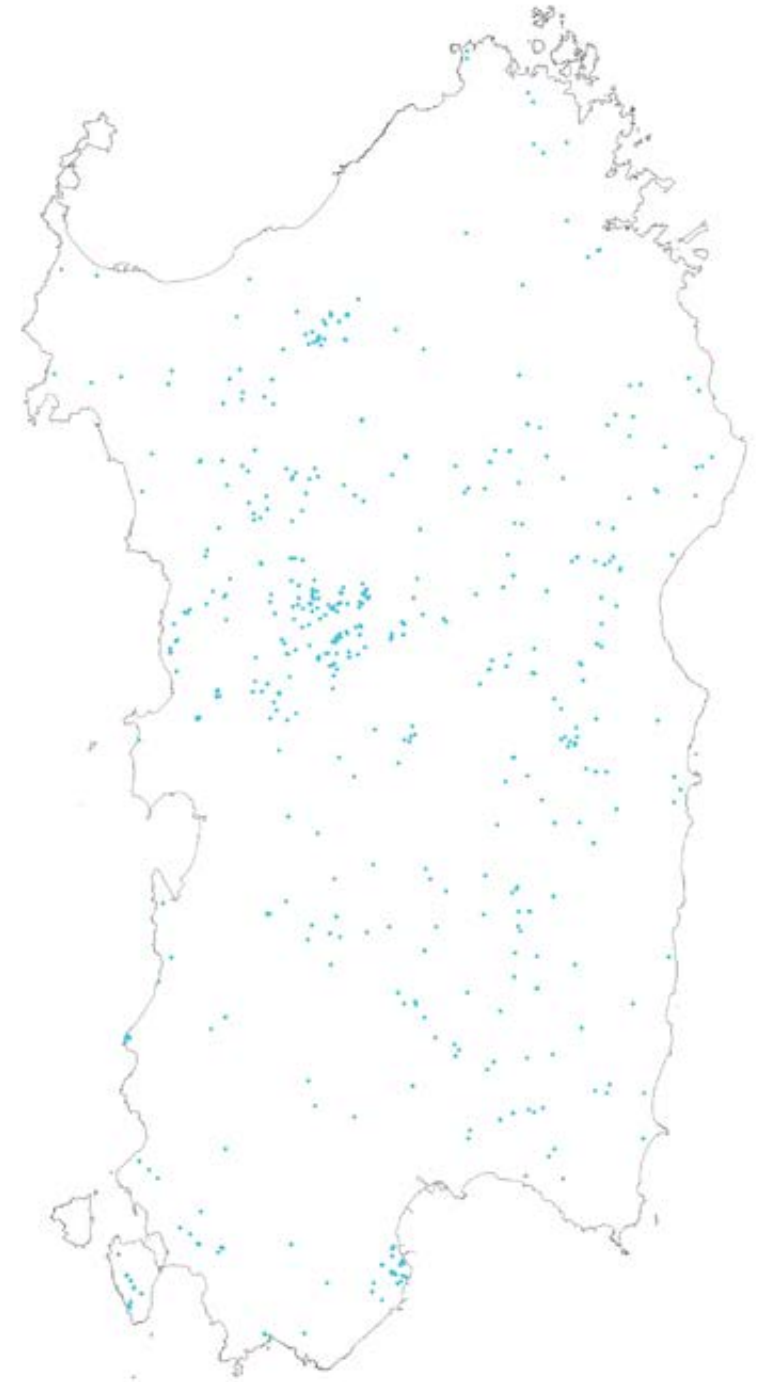
0 10 25km



Tombe di Giganti

- tombe di giganti non classificate
- tombe di giganti ciclopiche
- tombe di giganti dolmeniche
- tombe di giganti sep. a prospetto

0 10 25km



Tombe di Giganti

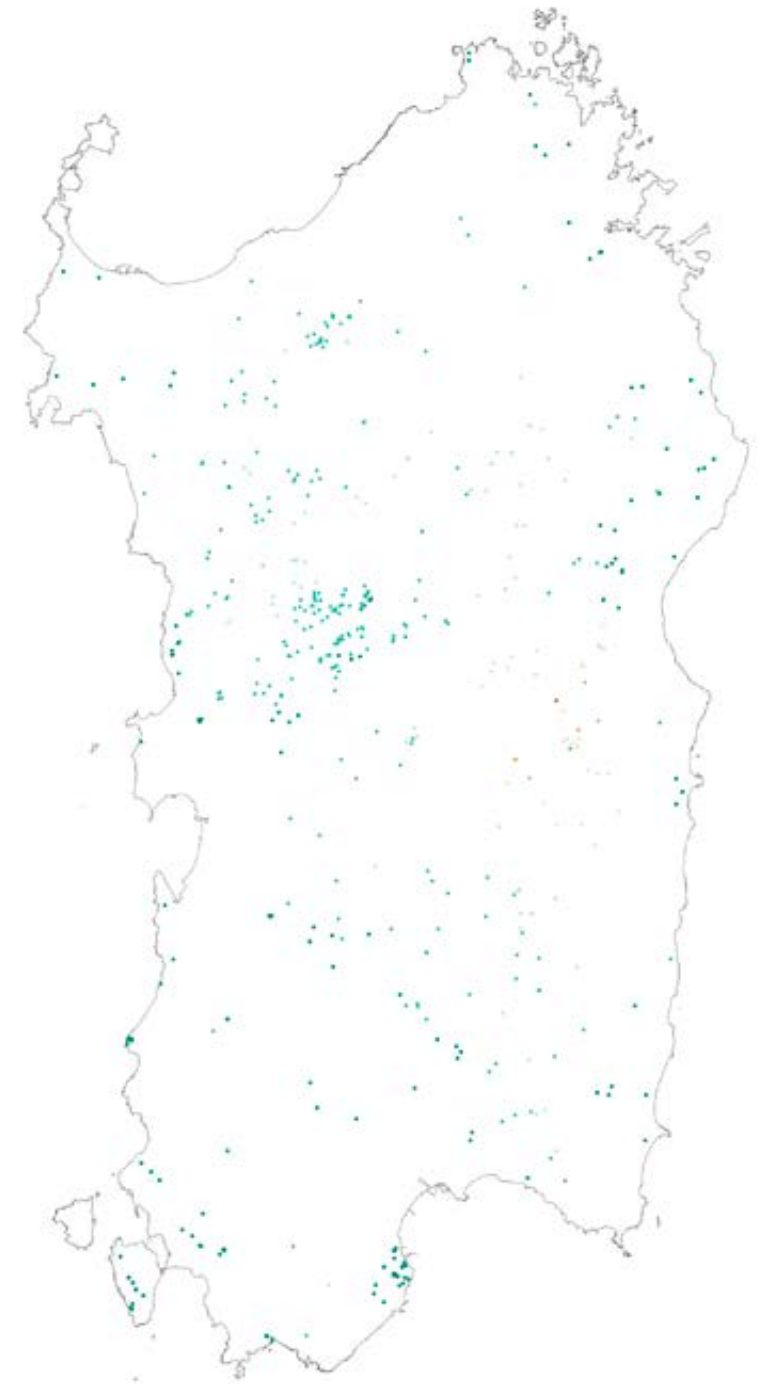
- tombe di giganti

Relazioni con invarianti territoriali delle tombe di giganti

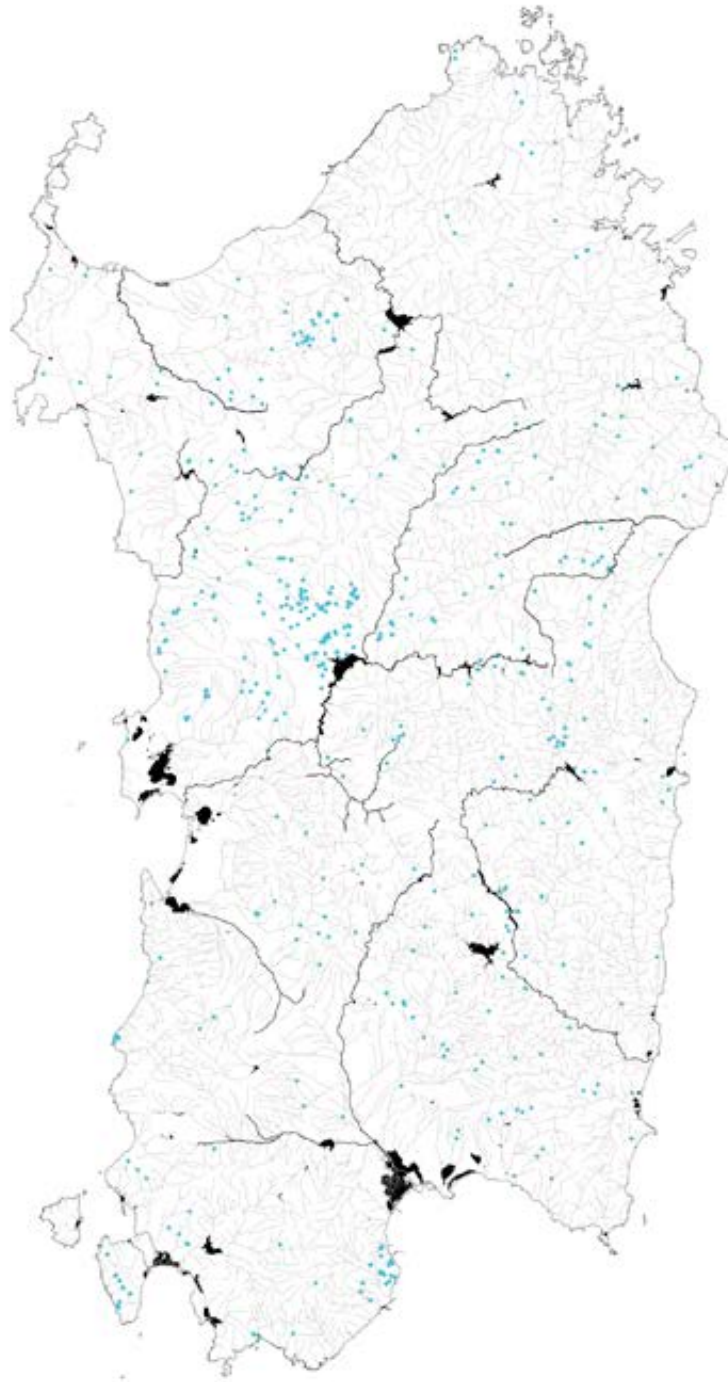
0 10 25km

Quota tombe giganti

- 0 - 200
- 200 - 500
- 500 - 800
- 800 - 1000
- 1000 - 1200
- 1200 - 1800



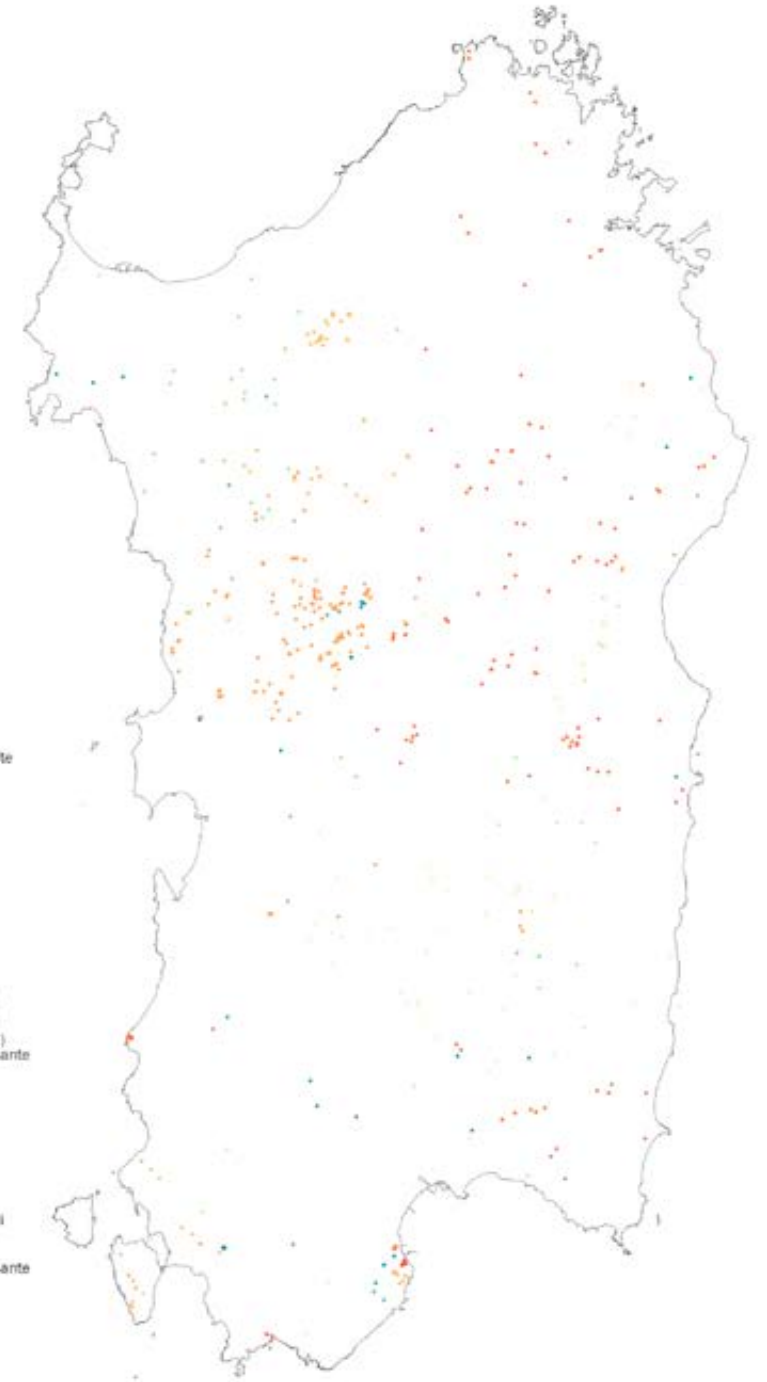
0 10 25km



Tombe e Idrografia

- invasi e specchi d'acqua
- idrografia primaria
- idrografia secondaria
- tombe di giganti

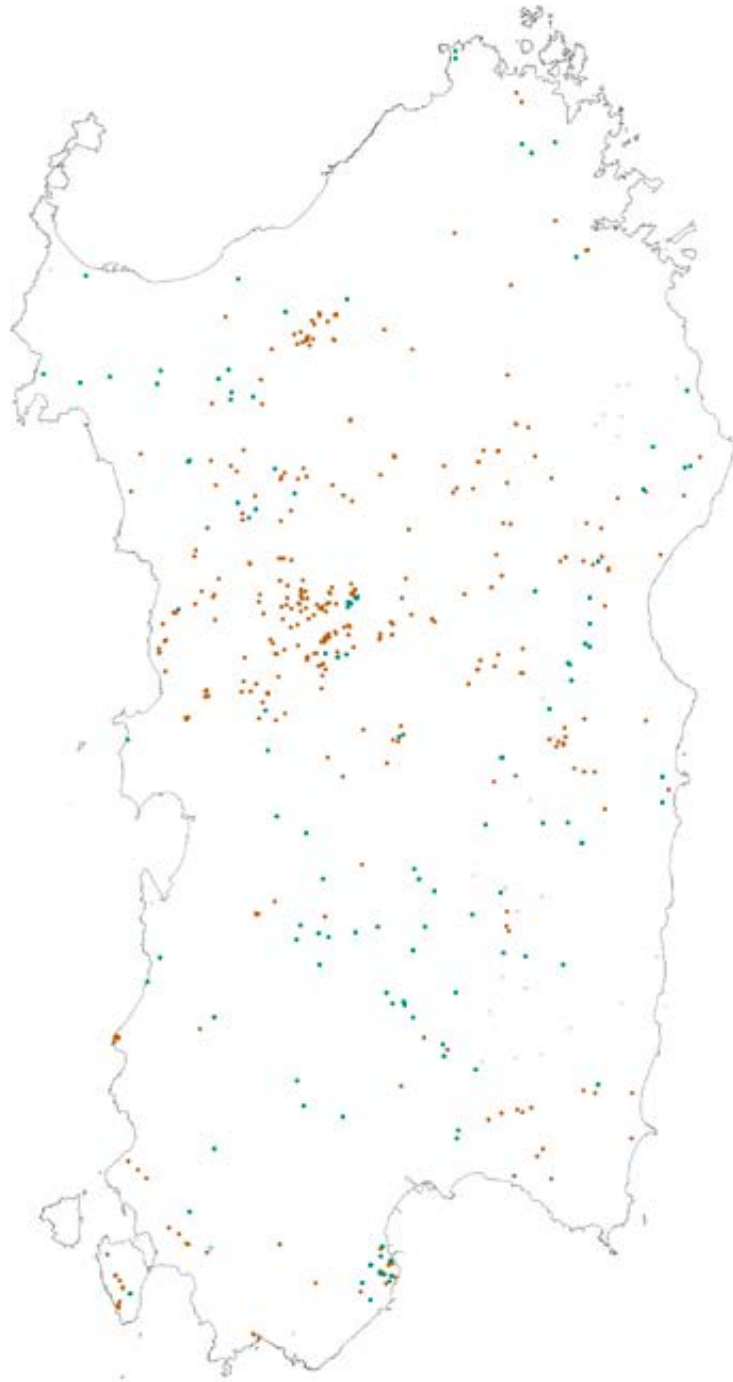
0 10 25km



Tombe e sostrato geologico

- Acque
- Alluvioni e su arenarie eoliche cementate del Pleistocene
- Alluvioni e su conglomerati arenarie eoliche e crostoni calcarei dell'Olocene
- Argille, arenarie e conglomerati (formazioni del Cixerri e di Ussana) dell'Eocene, Oligocene e Miocene
- Calcari organogeni, calcareniti, arenarie e conglomerati del Miocene e relativi depositi colluviali
- Calcari dolomie e calcari dolomitici del Paleozoico e del Mesozoico e relativi depositi di versante
- Marne, arenarie e calcari marnosi del Miocene e relativi depositi colluviali
- Metamorfiti (scisti, scisti arenacei, argilloscisti, ecc.) del Paleozoico e relativi depositi di versante
- Paesaggi urbanizzati
- Rocce effusive acide (andesiti, rioliti, riolaciti, ecc.) e intermedie (fonoliti) del Cenozoico e loro depositi di versante e colluviali
- Rocce effusive basiche (basalti) del Pliocene superiore e del Pleistocene e relativi depositi di versante e colluviali
- Rocce intrusive (graniti, granodioriti, leucograniti, ecc.) del Paleozoico e relativi depositi di versante
- Sabbie eoliche dell'Olocene.

0 10 25km



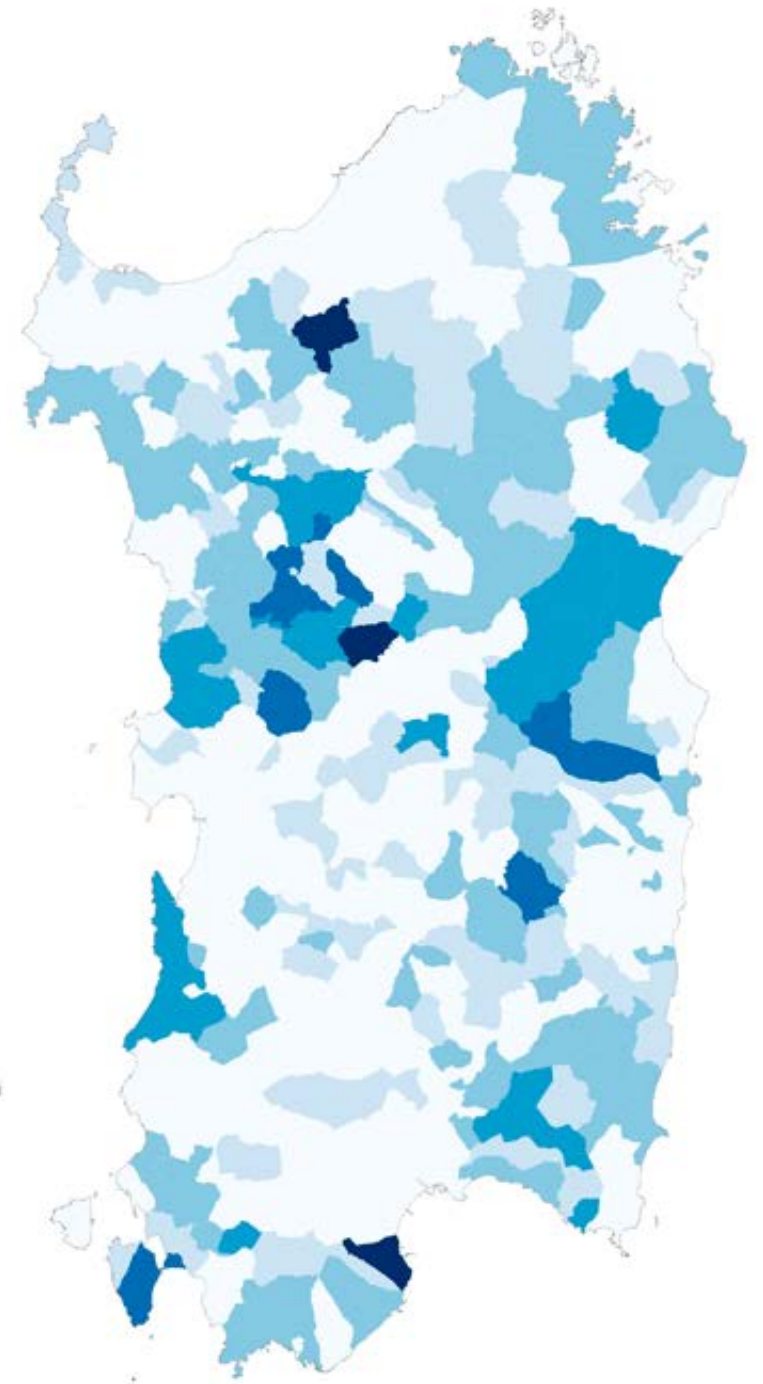
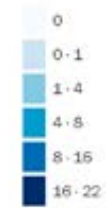
Tombe dei giganti e litologia

- tombe su litologia magmatica
- tombe su litologia metamorfica
- tombe su litologia sedimentaria
- tombe in prossimità di laghi e canali

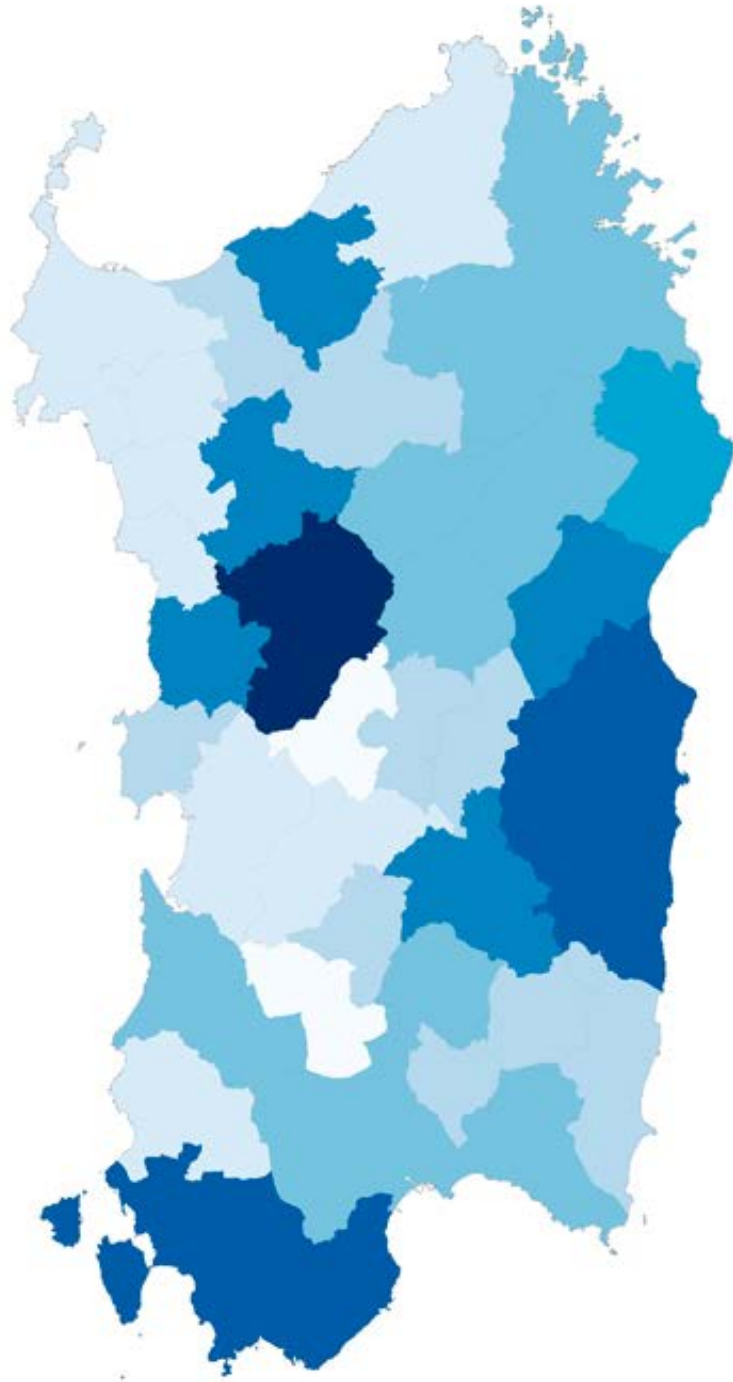
Diffusione di tombe di giganti

0 10 25km

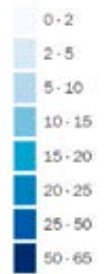
Numero tombe in comuni



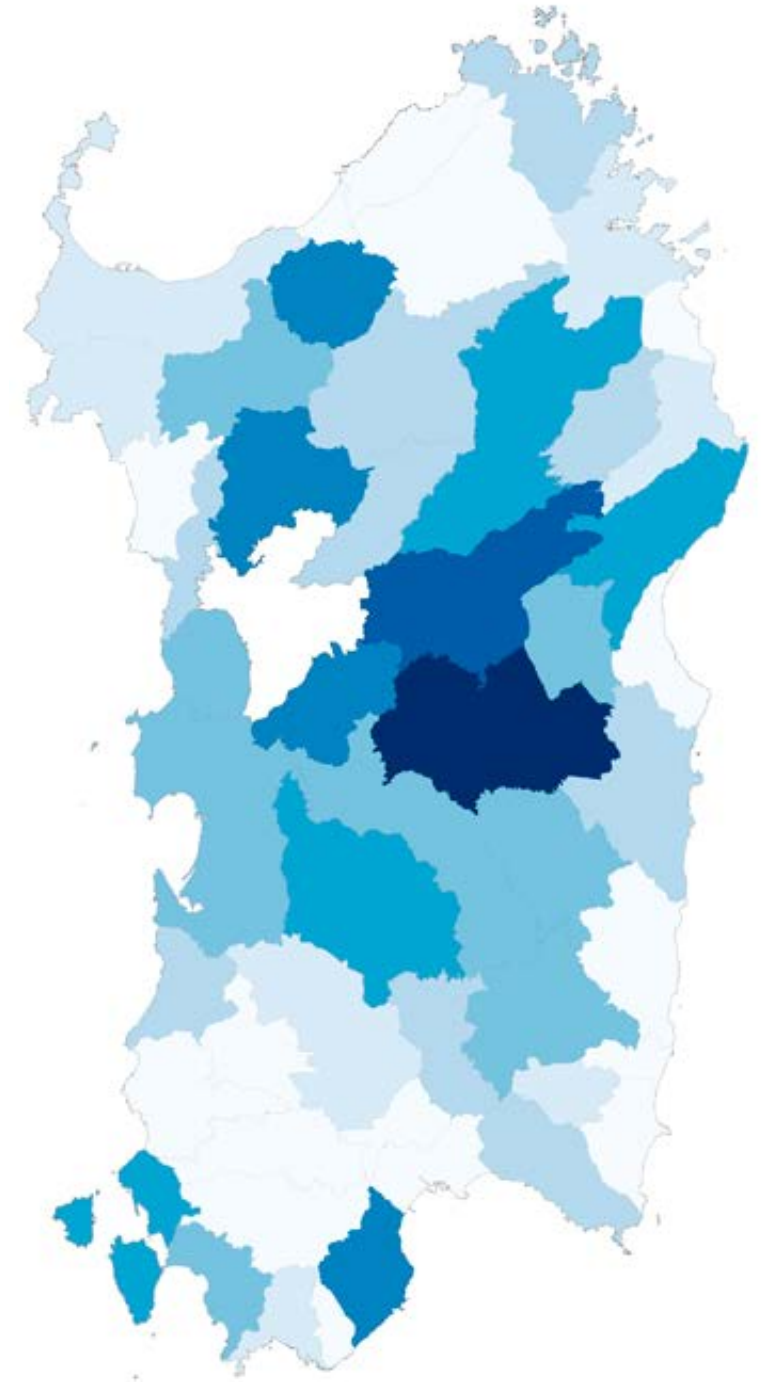
0 10 25km



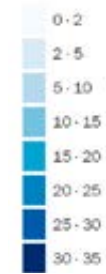
Numero tombe in sub-regioni



0 10 25km



Numero tombe in ambiti

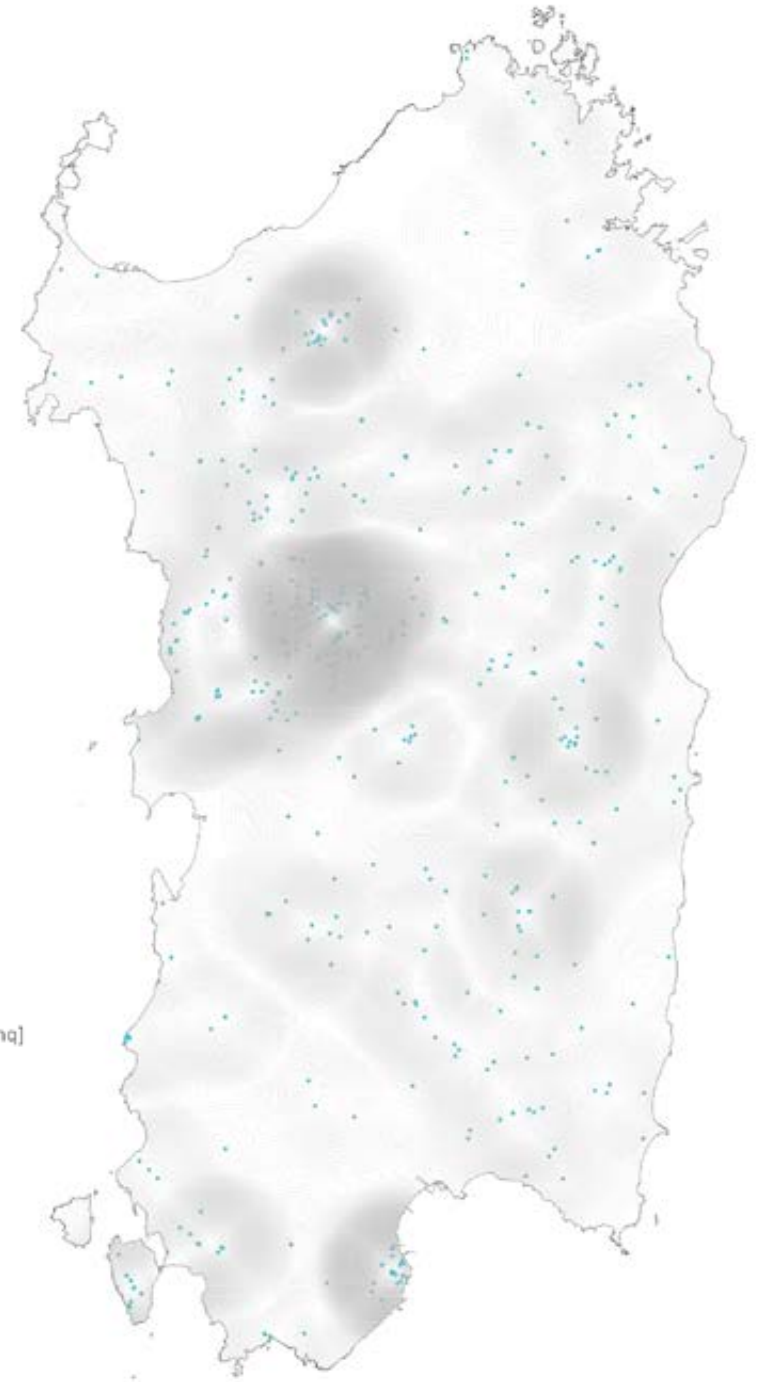


Mappa di densità delle tombe di giganti

0 10 25km

Heatmap tombe [n/20kmq]

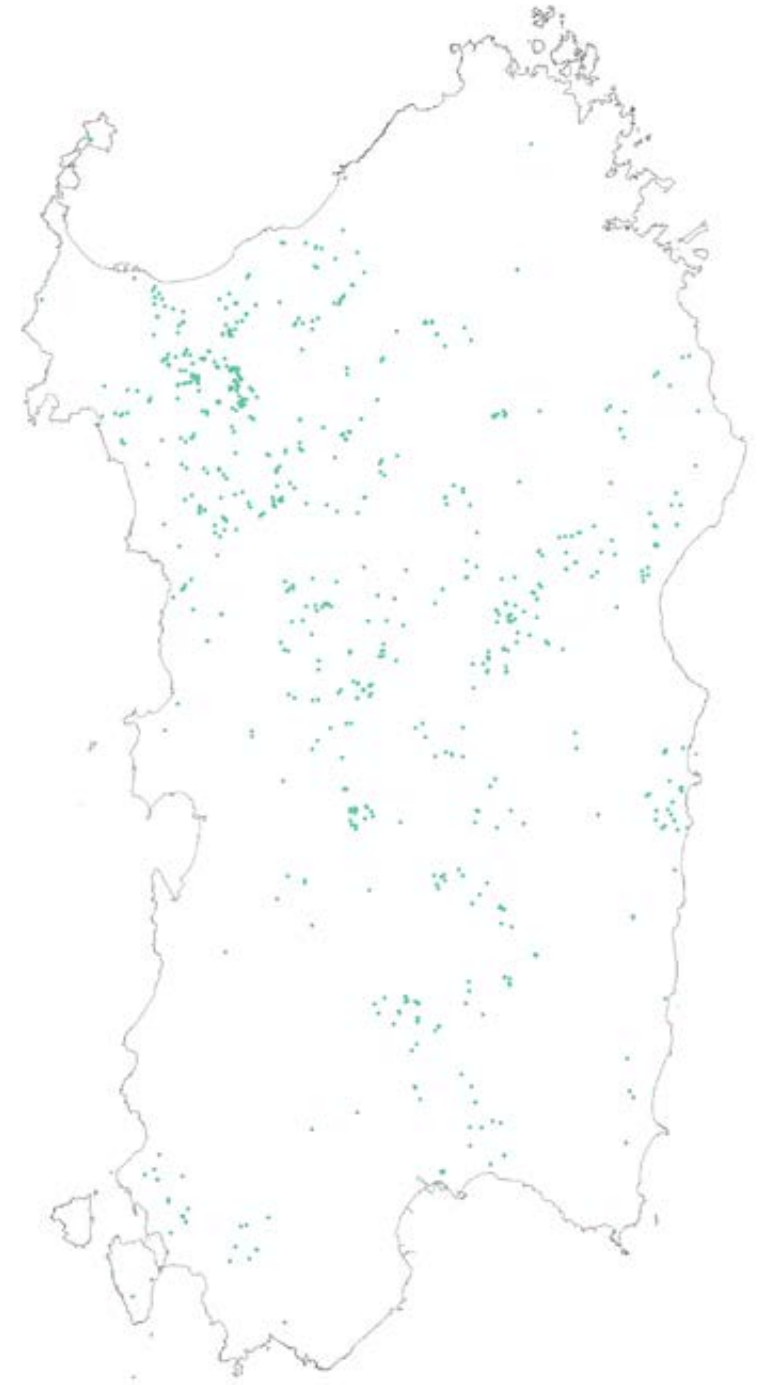
● tombe di giganti



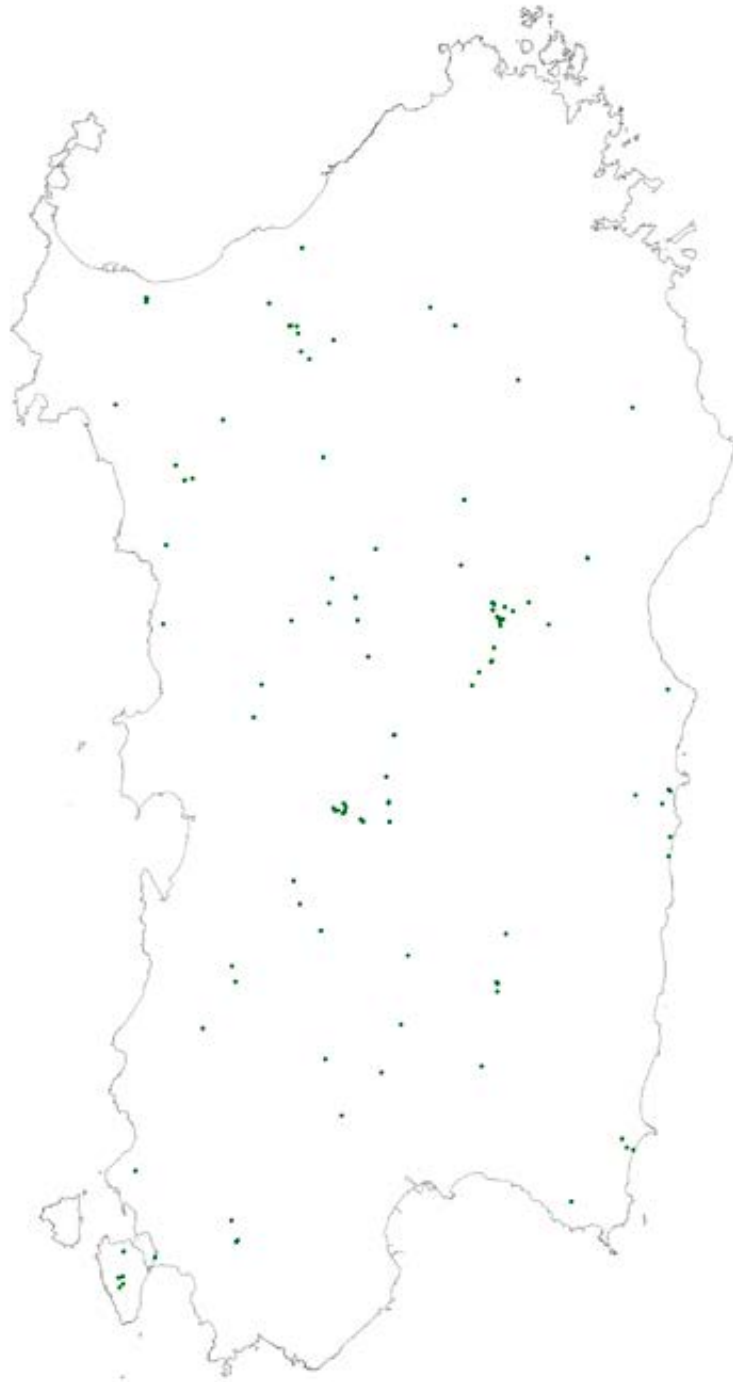
Posizione delle architetture prenuragiche

0 10 25km

Domus
● domus de janas

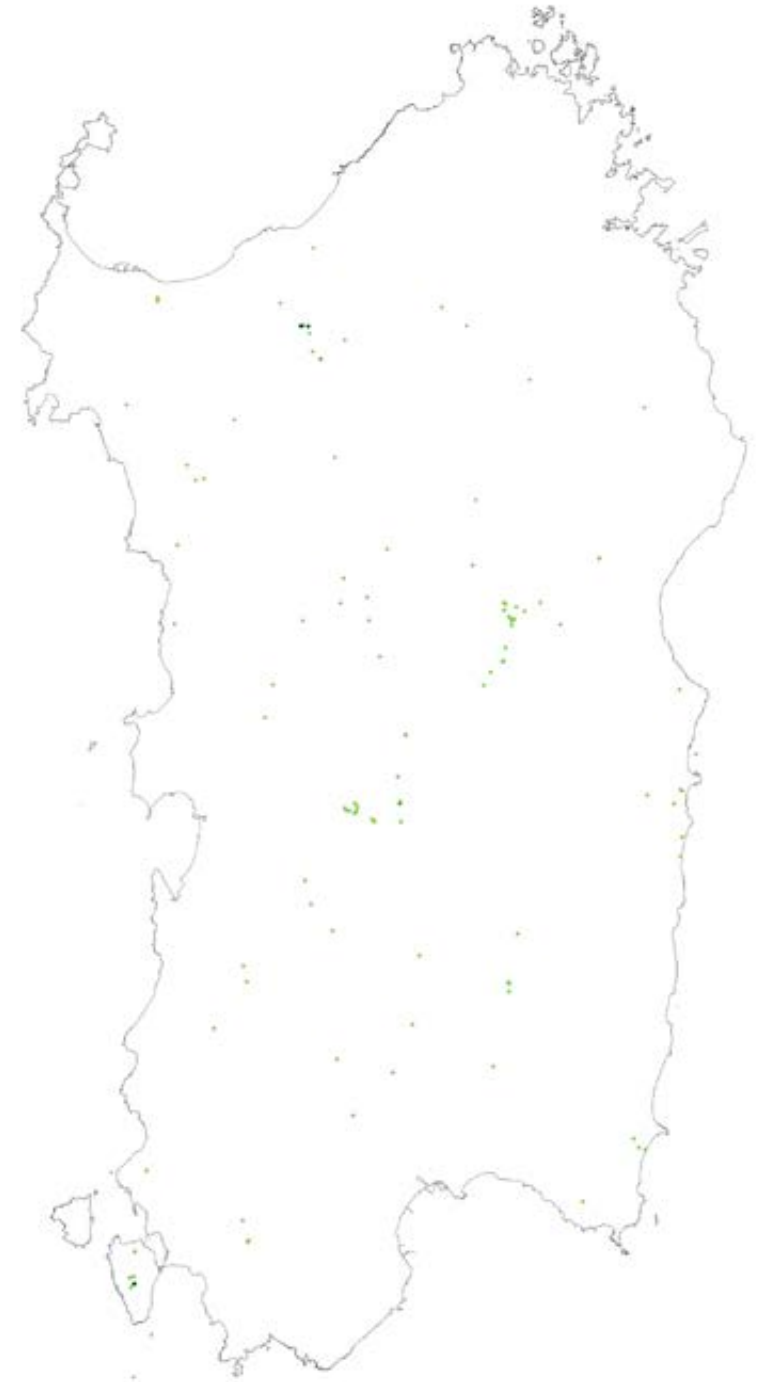


0 10 25km



Megaliti
● Menhir

0 10 25km



Menhir
● menhir non classificati
● menhir protoantropomorfi
● menhir antropomorfi
● menhir statue

0 10 25km



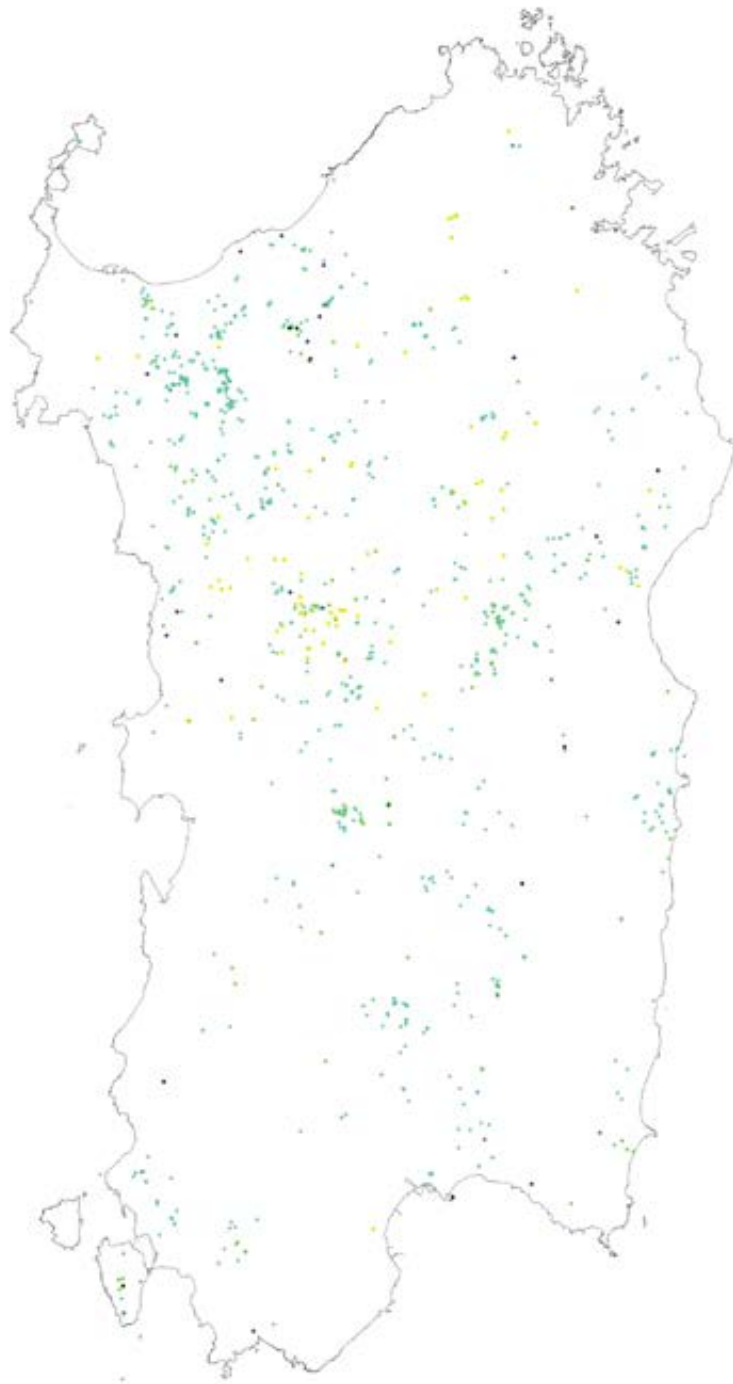
Megaliti
● Dolmen

0 10 25km



Dolmen
● dolmen non classificati
● dolmen a corridoio coperto

0 10 25km



Menhir

- menhir non classificati
- menhir protoantropomorfi
- menhir antropomorfi
- menhir statue

Dolmen

- dolmen non classificati
- dolmen a corridolo coperto

Domus de janas

- Domus de janas

Unicum

- altari
- cerchi megalitici
- cromlech
- muraie megalitiche
- templi

0 10 25km



Altro

- grotte
- tafoni
- ripari sotto roccia

BIBLIOGRAFIA

Il progetto di ricerca

- Agamben, G. (2008a) *Che cos'è il contemporaneo?* Milano: Nottetempo.
- Agamben, G. (2008b) *Signatura rerum: sul metodo*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Benevolo, L. - Albrecht, B. (2002) *Le origini dell'architettura*. Bari: Laterza.
- Bonaiti, M. (2002) *Architettura è: Louis I. Kahn, gli scritti*. Firenze: Electa.
- Campo Baeza, A. (2009) *Pensar con las manos*. Buenos Aires: Nobuko.
- Emery, N. (2007) *Progettare, costruire, curare. Per una deontologia dell'architettura*. Prima ediz. Bellinzona: Casagrande s.a.
- Frampton, K. (1999) *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*. Milano: Skira.
- Lilliu, G. (2002) *La costante resistenziale sarda*. (a cura di) A. Mattone. Nuoro: Ilisso.
- Moneo, R. (2012) *L'altra modernità. Considerazioni sul futuro dell'architettura*. Milano: Marinotti.
- Purini, F. (2000) *Comporre l'architettura*. Roma-Bari: Laterza.
- Purini, F. (2022) *Discorso sull'architettura. Cinque itinerari nell'arte del costruire*. Venezia: Marsilio.
- Van de Ven, C. (2019) *Lo spazio in architettura: l'evoluzione di una nuova idea nella stagione dei Movimenti Moderni*. (a cura di) F. Cacciatore. Siracusa: LetteraVentidue.

1. Il pensiero arcaico

- Agamben, G. (2008) *Che cos'è il contemporaneo?* Milano: Nottetempo.
- Agamben, G. (2019) *Studiolo*. Torino: Einaudi.
- Benevolo, L. - Albrecht, B. (2002) *Le origini dell'architettura*. Bari: Laterza.
- Bergson, H. (1944) *Creative Evolution*. New York: Modern Library.
- Besse, J. M. (2020) *Paesaggio ambiente. Natura, territorio, percezione*. Roma: DeriveApprodi srl.
- De Poli, A. (a cura di) (2008) *Enciclopedia dell'architettura*. Milano: Motta.
- Eliade, M. (1968) *Il mito dell'eterno ritorno. Archetipi e ripetizione*. Bologna: Boria.
- Forci, A. - Frau, E. (a cura di) (2018) *La dea madre di Turrìga. Un'icona senza tempo*. Ortacesus: Sandhi.
- Galimberti, U. (2018) *Nuovo dizionario di Psicologia, Psichiatria, Psicoanalisi e Neuroscienze*. Milano:

Feltrinelli.

- Giordano, L. (2021) *Sull'archetipo. Un'indagine sui processi costitutivi dell'idea archetipale per il progetto di architettura contemporaneo*. Università degli Studi di Napoli Federico II (tesi dottorale).
- Gombrich, E. H. J. (1985) *Il gusto dei primitivi. Le radici della ribellione*. Napoli: Bibliopolis, Istituto Italiano per gli studi filosofici.
- Grassi, G. (2000) *Scritti scelti*. Milano: Angeli.
- Hadot, P. (2002) *Esercizi spirituali e filosofia antica*. (1998). Torino: Einaudi.
- Hillman, J. (2014) *Figure del Mito*. Milano: Adelphi.
- Ingold, T. (2019) *Making. Antropologia, archeologia, arte e architettura*. Milano: Raffaello Cortina.
- Jung, C. G. (1980) *Gli archetipi e l'inconscio Collettivo*. (a cura di) L. Aurigemma. Torino: Boringhieri.
- Klee, P. (2019) *Confessione creatrice e altri scritti*. (a cura di) F. Saba Sardi. Milano: Abscondita.
- Lévi-Strauss, C. (1964) *Il pensiero selvaggio*. Milano: Il Saggiatore.
- Moneo, R. (2012) *L'altra modernità. Considerazioni sul futuro dell'architettura*. Milano: Marinotti.
- Mosco, V. P. (2012) *Nuda architettura*. Milano: Skira.
- Mosterín, J. (1983) *Historia de la filosofía. El pensamiento arcaico*. Madrid: Alianza Editorial.
- Oppo, A. (a cura di) (2012) *Il silenzio della pietra: questioni sulla materia e la libertà*. Trapani: Il pozzo di Giacobbe.
- Pallasmaa, J. (2012) *The eyes of the skin. Architecture and the senses*. New Jersey: John Wiley & Sons.
- Peghin, G. (2018) 'Arcàico versus contemporaneo', in Cellini, G. R. (a cura di) *La domanda di architettura. Le risposte del progetto*. Roma, 29-30 settembre 2017: ProArch Società scientifica nazionale del progetto. Docenti ICAR 14 15 16.
- Peghin, G. (2020) 'I luoghi periferici come sistema di nuove centralità', in Dalzero, S. et al. (a cura di) *Boundary Landscape*. Roma: Tab s.r.l, pp. 31-38.
- Purini, F. (2022) *Discorso sull'architettura. Cinque itinerari nell'arte del costruire*. Venezia: Marsilio.
- Renfrew, C. - Bahn, P. G. (2018) *Archeologia: teoria, metodi e pratica*. Terza ed. italiana. (a cura di) S. Gelichi. Bologna: Zanichelli.
- Rocci, L. (1956) *Vocabolario Greco-Italiano*. Undicesima. Roma-Napoli: Società editrice Dante Alighieri.
- Rykwert, J. (1972) *La casa di Adamo in Paradiso*. Milano: Adelphi.

Semper, G. (1991) 'I quattro elementi dell'architettura', in Heinz, Q. (a cura di) *La visione estetica di Semper*. Milano: Jaca Book.

Seymour-Smith, C. (1992) *Dizionario di antropologia*. Firenze: Sansoni.

Sottsass, E. (2002) *Metafore*. Milano: Skira.

Tagliagambe, S. (2021) *Il paesaggio: glossario*. Melfi: Libria.

2. L'arcaico nel mondo antico

Agamben, G. (2008) *Che cos'è il contemporaneo?* Milano: Nottetempo.

Agamben, G. (2019) *Studiolo*. Torino: Einaudi.

Albrecht, B. - Benevolo, L. (1994) *I confini del paesaggio umano*. Bari: Laterza.

Auge De Lassus, L. (2021) *Voyage Aux Sept Merveilles Du Monde (1880)*. Whitefish: Kessinger Publishing.

Benevolo, L. - Albrecht, B. (2002) *Le origini dell'architettura*. Bari: Laterza.

Bergson, H. (1944) *Creative Evolution*. New York: Modern Library.

Besse, J. M. (2020) *Paesaggio ambiente. Natura, territorio, percezione*. Roma: DeriveApprodi srl.

Braudel, F. (2008) *Il Mediterraneo: Lo spazio, la storia, gli uomini, le tradizioni*. Milano: Bompiani Tascabili.

Brondi, P. (a cura di) (1979) *Ferdinand de Saussure e il problema del linguaggio nel pensiero contemporaneo*. Messina-Firenze: G. D'Anna.

Careri, F. (2006) *Walkscapes: camminare come pratica estetica*. Torino: Einaudi.

Cimatti, F. (2008) 'L'assenza della cosa e la promessa del ritorno. Per una semiotica del sacro', in Nicola Dusi - Gianfranco Marrone (a cura di) *Destini del sacro. Discorso religioso e semiotica della cultura*. Milano: Booklet.

Conway Morris, S. (2005) *Life's solution: inevitable humans in a lonely universe*. New York: Cambridge University Press.

Coppa, M. (1968) *Storia dell'urbanistica: Dalle origini all'ellenismo*. Torino: Einaudi.

Dal Co, F. (a cura di) (1999) Aldo Rossi. *Quaderni Azzurri*. Milano-Los Angeles: Electa-The Getty Research Institute.

Eliade, M. (1968) *Il mito dell'eterno ritorno. Archetipi e ripetizione*. Bologna: Boria.

Fergusson, J. (1872) *Rude stone monuments in all countries; their age and uses*. London: John Murray.

Ferlenga, A. - Verde, P. (2000) *Dom Hans van der Laan: le opere, gli scritti*. Milano: Electa.

Ferraro, G. (2002) *Il libro dei luoghi*. (a cura di) G. Caudo. Milano: Jaca Book.

Galimberti, U. (2018) *Nuovo dizionario di Psicologia, Psichiatria, Psicoanalisi e Neuroscienze*. Milano: Feltrinelli.

Giedion, S. (1969) *L'eterno presente: le origini dell'architettura*. Milano: Feltrinelli.

Giordano, L. (2021) *Sull'archetipo. Un'indagine sui processi costitutivi dell'idea archetipale per il progetto di architettura contemporaneo*. Università degli Studi di Napoli Federico II.

Gombrich, E. H. J. (1985) *Il gusto dei primitivi. Le radici della ribellione*. Napoli: Bibliopolis, Istituto Italiano per gli studi filosofici.

Grassi, G. (2000) *Scritti scelti*. Milano: Angeli.

Guidoni, E. (1979) *Architettura primitiva*. Milano: Electa.

Guilaine, J. (2020) 'Megalitismo europeo e mediterraneo', in Cossu, T. - Lugliè, C. (a cura di) *La preistoria in Sardegna. Il tempo delle comunità umane dal X al II millennio a.C.* Nuoro: Ilisso, pp. 137-144.

Hadot, P. (2002) *Esercizi spirituali e filosofia antica*. (1998). Torino: Einaudi.

Hillman, J. (2014) *Figure del Mito*. Milano: Adelphi.

Ingold, T. (2019) *Making. Antropologia, archeologia, arte e architettura*. Milano: Raffaello Cortina.

Jung, C. G. (1980a) *Gli archetipi e l'inconscio Collettivo*. (a cura di) L. Aurigemma. Torino: Boringhieri.

Jung, C. G. (1980b) *L'uomo e i suoi simboli*. Milano: Longanesi.

Kircher, A. (1679) *Turris Babel*. Amsterdam: Jansson-Waesberg.

Klee, P. (2019) *Confessione creatrice e altri scritti*. (a cura di) F. Saba Sardi. Milano: Abscondita.

Lévi-Strauss, C. (1964) *Il pensiero selvaggio*. Milano: Il Saggiatore.

Lilliu, G. (2002) *La costante resistenziale sarda*. (a cura di) A. Mattone. Nuoro: Ilisso.

Lloyd, H. W. - Muller, S. (1980) *Architettura delle origini*. Milano: Electa.

Matvejevic, P. (1991) *Mediterraneo. Un nuovo breviario*. Milano: Garzanti.

Mellaart, J. (1975) *The Neolithic od the Near East*. London: Macmillan Pub Co.

Moneo, R. (2012) *L'altra modernità. Considerazioni sul futuro dell'architettura*. Milano: Marinotti.

Mosco, V. P. (2012) *Nuda architettura*. Milano: Skira.

Mosterín, J. (1983) *Historia de la filosofía. El pensamiento arcaico*. Madrid: Alianza Editorial.

Norberg-Schulz, C. (1977) 'Intenzioni in architettura', Casabella, 429, p. 28.

Norberg-Schulz, C. (1984) *L'abitare. L'insediamento, lo spazio urbano, la casa*. Milano: Electa.

Oppo, A. (a cura di) (2012) *Il silenzio della pietra: questioni sulla materia e la libertà*. Trapani: Il pozzo di Giacobbe.

Pallasmaa, J. (2012) *The eyes of the skin. Architecture and the senses*. New Jersey: J. Wiley & Sons.

Peghin, G. (2018) 'Arcàico versus contemporaneo', in Cellini, G. R. (a cura di) *La domanda di architettura. Le risposte del progetto*. Roma, 29-30 settembre 2017: ProArch Società scientifica nazionale del progetto. Docenti ICAR 14 15 16.

Peghin, G. (2019) *Re-Mine. Architettura e modificazione nei territori minerari deindustrializzati*. Melfi: Libria.

Peghin, G. (2020) 'I luoghi periferici come sistema di nuove centralità', in Dalzero, S. et al. (a cura di) *Boundary Landscape*. Roma: Tab s.r.l, pp. 31–38.

Picone, A. (a cura di) (2014) *Culture mediterranee dell'abitare*. Napoli: Clean.

De Poli, A. (a cura di) (2008) *Enciclopedia dell'architettura*. Milano: Federico Motta.

Purini, F. (2022) *Discorso sull'architettura. Cinque itinerari nell'arte del costruire*. Venezia: Marsilio.

Renfrew, C. - Bahn, P. G. (2018) *Archeologia: teoria, metodi e pratica*. Terza ed. italiana. (a cura di) S. Gelichi. Bologna: Zanichelli.

Rocca, E. (a cura di) (2008) *Estetica e architettura*. Bologna: Il Mulino.

Rocci, L. (1956) *Vocabolario Greco-Italiano*. Undicesima. Roma-Napoli: Società editrice Dante Alighieri.

Rudofsky, B. (1977) *Architettura senza architetti*. Napoli: Editoriale Scientifica.

Rudofsky, B. (1979) *Le meraviglie dell'architettura spontanea*. Bari: Laterza.

Rykwert, J. (1972) *La casa di Adamo in Paradiso*. Milano: Adelphi.

Semper, G. (1991) 'I quattro elementi dell'architettura', in Heinz, Q. (a cura di) *La visione estetica di Semper*. Milano: Jaca Book.

Seymour-Smith, C. (1992) *Dizionario di antropologia*. Firenze: Sansoni.

Sottsass, E. (2002) *Metafore*. Milano: Skira.

Tagliagambe, S. (2021) *Il paesaggio: glossario*. Melfi: Libria.

Vacchini, L. (2007) *Capolavori. 12 Architetture fondamentali di tutti i tempi*. (a cura di) B. Pedretti - R. Masiero. Torino: Allemandi.

Zevi, B. (1994) *Architettura: concetti di una controistoria*. Roma: Tascabili Economici Newton.

3. La visione dell'archeologia

Anati, E. (a cura di) (1984) *I Sardi. La Sardegna dal paleolitico all'età romana*. Milano: Jaca Book.

Atzeni, E. et al. (a cura di) (1985) *Sardegna Preistorica. Nuraghi a Milano*. Milano: Electa

Atzeni, E. (1987) *La preistoria del Sulcis-Iglesiente*. Cagliari: Stef.

Atzeni, S. (2000) *Passavamo sulla terra leggeri*. (a cura di) G. Cerina. Nuoro: Ilisso.

Bagella, S. (2017) 'Tombe di giganti e altre sepolture nuragiche', in Moravetti, A. et al. (a cura di) *La Sardegna Nuragica. Storia e monumenti*. Carlo Delfino, pp. 277–290.

Carandini, A. (2000) *Storie della terra. Manuale di scavo archeologico*. Torino: Einaudi.

Carta, F. (2018) *Archeologia disegnata*. Sassari: Carlo Delfino.

Cicilloni, R. (2020) 'Il megalitismo in Sardegna', in *La preistoria in Sardegna. Il tempo delle comunità umane dal X al II millennio a.C.* Nuoro: Ilisso, pp. 145–158.

Cossu, T. - Perra, M. - Usai, A. (a cura di) (2018) *Il tempo dei nuraghi. La Sardegna dal XVIII all'VIII secolo a.C.* Nuoro: Ilisso.

Le Lannou, M. (1979) *Pastori e contadini di Sardegna*. (a cura di) M. Brigaglia. Cagliari: Edizione della Torre.

Lilliu, G. (1967) *La civiltà dei Sardi dal Neolitico all'età dei nuraghi*. Torino: ERI.

Lilliu, G. (1988) *La civiltà dei Sardi: dal Paleolitico all'età dei nuraghi*. Torino: Rai Libri.

Lilliu, G. (2002) *La costante resistenziale sarda*. (a cura di) A. Mattone. Nuoro: Ilisso.

La Marmora, A. (1927) *Viaggio in Sardegna. Seconda parte*. Cagliari: Fondazione Il nuraghe.

Melis, M. G. (2020) 'Pratiche culturali e attività domestiche nel santuario di Monte d'Accoddi', in *La preistoria in Sardegna. Il tempo delle comunità umane dal X al II millennio a.C.* Nuoro: Ilisso, pp. 277–282.

Moravetti, A. (2006) 'Gli altari a terrazza di Monte d'Accoddi', Darwin Quaderni: Archeologia in Sardegna, 1, pp. 6–19.

Moravetti, A. et al. (a cura di) (2017a) *La Sardegna Nuragica. Storia e monumenti*. Sassari: Carlo Delfino.

Moravetti, A. et al. (a cura di) (2017b) *La Sardegna Preistorica. Storia, materiali e monumenti*. Regione Autonoma della Sardegna.

Moravetti, A., Alba, E. - Foddai, L. (a cura di) (2014) *La Sardegna Nuragica. Storia e materiali*. Sassari: Carlo Delfino.

Salis, G. (2017) 'Pozzi sacri, fonti e rotonde', in Moravetti, A. et al. (a cura di) *La Sardegna Nuragica. Storia e monumenti*. Sassari: Carlo Delfino, pp. 253–276.

Sandars, N. K. (1968) *Prehistoric Art in Europe*. Harmondsworth: Penguin.

Vacchini, L. (2007) *Capolavori. 12 Architetture fondamentali di tutti i tempi*. (a cura di) B. Pedretti - R. Masiero. Torino: Allemandi.

Zevi, B. (1995) *Controstoria dell'architettura in Italia. Paesaggi e città*. Roma: Tascabili Economici Newton.

4. Le prospettive dell'architettura

Benevolo, L. - Albrecht, B. (2002) *Le origini dell'architettura*. Bari: Laterza.

Besse, J. M. (2020) *Paesaggio ambiente. Natura, territorio, percezione*. Roma: DeriveApprodi srl.

Coppa, M. (1968) *Storia dell'urbanistica: Dalle origini all'ellenismo*. Torino: Einaudi.

Corboz, A. (1985) 'Il territorio come palinsesto', Casabella, 516, p. 27.

Le Corbusier (1973) *Verso una architettura*. (a cura di) P. Cerri - P. Nicolini. Milano: Longanesi.

Cossu, - T., Perra, M. - Usai, A. (a cura di) (2018) *Il tempo dei nuraghi. La Sardegna dal XVIII all'VIII secolo a.C.* Nuoro: Ilisso.

Dal Co, F. (a cura di) (1999) Aldo Rossi. *Quaderni Azzurri*. Milano-Los Angeles: Electa-The Getty Research Institute.

Ferreira Nunes, J. (2010) PROAP. *Arquitettura paisajista*. Lisbon: Note.

Francovich, R. - Manacorda, D. (a cura di) (2000) *Dizionario di archeologia*. Bari: Laterza.

Ingold, T. (2019) *Making. Antropologia, archeologia, arte e architettura*. Milano: Raffaello Cortina.

Laner, F. (1999) *Accabadora: tecnologia delle costruzioni nuragiche*. Milano: Franco Angeli.

Le Lannou, M. (1979) *Pastori e contadini di Sardegna*. (a cura di) M. Brigaglia. Cagliari: Edizione della Torre.

Lilliu, G. (1957) 'Nuovi templi a pozzo della Sardegna nuragica', in Studi Sardi, XIV-XV, pp. 197–288.

Lilliu, G. (1982) *La civiltà Nuragica. Sardegna archeologica. Studi e monumenti 2*. Sassari: Carlo Delfino.

Lilliu, G. (2002) *La costante resistenziale sarda*. (a cura di) A. Mattone. Nuoro: Ilisso.

Lilliu, G. (2005) *I nuraghi. Torri preistoriche della Sardegna*. Riedizione. Nuoro: Ilisso.

Loos, A. (1972) *Parole nel vuoto*. Milano: Adelphi.

Maltese, C. (1962) *Arte in Sardegna dal V al XVIII secolo*. Roma: De Luca.

Miraglia, M. (2009) *La fotografia in Sardegna: lo sguardo esterno. Gli anni del dopoguerra*. Nuoro: Ilisso.

Miraglia, M. - Faeta, F. - Di Felice, M. L. (2008) *La fotografia in Sardegna. Lo sguardo esterno. 1854-1939*. Nuoro: Ilisso.

Miraglia, M. - Novellu, S. (2010) *La fotografia in Sardegna: lo sguardo esterno. 1960-1980*. Nuoro: Ilisso.

Moravetti, A. et al. (a cura di) (2017) *La Sardegna Nuragica. Storia e monumenti*. Sassari: Carlo Delfino.

Mossa, V. (1957) *Architettura domestica in Sardegna*. Cagliari: Edizioni della Zattera.

Mossa, V. (1961) *Dai nuraghi alla rinascita*. Sassari: Gallizzi.

Mossa, V. (1979) *Natura e civiltà in Sardegna. Guida in 100 schede ai beni ambientali e culturali*. Sassari: Arti Grafiche ed. Chiarella.

Norberg-Schulz, C. (1984) *L'abitare. L'insediamento, lo spazio urbano, la casa*. Milano: Electa.

Paglietti, G. (2020) 'Santa Vittoria di Serri: indagini nelle discariche "taramelliane". Campagne di scavo 2016-2018', Fasti Online.

Rassu, M. (2021) *Geometrie nuragiche: Tipi, prototipi, archetipi*. Oristano: Nor (Kindle ed.).

Rossi, A. (1966) *L'architettura della città*. Padova: Marsilio.

Rudofsky, B. (1979) *Le meraviglie dell'architettura spontanea*. Bari: Laterza.

Rykwert, J. (1976) *L'idea di città. Antropologia della forma urbana nel mondo antico*. Milano: Adelphi.

Settis, S. (2017) *Architettura e democrazia. Paesaggio, città, diritti civili*. Trento: Einaudi.

Venezia, F. (2010) *La natura poetica dell'architettura*. Pordenone: Giavedoni.

Venezia, F. (2011) *Che cosa è l'architettura*. Milano: Mondadori Electa.

Venturi Ferriolo, M. (2009) *Percepire paesaggi. La potenza dello sguardo*. Torino: Bollati Boringhieri.

Zevi, B. (1995) *Controstoria dell'architettura in Italia. Paesaggi e città*. Roma: Tascabili Economici Newton.

Zevi, B. (1997) 'Paesaggistica e linguaggio grado zero dell'architettura', *L'architettura. Cronache e storia*, 503–506.

5. Quattro interpretazioni della grammatica nuragica

- Bocchi, R. (2015) *La materia del vuoto*. Pordenone: Universalia.
- Dal Co, F. (a cura di) (1999) Aldo Rossi. *Quaderni Azzurri*. Milano-Los Angeles: Electa-The Getty Research Institute.
- Dessi, A. (2021) 'Divina Acqua. Il rito della "discesa" nell'Architettura del Pozzo. Trasposizioni semantiche nelle opere di Francesco Venezia e Aldo Rossi', Festival dell'Architettura magazine, pp. 89–96. DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n57-2021/712.
- Focillon, H. (1972) *Vita delle forme* seguito da *Elogio della mano*. Torino: Einaudi.
- Lilliu, G. (1957) 'Nuovi templi a pozzo della Sardegna nuragica', in Studi Sardi, XIV-XV, pp. 197–288.
- Martí Arís, C. (1990) *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*. Milano: Città Studi.
- Monestiroli, A. (2002) *La metopa e il triglifo. Nove lezioni di Architettura*. Bari: Laterza.
- Moravetti, A. (2003) *Il Santuario nuragico di Santa Cristina*. Sassari: Carlo Delfino.
- Purini, F. (2000) *Comporre l'architettura*. Roma-Bari: Laterza.
- Rossi, A. (1988) 'La cifra nel tappeto', in Aldo Rossi Tessiture Sarde.
- Rudofsky, B. (1977) *Architettura senza architetti*. Napoli: Editoriale Scientifica.
- Rudofsky, B. (1979) *Le meraviglie dell'architettura spontanea*. Bari: Laterza.
- Sardegna: i paesaggi del futuro* (2007) Domus.
- Vacchini, L. (2007) *Capolavori. 12 Architetture fondamentali di tutti i tempi*. (a cura di) B. Pedretti - R. Masiero. Torino: Allemandi.
- Venezia, F. (2010) *La natura poetica dell'architettura*. Pordenone: Giavedoni.
- Zevi, B. (1994) *Architettura: concetti di una controstoria*. Roma: Tascabili Economici Newton.
- Zevi, B. (1995a) *Controstoria dell'architettura in Italia. Paesaggi e città*. Roma: Tascabili Economici Newton.
- Zevi, B. (1995b) *Controstoria dell'architettura in Italia. Preistoria e Alto-Medioevo*. Roma: Tascabili Economici Newton.
- Zevi, B. (1997) 'Paesaggistica e linguaggio grado zero dell'architettura', *L'architettura*. Cro-nache e storia, 503–506.

6. Lo spazio dell'architettura nuragica

- Aires Mateus, M. (2004) 'Relazione del progetto per il Museo Egizio a Giza', *Area*, 73(200), p. 110.
- Aires Mateus, M. - Crespo, N. (2011) *Voids*. Lisbona: Athena.
- Altheim, F. (1935) *Epochen der römischen Geschichte*. vol. 1. Frankfurt: Klostermann.
- Berengo Gardin, G. - Minoja, M. (2018) *Architetture di pietra: fotografie della Sardegna nuragica*. Nuoro: Imago.
- Bocchi, R. (2015) *La materia del vuoto*. Pordenone: Universalia.
- Cacciatore, F. (2011) 'L'animale e la conchiglia. L'architettura di Manuel e Francisco Aires Mateus come dimora del vuoto', in Tonon, C. (a cura di) *L'architettura di Aires Mateus*. Milano: Mondadori Electa.
- Campo Baeza, A. (2012) *L'idea costruita*. (a cura di) A. Mauro. Siracusa: LetteraVentidue.
- Campus, F. - Leonelli, V. (a cura di) (2014) *Miti e simboli di una civiltà mediterranea: La Sardegna nuragica*. Siena: ARA.
- Carandini, A. (2000) *Storie della terra. Manuale di scavo archeologico*. Torino: Einaudi.
- Cereri, F. (2006) *Walkscapes: camminare come pratica estetica*. Torino: Einaudi.
- Carta, F. (2018) *Archeologia disegnata*. Sassari: Carlo Delfino.
- Catalan, C. (2001) *Oteiza. El genio indomenable*. Zaragoza: Ibercaja.
- Chillida, E. (2010) *Lo spazio e il limite. Scritti e conversazioni sull'arte*. (a cura di) S. Esengrini. Milano: Christian Marinotti.
- Chillida, E. (2016) *Escritos*. Madrid: La Fabrica Editorial.
- Coccia, L. (2005) *L'architettura del suolo*. Firenze: Alilinea.
- De Barañano, K. (2000) 'Geometria y tacto: la escultura de Eduardo Chillida', in *Chillida 1948-1998*. Madrid: Aldeasa.
- Delogu, I. (a cura di) (1989) *Miti, tipi, archetipi. Cento anni di scultura in Barbagia e dintorni*. Nuoro: Ilisso, p. 276.
- Le Corbusier (1948) 'Ineffable space', in *New Worlds of space*. New York: Reynal & Hitchcock.
- Le Corbusier (1973) *Verso una architettura*. (a cura di) P. Cerri - P. Nicolini. Milano: Longanesi.
- Cossu, T. - Perra, M. - Usai, A. (a cura di) (2018) *Il tempo dei nuraghi. La Sardegna dal XVIII all'VIII secolo a.C.* Nuoro: Ilisso.

Eliade, M. (1973) *Il sacro e il profano*. Milano: Boringhieri.

Espuelas, F. (2004) *Il vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*. Milano: Christian Marinotti.

Ferlenga, A. - Verde, P. (2000) *Dom Hans van der Laan: le opere, gli scritti*. Milano: Electa.

Focillon, H. (1990) *Vita delle forme*. Torino: Einaudi.

Ingold, T. (2019) *Making. Antropologia, archeologia, arte e architettura*. Milano: Raffaello Cortina.

Jung, C. G. (1980) *L'uomo e i suoi simboli*. Milano: Longanesi.

Kerényi, K. (1996) *La Madonna ungherese di Verdasio*. (a cura di) A. Ruchat. Locarno: Armando Dadò.

Laner, F. (1999) *Accabadora: tecnologia delle costruzioni nuragiche*. Milano: Franco Angeli.

Le Lannou, M. (1979) *Pastori e contadini di Sardegna*. (a cura di) M. Brigaglia. Cagliari: Edizione della Torre.

Lilliu, G. (2002) *La costante resistenziale sarda*. (a cura di) A. Mattone. Nuoro: Ilisso.

Lilliu, G. (2005) *I nuraghi. Torri preistoriche della Sardegna*. Riedizione. Nuoro: Ilisso.

Loos, A. (1972) *Parole nel vuoto*. Milano: Adelphi.

Lorenz, K. (1990) *Natura e destino*. Milano: Mondadori.

Martí Arís, C. (1990) *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*. Milano: Città Studi.

Moravetti, A. et al. (a cura di) (2017) *La Sardegna Nuragica. Storia e monumenti*. Sassari: Carlo Delfino.

Moretti, L. (2019) *Spazio. Gli editoriali e altri scritti*. (a cura di) O. S. Pierini. Milano: Marinotti.

Mossa, V. (1979) *Natura e civiltà in Sardegna. Guida in 100 schede ai beni ambientali e culturali*. Sassari: Arti Grafiche ed. Chiarella.

Mossa, V. (1994) *Vicende dell'architettura in Sardegna*. Sassari: Carlo Delfino.

Norberg-Schulz, C. (1984) *L'abitare. L'insediamento, lo spazio urbano, la casa*. Milano: Electa.

Oppo, A. (a cura di) (2012) *Il silenzio della pietra: questioni sulla materia e la libertà*. Trapani: Il pozzo di Giacobbe.

Oteiza, J. (2009) *Quosque Tandem...! ensayo de interpretación estética del alma vasca*. Pamplona: Editorial Pamiela.

Porcu, N. (2013) *Hic-Nu-Ra. Racconto di un'altra Sardegna*. Sassari: Carlo Delfino.

Purini, F. (2000) *Comporre l'architettura*. Roma-Bari: Laterza.

Purini, F. (2022) *Discorso sull'architettura. Cinque itinerari nell'arte del costruire*. Venezia: Marsilio.

Reichlin, B. (2010) 'Figure della Spazialità. Strutture e Sequenze di spazi versus "lettura inte-

grale dell'opera"', in Reichlin, B. - Tedeschi, L. (a cura di) *Luigi Moretti. Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale*. Milano: Electa.

Semper, G. (1991) 'I quattro elementi dell'architettura', in Heinz, Q. (a cura di) *La visione estetica di Semper*. Milano: Jaca Book.

Simmel, G. (1993) *Saggi di cultura filosofica*. Parma: Ugo Guanda.

Sirigu, R. (2007) 'La memoria di Barumini nel palazzo sul nuraghe', *Darwin Quaderni*, 3.

Siza, Á. (1999) *Scritti di architettura*. Ginevra-Milano: Skira.

Solà-Morales, M. (1979) 'La cultura della descrizione', *Lotus International*, 23, p. 32.

Stravinsky, I. (1942) *Poetica della Musica*. Milano: Ricordi.

Venezia, F. (2010) *La natura poetica dell'architettura*. Pordenone: Giavedoni.

Zevi, B. (1948) *Saper vedere l'architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*. Torino: Einaudi.

Zevi, B. (1994) *Architettura: concetti di una controstoria*. Roma: Tascabili Economici Newton.

Zevi, B. (1995) *Controstoria dell'architettura in Italia. Preistoria e Alto-Medioevo*. Roma: Tascabili Economici Newton.

Zevi, B. (1997) 'Paesaggistica e linguaggio grado zero dell'architettura', *L'architettura. Cronache e storia*, 503–506.

Zumthor, P. (2006) *Atmosfera: Ambienti architettonici. Le cose che ci circondano*. Milano: Electa.

Verso la costruzione di una narrativa arcaica

- Agamben, G. (2008) *Che cos'è il contemporaneo?* Milano: Nottetempo.
- Benevolo, L. - Albrecht, B. (2002) *Le origini dell'architettura*. Bari: Laterza.
- Cossu, T. - Lugliè, C. (a cura di) (2020) *La preistoria in Sardegna. Il tempo delle comunità umane dal X al II millennio a.C.* Nuoro: Ilisso.
- Giedion, S. (1962) *Space, time, architecture*. Cambridge: Harvard University Press.
- Malavasi, M. et al. (2023) 'Ecology meets archaeology: Past, present and future vegetation-derived ecosystems services from the Nuragic Sardinia (1700--580 BCE)', *People and Nature*. Wiley Online Library, pp. 1-12, DOI: <https://doi.org/10.1002/pan3.10461>.
- Purini, F. (2000) *Comporre l'architettura*. Roma-Bari: Laterza.
- Purini, F. (2022) *Discorso sull'architettura. Cinque itinerari nell'arte del costruire*. Venezia: Marsilio.
- Scalas, A. (2022a) 'Anti-urban Sardinia. Imperfect principles of the Nuragic City', *Esempi di Architettura*, 1 (Febbraio 2022). Disponibile in: <http://esempiarchitettura.it/sito/eda-2022/>.
- Scalas, A. (2022b) 'Resistenza. La questione della proto-sostenibilità del patrimonio preistorico sardo', *Restauro Archeologico*, 2, pp. 456–461.
- Scalas, A. (2023a) 'Disoccupied Architectures. Operations and genetic traces of the Nuragic form', in *Reconnecting Culture, Heritage, and Architectural Symbolism 10(2)*. Aracne: Roma, pp. 315–327.
- Scalas, A. (2023b), *Unicum nuragico. Transizioni di scala nel paesaggio preistorico sardo*, Atti del convegno nazionale 'Transizioni. L'avvenire della didattica e della ricerca per il progetto di architettura', *Proarch - Società scientifica del Progetto di Architettura*, IX forum, pp. 881-886.
- Vacchini, L. (2007) *Capolavori. 12 Architetture fondamentali di tutti i tempi*. (a cura di) B. Pedretti - R. Masiero. Torino: Allemandi.
- Venezia, F. (2011) *Che cosa è l'architettura. Lezioni, conferenze, un intervento*. Milano: Mondadori Electa.
- Venturi Ferriolo, M. (2009) *Percepire paesaggi. La potenza dello sguardo*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Zevi, B. (1997) 'Paesaggistica e linguaggio grado zero dell'architettura', *L'architettura. Cronache e storia*, 503–506.

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

Parte prima. Intorno all'arcaico

01. Paul Klee, *Paesaggio con uccelli gialli*, 1923, in <https://www.flickr.com/>.
02. Ettore Sottsass, *Vuoi guardare il muro...*, 1972-1979, in Sottsass, E. (2002) *Metafore*. Milano: Skira, p. 88.
03. Ettore Sottsass, *...o vuoi guardare la valle?*, 1972-1979, in Sottsass, E. (2002) *Metafore*. Milano: Skira, p. 89.
04. *Acropoli*, Atene, 448-438 a.C., in Vacchini, L. (2017) *Capolavori. 12 architetture fondamentali di tutti i tempi*. (a cura di) M. Manzelle. Melfi: Libria, p. 36.
05. *Dea Madre*, Turriga, 18cm x 43cm, marmo, V sec. a.C., in Forci, A. - Frau, E. (a cura di) (2018) *La dea madre di Turriga. Un'icona senza tempo*. Ortacesus: Sandhi, p. 29.
06. *Grotta di Lascaux*, Dordogna, 15.000 a.C., in *Lascaux 3.0*, mostra itinerante presso il MANN - Museo Archeologico Nazionale di Napoli, 31.01.2020 - 31.05.2020.
07. *Grotta Chauvet*, Ardèche, 37.000-35.000 a.C., in <https://culturezvous.com>.
08. *Incisione rupestre di Bedolina*, Val Camonica, 10.000 a.C., in <https://www.vallecamonicaunesco.it>.
09. Sidney Barclay, *Piramidi di Giza*, 1880, xilografia digitalizzata Google, in Auge De Lassus, L. (2021) *Voyage Aux Sept Merveilles Du Monde (1880)*. Whitefish: Kessinger Publishing.
10. Athanasius Kircher, *Torre di Babele*, 1679, in Kircher, A. (1679) *Turris Babel*. Amsterdam: Jansson-Waesberg.
11. *Cromlech di Stonehenge*, Regno Unito, 3100-1600 a.C., in Vacchini, L. (2017) *Capolavori. 12 architetture fondamentali di tutti i tempi*. (a cura di) M. Manzelle. Melfi: Libria, p. 20.
12. *Piramidi di Giza*, Egitto, 2650-2560 a.C., in Vacchini, L. (2017) *Capolavori. 12 architetture fondamentali di tutti i tempi*. (a cura di) M. Manzelle. Melfi: Libria, p. 28.
13. *Monoliti del cerchio di Borgard*, Isole Orcadi, Regno Unito, in Benevolo, L. - Albrecht, B. (2002) *Le origini dell'architettura*. Bari: Laterza, p. 36.
14. *Monoliti orizzontali e verticali*, Dyfed, Regno Unito, in Benevolo, L. - Albrecht, B. (2002) *Le origini dell'architettura*. Bari: Laterza, p. 37.
15. *Simmetria bilaterale e centrale*, Callanish, Isole Ebridi, Regno Unito, in Benevolo, L. - Albrecht, B. (2002) *Le origini dell'architettura*. Bari: Laterza, p. 38.
16. *Interno con motivi astratti e simboli nella tomba di Gavrinis*, Francia, in Benevolo, L. - Albrecht, B. (2002) *Le origini dell'architettura*. Bari: Laterza, p. 40.
17. ©David R Abram, *Cumuli di Avebury*, Wiltshire, Regno Unito, in <http://www.davidabram.co.uk/>.
18. ©David R Abram, *Tumuli Cursus*, Stonehenge, Regno Unito, in <http://www.davidabram.co.uk/>.
19. ©David R Abram, *Cimitero di Normanton*, Stonehenge, Regno Unito, in <http://www.davidabram.co.uk/>.
20. ©David R Abram, *Tomba a camera Barclodiad y Gawres*, Anglesey, Regno Unito, in <http://www.davidabram.co.uk/>.
21. ©David R Abram, *Cromlech di Stonehenge*, Regno Unito, 3100-1600 a.C., in <http://www.davidabram.co.uk/>.
22. ©David R Abram, *Cromlech di Stonehenge*, Regno Unito, 3100-1600 a.C., in <http://www.davidabram.co.uk/>.
23. *Pianta del Cromlech di Almendres*, Évora, Portogallo, 6000-3000 a.C., elaborazione grafica a cura dell'autore.
24. *Cromlech di Almendres*, Évora, Portogallo, 6000-3000 a.C., elaborazione fotografica a cura dell'autore.
25. *Menhir di Almendres*, Évora, Portogallo, 6000-3000 a.C., elaborazione fotografica a cura dell'autore.
26. *Naveta di Els Tudons*, Minorca, Isole Baleari, in Benevolo, L. - Albrecht, B. (2002) *Le origini dell'architettura*. Bari: Laterza, p. 86.
27. *Taula di Torre Trencada*, Minorca, Isole Baleari, in Benevolo, L. - Albrecht, B. (2002) *Le origini dell'architettura*. Bari: Laterza, p. 87.
28. *Tempio di Hag'ar Qim*, Malta, in Benevolo, L. - Albrecht, B. (2002) *Le origini dell'architettura*. Bari: Laterza, p. 91.
29. *Dromos e tholos del Tesoro di Atreo*, Argolide, Grecia, 1450 a.C., in <https://mydbook.giuntivp.it/>.
30. *Pianta e sezione del Tesoro di Atreo*, Argolide, Grecia, 1450 a.C., in Fergusson, J. (1872) *Rude stone monuments in all countries; their age and uses*. London: John Murray, p. 33, elaborazione grafica a cura dell'autore.
31. ©Renée Gagnon, *Dance of the shadows [Danza delle ombre]*, 93cm x 133cm, 2019, elaborazione fotografica a cura dell'autore effettuata durante l'esposizione *Santuários* presso la *Fundação Eugénio de Almeida* a Évora (17.07.2021 - 26.06.2022).
32. ©Renée Gagnon, *Dolmen with wall [Dolmen con muro]*, 2019, 93cm x 133cm, 2019, elaborazione fotografica a cura dell'autore effettuata durante l'esposizione *Santuários* presso la *Fundação Eugénio de Almeida* a Évora (17.07.2021 - 26.06.2022).
33. ©Renée Gagnon, *Grey ascent [Ascensione grigia]*, 93cm x 133cm, 2019, elaborazione fotografica a cura dell'autore effettuata durante l'esposizione *Santuários* presso la *Fundação Eugénio de Almeida* a Évora (17.07.2021 - 26.06.2022).
34. ©Renée Gagnon, *Gateway [Portale]*, 93cm x 133cm, 2019, elaborazione fotografica a cura dell'autore effettuata durante l'esposizione *Santuários* presso la *Fundação Eugénio de Almeida* a Évora (17.07.2021 - 26.06.2022).
35. ©Renée Gagnon, *Lay down on the sand [Distendersi sulla sabbia]*, 93cm x 133cm, 2020, elaborazione fotografica a cura dell'autore effettuata durante l'esposizione *Santuários* presso la *Fundação Eugénio de Almeida* a Évora (17.07.2021 - 26.06.2022).
36. ©Renée Gagnon, *Purple signal [Segnale viola]*, 2019, 93cm x 133cm, 2020, elaborazione fotografica a cura dell'autore effettuata durante l'esposizione *Santuários* presso la *Fundação Eugénio de Almeida* a Évora (17.07.2021 - 26.06.2022).
37. ©Renée Gagnon, *Dispersal [Dispersione]*, 93cm x 133cm, 2020, elaborazione fotografica a cura dell'autore effettuata durante l'esposizione *Santuários* presso la *Fundação Eugénio de Almeida* a Évora (17.07.2021 - 26.06.2022).
38. ©Renée Gagnon, *Drawing on rock [Disegno su roccia]*, 93cm x 133cm, 2020, elaborazione fotografica a cura dell'autore effettuata durante l'esposizione *Santuários* presso la *Fundação Eugénio de Almeida* a Évora (17.07.2021 - 26.06.2022).
39. ©Renée Gagnon, *Defeated by vegetation [Sconfitti dalla vegetazione]*, 93cm x 133cm, 2020, elaborazione fotografica a cura dell'autore effettuata durante l'esposizione *Santuários* presso la *Fundação Eugénio de Almeida* a Évora (17.07.2021 - 26.06.2022).
40. ©Renée Gagnon, *Raising from the ground [Elevarsi dalla terra]*, 2019, 93cm x 133cm, 2020, elaborazione fotografica a cura dell'autore effettuata durante l'esposizione *Santuários* presso la *Fundação Eugénio de Almeida* a Évora (17.07.2021 - 26.06.2022).
41. ©Renée Gagnon, *The Beast of the Apocalypse [La Bestia dell'Apocalisse]*, 93cm x 133cm, 2020, elaborazione fotografica a cura dell'autore effettuata durante l'esposizione *Santuários* presso la *Fundação Eugénio de Almeida* a Évora (17.07.2021 - 26.06.2022).

42. ©Renée Gagnon, *Perfect balance [Equilibrio perfetto]*, 93cm x 133cm, 2020, elaborazione fotografica a cura dell'autore effettuata durante l'esposizione *Santuários* presso la *Fundação Eugénio de Almeida* a Évora (17.07.2021 - 26.06.2022).
43. ©Renée Gagnon, *His Majesty [Sua Maestà]*, 93cm x 133cm, 2020, elaborazione fotografica a cura dell'autore effettuata durante l'esposizione *Santuários* presso la *Fundação Eugénio de Almeida* a Évora (17.07.2021 - 26.06.2022).
44. ©Renée Gagnon, *Some ways [Alcune vie]*, 111cm x 160cm, 2018, elaborazione fotografica a cura dell'autore effettuata durante l'esposizione *Santuários* presso la *Fundação Eugénio de Almeida* a Évora (17.07.2021 - 26.06.2022).
45. ©Renée Gagnon, *Open by night [Aperto di notte]*, 93cm x 133cm, 2019, elaborazione fotografica a cura dell'autore effettuata durante l'esposizione *Santuários* presso la *Fundação Eugénio de Almeida* a Évora (17.07.2021 - 26.06.2022).
46. ©Renée Gagnon, *Open by day [Aperto di giorno]*, 93cm x 133cm, 2019, elaborazione fotografica a cura dell'autore effettuata durante l'esposizione *Santuários* presso la *Fundação Eugénio de Almeida* a Évora (17.07.2021 - 26.06.2022).
47. ©Renée Gagnon, *Path of Light [Percorso di Luce]*, 93cm x 133cm, 2018, elaborazione fotografica a cura dell'autore effettuata durante l'esposizione *Santuários* presso la *Fundação Eugénio de Almeida* a Évora (17.07.2021 - 26.06.2022).
48. ©Renée Gagnon, *Forgotten object [Oggetto dimenticato]*, 93cm x 133cm, 2019, elaborazione fotografica a cura dell'autore effettuata durante l'esposizione *Santuários* presso la *Fundação Eugénio de Almeida* a Évora (17.07.2021 - 26.06.2022).
49. ©Renée Gagnon, *In praise of light [Elogio della luce]*, 93cm x 133cm, 2020, elaborazione fotografica a cura dell'autore effettuata durante l'esposizione *Santuários* presso la *Fundação Eugénio de Almeida* a Évora (17.07.2021 - 26.06.2022).
50. ©Renée Gagnon, *Elegance [Eleganza]*, 93cm x 133cm, 2019, elaborazione fotografica a cura dell'autore effettuata durante l'esposizione *Santuários* presso la *Fundação Eugénio de Almeida* a Évora (17.07.2021 - 26.06.2022).
51. ©Renée Gagnon, *Broom [Ginestra]*, 93cm x 133cm, 2019, elaborazione fotografica a cura dell'autore effettuata durante l'esposizione *Santuários* presso la *Fundação Eugénio de Almeida* a Évora (17.07.2021 - 26.06.2022).
52. *Dolmen Sa Coveccada*, Mores, Sardegna, III-II millennio a.C., in Cossu, T. - Lugliè, C. (a cura di) (2020) *La preistoria in Sardegna. Il tempo delle comunità umane dal X al II millennio a.C.* Nuoro: Ilisso, p. 136.

Parte seconda. La “ventosa terra arcaica”

01. Carlo de Candia - Alberto Ferrero della Marmora, *Carta dell'Isola e Regno di Sardegna*, 1845, in <https://www.sardegna.digitalibary.it>.
02. ©Gravity.Swiss, *Sardegna*, 2020, in <https://www.gravity.swiss/cartography>.
03. *Altare-santuario megalitico di Monte d'Accoddi*, Sassari, 2700-2400 a.C., elaborazione fotografica a cura dell'autore.
04. *Domus de janas di S'Acqua Salida*, Pimentel, 3200-2800 a.C., in <https://blog.insidesardiniaguide.it>.
05. *Menhir*, elaborazione grafica a cura dell'autore (fonte Nurnet).
07. *Domus de janas*, elaborazione grafica a cura dell'autore (fonte Nurnet).
06. *Dolmen*, elaborazione grafica a cura dell'autore (fonte Nurnet).
08. *Unicum*, elaborazione grafica a cura dell'autore (fonte Nurnet).
09. *Nuraghe Sorolo*, Birori, pianta e sezioni, in Moravetti, A. et al. (a cura di) (2017a) *La Sardegna Nuragica. Storia e monumenti*. Sassari: Carlo Delfino, p. 32.
10. *Nuraghe Orolio*, Silanus, in Atzeni, E. et al. (a cura di) (1985) *Sardegna Preistorica. Nuraghi a Milano*. Milano: Electa, p. 98.
11. *Nuraghe Santu Antine*, Torralba, in Atzeni, E. et al. (a cura di) (1985) *Sardegna Preistorica. Nuraghi a Milano*. Milano: Electa, p. 91.
12. *Fonte sacra di S'Ullumu*, Dorgali, pianta e sezione, in Carta, F. (2018) *Archeologia disegnata*. Sassari: Carlo Delfino, p. 188.
13. *Pozzo sacro di Santa Vittoria*, Serri, pianta e sezione, in Webster, M. (2014) *Water-temples of Sardinia: identification, inventory and interpretation*. Uppsala University, Sweden, p. 85.
14. *Fonte sacra Su Tempiesu*, Orune, in Atzeni, E. et al. (a cura di) (1985) *Sardegna Preistorica. Nuraghi a Milano*. Milano: Electa, p. 187.
15. ©Gianni Berengo Gardin, *Pozzo sacro Predio Canopoli*, Perfugas, elaborazione fotografica a cura dell'autore effettuata durante la mostra *Un fotografo in viaggio. Gianni Berengo Gardin e la Sardegna nuragica* presso gli spazi della Fondazione di Sardegna a Cagliari (26.04.2018 - 31.08. 2018).
16. *Tomba di giganti S'Ena 'e Thomas*, Dorgali, pianta e sezioni, in Carta, F. (2018) *Archeologia disegnata*. Sassari: Carlo Delfino, p. 108.
17. *Esedra della Tomba di giganti Li Longhi*, Arzachena, in Atzeni, E. et al. (a cura di) (1985) *Sardegna Preistorica. Nuraghi a Milano*. Milano: Electa, p. 138.
18. ©Gianni Berengo Gardin, *Esedra della Tomba di giganti Is Concias*, Quartucciu, elaborazione fotografica a cura dell'autore effettuata durante la mostra *Un fotografo in viaggio. Gianni Berengo Gardin e la Sardegna nuragica* presso gli spazi della Fondazione di Sardegna a Cagliari (26.04.2018 - 31.08. 2018).
19. *Protonuraghi*, elaborazione grafica a cura dell'autore (fonte Nurnet).
20. *Nuraghi a tholos*, elaborazione grafica a cura dell'autore (fonte Nurnet).
21. *Nuraghi complessi*, elaborazione grafica a cura dell'autore (fonte Nurnet).

22. *Villaggi nuragici*, elaborazione grafica a cura dell'autore (fonte Nurnet).
23. *Nuraghi non classificati*, elaborazione grafica a cura dell'autore (fonte Nurnet).
24. *Nuraghi e villaggi censiti*, elaborazione grafica a cura dell'autore (fonte Nurnet).
25. *Pozzi sacri*, elaborazione grafica a cura dell'autore (fonte Nurnet).
26. *Fonti sacre*, elaborazione grafica a cura dell'autore (fonte Nurnet).
27. *Pozzi e fonti sacre non classificate*, elaborazione grafica a cura dell'autore (fonte Nurnet).
28. *Pozzi e fonti sacre censite*, elaborazione grafica a cura dell'autore (fonte Nurnet).
29. *Tombe di giganti dolmeiche*, elaborazione grafica a cura dell'autore (fonte Nurnet).
30. *Tombe di giganti ciclopiche*, elaborazione grafica a cura dell'autore (fonte Nurnet).
31. *Tombe di giganti non classificate*, elaborazione grafica a cura dell'autore (fonte Nurnet).
32. *Tombe di giganti censite*, elaborazione grafica a cura dell'autore (fonte Nurnet).
33. *Numero aree e parchi archeologici nazionali*, elaborazione grafica a cura dell'autore (fonte ISTAT 2017).
34. *Tholos del nuraghe is Paras*, Isili, in Atzeni, E. et al. (a cura di) (1985) *Sardegna Preistorica. Nuraghi a Milano*. Milano: Electa, p. 82.
35. *Schizzi delle fasi costruttive del nuraghe*, in Laner, F. (1999) *Accabadora: tecnologia delle costruzioni nuragiche*. Milano: Franco Angeli, p. 43.
36. ©Jean Dieuzaide, *Nuraghe Santa Sabina*, Silanus, 1957, in Miraglia, M. (2009) *La fotografia in Sardegna: lo sguardo esterno. Gli anni del dopoguerra*. Nuoro: Ilisso, p. 304.
37. *Nuraghe Losa*, Abbasanta, in Atzeni, E. et al. (a cura di) (1985) *Sardegna Preistorica. Nuraghi a Milano*. Milano: Electa, p. 87.
38. ©Fabrizio Bibi Pinna, *Pozzo sacro di Santa Cristina*, Paulilatino, in https://www.instagram.com/fabrizio_bibi_pinna.
39. ©Viola Madau, *Pozzo sacro di Santa Vittoria*, Serri, in <https://violamadau.myportfolio.com/>.
40. *Teatro cerimoniale di Su Romanzesu*, Bitti, elaborazione fotografica a cura dell'autore.
41. ©Viola Madau, *Tomba di giganti Coddu Vecju*, Arzachena, in <https://violamadau.myportfolio.com/>.
42. ©Viola Madau, *Tomba di giganti Madau*, Fonni, in <https://violamadau.myportfolio.com/>.
43. ©Fabrizio Bibi Pinna, *Nuraghe Goni*, Goni, in https://www.instagram.com/fabrizio_bibi_pinna.
44. ©Fabrizio Bibi Pinna, *Nuraghe Iloi*, Sedilo, in https://www.instagram.com/fabrizio_bibi_pinna.
45. ©Fabrizio Bibi Pinna, *Nuraghe Is Orbais*, Teulada, in https://www.instagram.com/fabrizio_bibi_pinna.
46. ©Fabrizio Bibi Pinna, *Santuario nuragico di Santa Vittoria*, Serri, in https://www.instagram.com/fabrizio_bibi_pinna.
47. ©Gianni Berengo Gardin, *Nuraghe Su Nuraxi*, Barumini, elaborazione fotografica a cura dell'autore effettuata durante la mostra *Un fotografo in viaggio. Gianni Berengo Gardin e la Sardegna nuragica* presso gli spazi della Fondazione di Sardegna a Cagliari (26.04.2018 - 31.08. 2018).
48. Oswald Mathias Ungers, *Dissemination*, 1982, in Ungers, O. M. (2011) *Morphologie City Metaphors*. Colonia: Walther König, p. 106.
49. Oswald Mathias Ungers, *Ausstreumung*, 1982, in Ungers, O. M. (2011) *Morphologie City Metaphors*. Colonia: Walther König, p. 107.
50. Bruno Zevi, *grado zero della scrittura architettonica*. In alto: *abitazione cavernicola; un segnale, una copertura, un percorso; tenda*

- per cacciatori in Siberia*. In basso: *templi a Malta; rappresentazione di un riparo in caverna (Breuil); spaccato della piramide di Cheope*, in Zevi, B. (1994) *Architettura: concetti di una controistoria*. Roma: Tascabili Economici Newton, p. 10.
51. Bruno Zevi, *insediamenti preistorici*. In alto: *grotte nel materano e sezione di abitazioni sovrapposte; ricostruzione della terramara di Castellazzo di Fontellanato (Parma); al centro: veduta del nuraghe Santu Antine; un villaggio neolitico; ricostruzione di palafitte dei laghi della valle del Po; in basso: il Santuario nuragico di Santa Vittoria di Serri*, in Zevi, B. (1995a) *Controistoria dell'architettura in Italia. Paesaggi e città*. Roma: Tascabili Economici Newton, p. 14.
 52. Bruno Zevi, *Insediamenti della civiltà nuragica in Sardegna*. In alto: *Barumini con il villaggio nuragico*. Al centro: *il nuraghe Ortu e il villaggio di Seruci*. In basso: *pianta del nuraghe Ortu, e tomba con celle rettangolari a Pantalica*, in Zevi, B. (1995a) *Controistoria dell'architettura in Italia. Paesaggi e città*. Roma: Tascabili Economici Newton, p. 22.
 53. *La tecnica ciclopica di Su Nuraxi*, Barumini, in Rudofsky, B. (1979) *Le meraviglie dell'architettura spontanea*. Bari: Laterza, p. 116.
 54. *Formazioni basaltiche nel Monte Etna*, in Rudofsky, B. (1979) *Le meraviglie dell'architettura spontanea*. Bari: Laterza, p. 117.
 55. Aldo Rossi, *Fax spedito a Bimbia Fresu*, 1993, in *Sardegna: i paesaggi del futuro* (2007) Domus, p. 73.
 56. Aldo Rossi, *Tappeto "Il monumento di Segrate"*, 1983-1984, in *Sardegna: i paesaggi del futuro* (2007) Domus, p. 74.
 57. Aldo Rossi, *Schizzi di Santa Cristina*, Quaderni Azzurri, 32, aprile 1986, in Dal Co, F. (a cura di) (1999) *Aldo Rossi. Quaderni Azzurri*. Milano-Los Angeles: Electa-The Getty Research Institute.
 58. Aldo Rossi, *Schizzi di Santa Cristina*, Quaderni Azzurri, 33, dicembre 1986, in Dal Co, F. (a cura di) (1999) *Aldo Rossi. Quaderni Azzurri*. Milano-Los Angeles: Electa-The Getty Research Institute.
 59. Aldo Rossi, *Schizzi del museo di Maastricht e di Santa Cristina*, Quaderni Azzurri, 42, 1990, in Dal Co, F. (a cura di) (1999) *Aldo Rossi. Quaderni Azzurri*. Milano-Los Angeles: Electa-The Getty Research Institute.
 60. Francesco Venezia, *Forme arcane a Cerveteri*, 1984, in *lectio magistralis* intitolata "Il perenne rinnovarsi delle forme" che Francesco Venezia ha tenuto presso l'Università di Cagliari nel settembre 2014 nell'ambito della III Scuola Estiva Internazionale "Architettura Sardegna. Il territorio dei luoghi: paesaggi culturali. Progetti per una Capitale Europea della Cultura 2019".
 61. Francesco Venezia, *Schizzi del Santuario del Libro, Santa Cristina e Casa Malaparte*, 2014, in *lectio magistralis* intitolata "Il perenne rinnovarsi delle forme" che Francesco Venezia ha tenuto presso l'Università di Cagliari nel settembre 2014 nell'ambito della III Scuola Estiva Internazionale "Architettura Sardegna. Il territorio dei luoghi: paesaggi culturali. Progetti per una Capitale Europea della Cultura 2019".
 62. Francesco Venezia, *Schizzi del pozzo di Santa Cristina e Casa Malaparte*, 2014, in *lectio magistralis* intitolata "Il perenne rinnovarsi delle forme" che Francesco Venezia ha tenuto presso l'Università di Cagliari nel settembre 2014 nell'ambito della III Scuola Estiva Internazionale "Architettura Sardegna. Il territorio dei luoghi: paesaggi culturali. Progetti per una Capitale Europea della Cultura 2019".
 63. ©Dario Coletti, *Vista esterna del vestibolo gradonato e serie sull'ingresso visto dall'interno*, Paulilatino, 2021, in Dessì, A. (2021) 'Divina Acqua. Il rito della "discesa" nell'Architettura del Pozzo. Trasposizioni semantiche nelle opere di Francesco Venezia e Aldo Rossi', Festival dell'Architettura magazine, p. 90, DOI: 10.12838/jam/issn2039-0491/n57-2021/712.

64. ©Dario Coletti, *Serie sulla cupola a tholos e sull'oculo del pozzo di Santa Cristina*, Paulilatino, 2021, in Dessi, A. (2021) 'Divina Acqua. Il rito della "discesa" nell'Architettura del Pozzo. Trasposizioni semantiche nelle opere di Francesco Venezia e Aldo Rossi', Festival dell'Architettura magazine, p. 91, DOI: 10.12838/jam/issn2039-0491/n57-2021/712.
65. Frederick Kiesler, *Endless House*, 1950-10, (cit. in Zevi, 1997), in <https://www.artspace.com/frederick-kiesler/>.
66. Erich Mendelsohn, *Schizzo della Torre Einstein*, Potsdam, 1920-24, (cit. in Zevi, 1997) in <https://www.bandeyesupply.com/blogs/hes/erich-mendelsohns-rough-sketches>.
67. Frank Lloyd Wright, *Broadacre City*, America, 1932, (cit. in Zevi, 1997) in <https://www.city-journal.org/html/frank-lloyd-wright/>
68. Le Corbusier, *Notre-Dame du Haut*, Ronchamp, 1955, (cit. in Zevi, 1997) in <https://divisare.com/projects/429510-le-corbusier-biepler-brunier-chapelle-notre-dame-du-haut-by-le-corbusier>.
69. Roswell Garavito Pearl, *Cattedrale del Sale Zipaquirá*, Bogotá, 1995, (cit. in Venezia, 2014) in <https://www.flickr.com/photos/eliasroviello/>.
70. Aldo Rossi, *Teatro Carlo Felice*, Genova, 1983-89, (cit. in Rossi in Dal Co, 1999) in <https://www.visitgenoa.it/teatro-carlo-felice>.
71. Frederick Kiesler, *Santuario del libro*, Gerusalemme, 1965, (cit. in Venezia, 2014) in <https://www.gettyimages.it/immagine/santuario-del-libro>.
72. Adalberto Libera, *Villa Malaparte*, Capri, 1937, (Venezia, 2014) in <https://arquiscopio.com/archivo/2012/12/08/casa-de-curzio-malaparte/>.
73. Louis Kahn, *Parco 4 libertà Franklin D. Roosevelt*, New York, 1972, (cit. in Venezia, 2014) in https://archweb.cooper.edu/exhibitions/kahn/history_01.html.
74. Aldo Rossi, *Monumento ai Partigiani*, Segrate, 1965, (cit. in Rossi in Dal Co, 1999), in <https://www.fondazionealdorossi.org/opere/>.
75. Aldo Rossi, *Monumento a Sandro Pertini*, Cuneo, 1962, (cit. in Rossi in Dal Co, 1999) in <https://www.fondazionealdorossi.org/opere/>.
76. Aldo Rossi, *Museo Bonnefanten*, Maastricht, 1995, (cit. in Rossi in Dal Co, 1999) in <https://www.fondazionealdorossi.org/opere/>.

Parte terza. Fenomenologia dell'architettura nuragica

01. Mauro Staccioli, *La Pietra e il Ferro*, Parco-Museo di Scultura Contemporanea all'Aperto, Ozieri, 1995, in <https://maurostaccioli.org/it/ozieri-1995-it/>.
02. ©Mauro Staccioli, *Schizzi*, Ozieri, 1995, in <https://maurostaccioli.org/it/ozieri-1995-it/>.
03. Aires Mateus, *modello del Grande Museo egizio al Cairo*, 2002, in http://www.norigem.pt/files/maquetas_1000_01_1.htm.
04. Eduardo Chillida, *Gravitations*, 1988, in <https://www.artsy.net/artwork/eduardo-chillida-gravitation-1>.
05. Bruno Zevi, *Interpretazioni spaziali della pianta di S. Pietro di Michelangelo*, 1948, in Zevi, B. (1948) *Saper vedere l'architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*. Torino: Einaudi, pp. 37-44.
06. Luigi Moretti, *modello in gesso della Chiesa di S. Filippo Neri di Guarino Guarini*, 1952-1953, in Moretti, L. (2019) *Spazio. Gli editoriali e altri scritti*. (a cura di) O. S. Pierini. Milano: Marinotti, p. 122.
07. ©Viola Madau, *Pozzo sacro di Santa Vittoria*, Serrì, in <https://violamadau.myportfolio.com/>.
08. ©Viola Madau, *Tomba di giganti di Madau*, Fonni, in <https://violamadau.myportfolio.com/>.
09. *Nuraghe Is Paras*, Isili, elaborazione fotografica a cura dell'autore.
10. ©Ascanio Saddi, *Tholos del nuraghe Is Paras*, Isili, in <https://www.flickr.com/>.
11. *Pozzo sacro di Santa Cristina*, Paulilatino, elaborazione fotografica a cura dell'autore.
12. *Tomba di giganti Sa Domu 'e S'Orku*, Siddi, elaborazione fotografica a cura dell'autore.
13. Manuel e Francisco Aires Mateus, *Voids*, Biennale Venezia, 2010, in Aires Mateus, M. and Crespo, N. (2011) *Voids*. Lisbona: Athena, p. 10.
14. *Nuraghe Su Nuraxi*, Barumini, elaborazione fotografica a cura dell'autore.
15. Michael Heizer, *Double Negative*, 1969-70, in D. Hicks - M. Beadry (a cura di) (2010) *The Oxford Handbook of Material Culture*, Oxford: Oxford University Press, pp. 556-581.
16. ©Viola Madau, *Tomba di giganti di Coddu Vecchu*, Arzachena, in <https://violamadau.myportfolio.com/>.
17. Jorge Oteiza, *Scatola Metafisica per congiunzione di due triedri*, 1959, in <https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/oteiza-jorge/caja-metafisica-conjuncion-dos-triedros>.
18. ©Viola Madau, *Nuraghe Arrubiu*, Orroli, in <https://violamadau.myportfolio.com/>.
19. ©Roberto Cossu, *Pozzo sacro di Funtana Coberta*, Ballao, in <https://www.flickr.com/>.
20. *Tomba di giganti Sa Domu 'e S'Orku*, Siddi, elaborazione fotografica a cura dell'autore.
21. *Nuraghe Burghidu*, Ozieri, in Atzeni, E. et al. (a cura di) (1985) *Sardegna Preistorica. Nuraghi a Milano*. Milano: Electa, pp. 84.
22. *Nuraghe Lughèrras*, Paulilatino, elaborazione fotografica a cura dell'autore.
23. ©Viola Madau, *Pozzo sacro di Santa Vittoria*, Serrì, in <https://violamadau.myportfolio.com/>.
24. ©Nicola Castangia, *Pozzo sacro di Sant'Anastasia*, Sardaia, in <https://sardegnaversounesco.org/>.
25. *Nuraghe Su Nuraxi*, Barumini, elaborazione fotografica a cura dell'autore.
26. *Villaggio nuragico di Su Nuraxi*, Barumini, in Rudofsky, B. (1979) *Le meraviglie dell'architettura spontanea*. Bari: Laterza, p. 115.

27. *Ingresso del nuraghe Losa*, Abbasanta, elaborazione fotografica a cura dell'autore.
28. *Fonte sacra di Su Romanzesu*, Bitti, elaborazione fotografica a cura dell'autore.
29. *Pozzo sacro di Santa Cristina*, Paulilatino, elaborazione fotografica a cura dell'autore.
30. *Tomba di giganti di Is Concias*, Quartucciu, elaborazione fotografica a cura dell'autore.
31. *Tholos di Su Nuraxi*, Barumini, elaborazione fotografica a cura dell'autore.
32. *Nuraghe Ponte*, Dualchi, elaborazione fotografica a cura dell'autore.
- Si precisa che le elaborazioni fotografiche dell'inserito IV (Abitare arcaicamente il nuraghe) sono a cura dell'autore.
33. Richard Serra, *Verb list*, 1967-68, in <https://www.moma.org/>.
34. Franco Purini, *Classificazione per sezioni di situazioni spaziali*, 1968, in Albiero, R. (a cura di) (2021) *L'invenzione di un linguaggio: Franco Purini e il tema dell'origine*, 1964-1976. Siracusa: LetteraVentidue, p. 12.
35. Pinuccio Sciola, *Pietra nuragica*, 2009, in <https://www.psmuseum.it/>.
36. *Villaggio nuragico di Su Nuraxi*, Barumini, in <https://asi.li/>.
37. Stefano Asili, *Logo della Facoltà di Architettura di Cagliari*, 2005, in <https://asi.li/>.
38. Stefano Asili, *Locandina per la lectio magistralis di Giorgio Grassi*, 2011, in <https://asi.li/>.
39. Stefano Asili, *Accademia Olearia*, 2015, in <https://asi.li/>.
40. *Dettaglio di un gigante di Monti'e Prama*, Cabras, in <https://asi.li/>.
41. João Ferreira Nunes, *schizzi sullo spazio nuragico*, 2022, (gentile concessione dell'architetto paesaggista).
42. *João Ferreira Nunes*, Architetto paesaggista (PROAP), in <https://www.proap.pt/it/proap/>.
43. ©João Guimarães, Manuel e Francisco Aires Mateus, *Casa in Monsaraz*, 2007-2011, in <https://www.archdaily.com/>.
44. *Manuel Aires Mateus*, architetto, in <https://www.airesmateus.com/>.
45. Manuel e Francisco Aires Mateus, *Pianta della Casa in Monsaraz*, in <https://www.archdaily.com/>.
46. ©Gianni Berengo Gardin, *Pozzo sacro di Santa Cristina*, Paulilatino, elaborazione fotografica a cura dell'autore effettuata durante la mostra *Un fotografo in viaggio. Gianni Berengo Gardin e la Sardegna nuragica* presso gli spazi della Fondazione di Sardegna a Cagliari (26.04.2018 - 31.08. 2018).
47. *Gianni Berengo Gardin*, fotografo, in <https://www.maestriddellafotografia.it/fotografi/gianni-berengo-gardin/>.
48. ©Gianni Berengo Gardin, *Nuraghe Ardasai (Manifesto di Architetture di Pietra)*, Seui, elaborazione fotografica a cura dell'autore effettuata durante la mostra *Un fotografo in viaggio. Gianni Berengo Gardin e la Sardegna nuragica* presso gli spazi della Fondazione di Sardegna a Cagliari (26.04.2018 - 31.08. 2018).
49. Paolo Angeli, *Jar'a*, 2021, (gentile concessione del musicista).
50. *Paolo Angeli*, musicista, in <https://angelimanucheproductions.bandcamp.com/>.
51. *Alberto Masala*, poeta e scrittore (gentile concessione del poeta).
52. Gabriella Locci, *Il passato è il tempo che abbiamo attraversato*, 2020, (gentile concessione dell'artista).
53. *Gabriella Locci*, artista, (gentile concessione dell'artista).
54. Gabriella Locci, *Paesaggio-passaggio*, 2018, (gentile concessione dell'artista).
55. Gabriella Locci, *Paesaggio-passaggio*, 2018, (gentile concessione dell'artista).
56. Giovanni Canu, *Simbologia femminile*, 1983, in Delogu, I. (a cura di) (1989) *Miti, tipi, archetipi. Cento anni di scultura in Barbagia e dintorni*. Nuoro: Iliaso, p. 276.

57. *Giovanni Canu*, scultore, in <http://www.martegallery.it/>.
58. Giovanni Canu, *Studi per il percorso nella scultura dal minimale all'arcaico*, 1988, in Delogu, I. (a cura di) (1989) *Miti, tipi, archetipi. Cento anni di scultura in Barbagia e dintorni*. Nuoro: Iliaso, p. 286-287.
59. Ermenegildo Atzori, *Arcaico*, carboncino e combustione su tela, 59x59cm, 2022 (gentile concessione del disegnatore).
60. Ermenegildo Atzori, *Nuragico*, carboncino e combustione su tela, 59x59cm, 2022 (gentile concessione del disegnatore).
61. Ermenegildo Atzori, disegnatore e scultore, in <https://www.instagram.com/gildoatzori/?hl=it>.
62. Ermenegildo Atzori, *Carboncini autoprodotti*, elaborazione fotografica a cura dell'autore.
63. João Gomes da Silva, *Herdade do Barrocal*, Monsaraz, 2008-in corso, in <https://gap.pt/?project=barrocal>.
64. *João Gomes da Silva*, architetto paesaggista, in <https://landscape.coac.net/en/joao-gomes-da-silva-global>.
65. Massimo Venturi Ferriolo, filosofo, in <https://polimi.academia.edu/MassimoVenturiFerriolo>.
66. *Dea madre da Cucurnu Is Arrius*, Cabras, V millennio a.C., in <https://museoarcheocagliari.beniculturali.it/senza-categoria/dea-madre-di-cucurnu-is-arrius/>.

Principia Nuragica. Un'ipotesi interpretativa di invarianti tipo-morfologiche

Si specifica che le rielaborazioni grafiche e fotografiche del suddetto capitolo sono a cura dell'autore.

In particolare, i ridisegni delle architetture nuragiche sono stati costruiti a partire dai rilievi delle architetture nuragiche, prodotte e partite dalle seguenti fonti:

- *Pianta e sezione della Tomba di Giganti Coddu Ecchju*, Arzachena in Puglisi, M. (a cura di) (1969). *Le origini, preistoria e protostoria delle civiltà antiche*. Roma: Istituto di Paleontologia-Museo delle origini.
- *Pianta e sezione del Nuraghe Maiori*, Tempio, in Antona, A. (2016) *Il nuraghe Majori Tempio Pausania*. Sassari: Carlo Delfino.
- *Pianta e sezione del Pozzo sacro di Predio Canopoli*, Perfugas in Rasso, M. (2021) *Geometrie nuragiche: Tipi, prototipi, archetipi*. Oristano: Nor (Kindle ed.).
- *Pianta e sezione del Nuraghe di Palmavera*, Alghero, in Moravetti, A. (1992) *Il complesso nuragico di Palmavera*. Sassari: Carlo Delfino.
- *Pianta e sezione del Santuario di Romanzesu*, Bitti, in Fadda, M. A. - Posi, F. (2006) *Il Villaggio Santuario di Romanzesu*. Sassari: Carlo Delfino.
- *Pianta e sezione del Nuraghe Santu Antine*, Torralba, in Zervos, C. (1980) *La Civiltà della Sardegna. Dall'Eneolitico alla fine dell'età nuragica (II millennio - V secolo a.C.)*. Sassari: Libreria Scientifica Internazionale.
- *Pianta del Nuraghe e villaggio di Appiu*, Villanova Monteleone, in Minoja - M., Salis, G. - Usai, L. (a cura di) (2016)

L'isola delle torri: Giovanni Lilliu e la Sardegna Nuragica. Sassari: Carlo Delfino.

- *Pianta e sezione del Pozzo sacro di Su Tempiesu*, Orune, in Fadda, M. A. (1988) *La fonte sacra di Su Tempiesu*. Sassari: Carlo Delfino.

- *Pianta del Villaggio di Serra Orrios*, Dorgali, in Moravetti, A. (1998b) *Serra Orrios e i monumenti archeologici di Dorgali*. Sassari: Carlo Delfino.

- *Pianta e sezione del Nuraghe Orolo*, Bortigali, in Moravetti, A. (2014) *Ricerche archeologiche nel Marghine-Planargia, Sardegna archeologica. Studi e monumenti*. Sassari: Carlo Delfino.

- *Pianta del Santuario di Sa Sedda 'e Sos Carros*, Oliena, in Fadda, M. A. - Salis, G. (2010) *Sa sedda 'e sos carros e la Valle di Lanaitbo (Oliena)*. Sassari: Carlo Delfino.

- *Pianta e sezione del Nuraghe Losa*, Abbasanta, in Pinza, G. (1980) *Monumenti della Sardegna*. Sassari: Carlo Delfino.

- *Pianta della Tomba dei giganti di Madau*, Fonni, in Lilliu, G. (1988) *La civiltà dei Sardi: dal Paleolitico all'età dei nuraghi*. Torino: Rai Libri.

- *Pianta e sezione del Santuario di Santa Cristina*, Paulilatino, in Moravetti, A. (2003) *Il Santuario nuragico di Santa Cristina*. Sassari: Carlo Delfino.

- *Pianta del Santuario di S'Arcu 'e is Forros*, Villagrande Strisaili, in Moravetti, A. et al. (a cura di) (2017) *La Sardegna Nuragica. Storia e monumenti*. Sassari: Carlo Delfino e Fadda, M. A. (2012) *Villagrande Strisaili: il villaggio santuario di S'Arcu 'e is Forros*. Sassari: Carlo Delfino.

- *Pianta della Necropoli di Monte Prama*, Cabras, in Usai, E. - Zucca, R. (2015) *Mont'e Prama (Cabras). Le tombe e le sculture*. Sassari: Carlo Delfino.

- *Pianta e sezione del Nuraghe Is Paras*, Isili, in http://web.tiscali.it/zappa.isili/Nuraghi_Isili_02.htm.

- *Pianta e sezione del Megaron di Domu de Orgia*, Esterzili, in Zervos, C. (1980) *La Civiltà della Sardegna. Dall'Eneolitico alla fine dell'età nuragica (II millennio - V secolo a.C.)*. Sassari: Libreria Scientifica Internazionale.

- *Pianta del Nuraghe Su Nuraxi*, Barumini, in Lilliu, G. - Zucca, R. (1988) *Su Nuraxi di Barumini*. Sassari: Carlo Delfino.

- *Pianta del Santuario di Santa Vittoria*, Serri, in Zervos, C. (1980) *La Civiltà della Sardegna. Dall'Eneolitico alla fine dell'età nuragica (II millennio - V secolo a.C.)*. Sassari: Libreria Scientifica Internazionale.

- *Pianta e sezione del Pozzo sacro di Santa Vittoria*, Serri, in Zervos, C. (1980) *La Civiltà della Sardegna. Dall'Eneolitico alla fine dell'età nuragica (II millennio - V secolo a.C.)*. Sassari: Libreria Scientifica Internazionale.

- *Pianta e sezione della Tomba di giganti di Sa Domu 'e s'Orku*, Siddi, in Atzeni, E. (2005) *Ricerche preistoriche in Sardegna*. Cagliari: Edizioni AV.

- *Pianta del Nuraghe Arrubiu*, Orroli, in Lo Schiavo, F. - Sanges, M. (1994) *Il nuraghe Arrubiu di Orroli*. Sassari: Carlo Delfino.

- *Pianta del Nuraghe Cucurada*, Mogoro, in Minoja - M., Salis, G. - Usai, L. (a cura di) (2016) *L'isola delle torri: Giovanni Lilliu e la Sardegna Nuragica*. Sassari: Carlo Delfino.

- *Pianta del Nuraghe Genna Maria*, Villanovaforru, in Lilliu, C. et al. (1993) *Genna Maria: il deposito votivo del mastio e del cortile. II, 1*. Cagliari: Stef.

- *Pianta del Nuraghe Su Mulinu*, Villanovafranca, in Marino, L. - Schirru, D. - Saba, A. (2020) *Nuraghe Su Mulinu di Villanovafranca. Indagini, analisi e risultati della campagna di restauro 2011-2013*. Firenze: DidaPress.

- *Pianta e sezione del Santuario di Sant'Anastasia*, Sardara, in Rassu, M. (2021) *Geometrie nuragiche: Tipi, prototipi, archetipi*. Oristano: Nor (Kindle ed.).

- *Pianta e sezione del Pozzo sacro di Funtana Coberta*, Ballao, in Rassu, M. (2021) *Geometrie nuragiche: Tipi, prototipi, archetipi*. Oristano: Nor (Kindle ed.).

- *Pianta e sezione del Nuraghe Seruci*, Gonnesa, in Santoni, V. (2012) 'Gonnesa, Nuraghe Seruci: IX Campagna di scavo 2007/2008: relazione preliminare', *Fasti Online*. Istituto Italiano di Preistoria e Protostoria, pp. 725–738.

- *Pianta e sezione della Tomba di giganti di Is Concias*, Quartucciu, in Atzeni, E. (2005) *Ricerche preistoriche in Sardegna*. Cagliari: Edizioni AV.

- *Pianta del Nuraghe Diana*, Quartu Sant'Elena, in <https://www.nuraghediana.com/nuraghe-diana>.

- *Pianta e sezione del Nuraghe Arresi*, Sant'Anna Arresi in <https://www.facebook.com/profile.php?id=100063755492291>.

- *Pianta e sezione del Nuraghe di Santa Sabina*, Silanus, in Moravetti, A. (2014) *Ricerche archeologiche nel Marghine-Planargia, Sardegna archeologica. Studi e monumenti*. Sassari: Carlo Delfino.

Nuragic Cubes. La costruzione fisica del vuoto nuragico

Si specifica che tutte le elaborazioni fotografiche del progetto *Nuragic Cubes* sono a cura dell'autore.

01. Eduardo Chillida, *Gravitación*, 1989, in <https://arv-associates.com/eduardo-chillida-gravitacion-1996/>.

02. Ólafur Eliásson, *Your House*, 2006 in <https://olafureliasson.net/>.

03. *Nuraghe Santa Sabina, Silanus*, elaborazione fotografica a cura dell'autore.

04. *Pozzo sacro di Santa Cristina*, Paulilatino, elaborazione fotografica a cura dell'autore.

05. *Tomba di Giganti di Is Concias*, Quartucciu, elaborazione fotografica a cura dell'autore.

Annesso | Le carte tematiche dell'architettura preistorica sarda

Si specifica che tutte le elaborazioni grafiche del suddetto annesso sono a cura dell'autore.